

„Orphée 53“ von Pierre Schaeffer und Pierre Henry

Inhalt

„Orphée 53“ von Pierre Schaeffer und Pierre Henry	1
Tonbeispiele und Fassungen:	1
(1) Ton von “Orphée“ UA Donaueschingen 1953: hier.	1
Eine 20-Minuten-Version:	1
https://www.youtube.com/watch?v=XJq3jltducg	1
(2) „Remix“ zu Orphée von Pierre Henry 1990 in memoriam Pierre Schaeffer.....	2
(3) Maurice Bejart choreografiert 1958 den Orphée 53.	2
Diskussion um die Uraufführung	3
Weitere Äußerungen zu „Orphée 53“	3
„Pierre Schaeffer. A Godfather of Sampling“: <i>Orphée 53</i> (1953).....	3
Pierre Schaeffer und Pierre Henry: <i>Orphée 53</i> (1953)	4
Sebastian Vogt: Ich bin der Musikant mit Laptop in der Hand!? Universitätsverlag Ilemnau 2011, S. 58-59.	4
DOKUMENTE.....	5
Prieberg 1960	5
„Das Experiment des Orphée“	12
Rudolf Frisius (1997): “Pierre Schaeffer - Pinonier der akustischen Kunst”	14
Ballett: Rückseite des Platten-Covers.....	18

Tonbeispiele und Fassungen:

(1) Ton von “Orphée“ UA Donaueschingen 1953: [hier](#).

Eine 20-Minuten-Version:

<https://www.youtube.com/watch?v=XJq3jltducg>

Pierre Schaeffer (1910-1995) & Pierre Henry (1927-2017): *Orphée 53*, Spectacle Lyrique, per nastro e campionamenti (1953). I. Prolog II. Premier air d'Orphée [01:15] III. Premier récitatif d'Orphée [03:17] IV. Les Monstres [06:37] V. Parade d'Eurydice [10:00] VI. Débat d'Orphée [13:24] VII. Rupture finale [18:39]

Das originale “Spectacle” dauerte 2 Stunden.

(2) „Remix“ zu Orphée von Piere Henry 1990 in memoriam Piere Schaeffer

Dauer 2:41 min:sec. Dieser Geburtstagsgruß an Pierre Schaeffer ist hier:

<https://www.musik-for.uni-oldenburg.de/elektronischemusik/mp3/Henry-Remix-Orphee-1990.mp3>

(3) Maurice Bejart choreografiert 1958 den Orphée 53.

→ 1960 Vinyl-LP Philips, CDR 140

nach: Orphée (1958) . Drame choreographique en 2 actes et 8 tableaux de Maurice Bejart . Musique Concrete de Pierre Henry. First limited edition of 500 copies in red velvet gatefold cardboard cover with a page stapled inside.

→ 1964 Vinyl-LP, Philips 835.484 LY

New version (text & music) of Orphée (original version 1960). The music incorporates Le Voile d'Orphee (Ducretet-Thomson 320 C 100) as the final Transfiguration. Realized at Studio Apsome.

→ 2015 Trunk Records PD321, Angabe: 8 x File WAV (also keine LP oder CD)

→ 2018 Fantôme Phonographique – OME1008 , Vinyl-LP!

Fantôme Phonographique present a reissue of Pierre Henry's Orphée Ballet, originally released in 1964. Scored for Maurice Béjart's choreography to the Orphée Ballet, based on the Greek god, Orpheus, this is one of Pierre Henry's finest works of musique concrète, the genre in which Henry was an early innovator and to which he devoted his career. After years working for the French national radio (RTF) and honing his studio chops on radio spots and editing/composition, Henry formed his own studio in 1958 and began working on modern dance and ballet and soundtrack work. Incorporating percussion, industrial soundscapes, nature sounds, spoken French narrative, and synthesized tones, Orphée Ballet is a beautiful piece that while less known than what is perhaps his most famous work, also for Béjart's ballet production, 1967's Les Jerks Électroniques De La Messe Pour Le Temps Présent Et Musiques Concrètes Pour Maurice Béjart, is equally compelling and groundbreaking. Following his passing in 2017 at age 89, Henry's work has found renewed interest, and this is a welcome reissue of one of his rarest and finest works. Truly brilliant. Comes in a heavy sleeve with a hand-numbered sticker

500 Copies

→ Diese Musik wurde am 3.1.2020 komplett als Playlist auf Youtube gestellt:

https://www.youtube.com/watch?v=oSva0iq5EAc&list=OLAK5uy_kbJTp3aCN8U0vMy6KGIkJjAs5qKWU000

Provided to YouTube by IIP-DDS The Room · Pierre Henry · Patrick Belda · Antonio Cano · Tania Bari · Alain Cuny · Michele Seigneuret Orphée Ballet & Maléfices © Profound Released on: 2020-01-03 Artist: Alain Cuny Featured Artist: Antonio Cano Featured Artist: Michele Seigneuret Featured Artist:



Patrick Belda Artist: Pierre Henry Featured Artist: Tania Bari.

1	The Room	5:56
2	The Journey	2:49
3	Tom Tom	3:40
4	The Lovers	4:48
5	Venus	3:17
6	Eurydice	4:14
7	Death	8:12
8	Transfiguration	15:45

Diskussion um die Uraufführung

Es gibt zur UA folgende Dokumente:

- Fred K. Prieberg (in "Musica Ex Machina" 1960): Ausführliche Beschreibung eines Reporters, der dabei war. (Scan unten DOKUMENTE.)
- K. H. Ruppel: *Donaueschingen 1953*. [P. Schaeffer] Melos 1953, Jg. 20, Heft 11 (Dokument fehlt z.Zt. wegen Corona.)
- Heinrich Strobel: *Neue Musik und Humanitas. Vortrag Donaueschingen*. Melos 1953, Jg. 20, Heft 11 (Dokument fehlt z.Zt. wegen Corona.)
- Pierre Schaeffer: „Das Mißverständnis von Donaueschingen“ sowie Heinz Joachim „Das Mißverständnis Schaeffer“, in: *Melos* 21 (1954), S. 138-142 <https://www.musik-for.uni-oldenburg.de/elektronischemusik/pdf/Schaeffer1953-Orphee.pdf>
- Rudolf Frisius (1997): Auszüge aus "Pierre Schaeffer - Pinonier der akustischen Kunst" (<http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx395.htm>). (Siehe unten Dokumente.)
- In der Neuen Zeitschrift für Musik, 161. Jahrgang, 2000, Heft 3, S. 30 „Donaueschinger Skandal um Pierre Schaeffers „Orphée 53“. (Dokument fehlt z.Zt. wegen Corona.)
- Julia Zupancic: "Das Experiment des Orphée". Artikel auf ["https://avantmusic.hypotheses.org/281"](https://avantmusic.hypotheses.org/281) vom 9.6.2015. (Siehe unten DOKUMENTE.)
- Vortrag von Barbara Fox „Schaeffer Stands His Ground: Orphée 53 and Evocative Sound“ (EMS 2005 in Montreal) mit Tonbeispielen <http://www.ems-network.org/spip.php?article223>

Weitere Äußerungen zu „Orphée 53“

„Pierre Schaeffer. A Godfather of Sampling“: *Orphée 53* (1953)

When Schaeffer and Henry's *Orphée 53*, the first musique concrète opera, debuted at the Donaueschingen Festival in October 1953, it offended and puzzled listeners in equal

measure. It also served to deepen the ideological rift between musique concrète and elektronische Musik. Based on Christoph Gluck's opera *Orpheus and Euridice*, *Orphée 53* is a highly visual and uncompromisingly surreal masterstroke that remains one of the genre's highlights.

Comprised of monstrous bellows, crunchy harpsichord, thunder, engine growls, swarming bees, sensual spoken word, and god knows what else, *Orphée 53* sidesteps much of musique concrète's innate playfulness and humor in favor of large, ethereal landscapes and discomfiting sound design. More than anything that came before it, *Orphée 53* solidified musique concrète's cultural impact, ensuring that no discourse on the history of the avant-garde would be complete without mention of Schaeffer's ambitious new art form.

Aus: <https://www.factmag.com/2016/02/23/pierre-schaeffer-guide/>

Pierre Schaeffer und Pierre Henry: Orphée 53 (1953)

Als Schaeffer und Henrys *Orphée 53*, die erste musique concrète Oper, im Oktober 1953 bei den Donaueschinger Festspielen uraufgeführt wurde, verärgerte und verwirrte sie die Hörer gleichermaßen. Sie bewirkte eine Vertiefung der ideologischen Kluft zwischen musique concrète und elektronischer Musik. Basierend auf Christoph Glucks Oper *Orpheus und Euridice* ist *Orphée 53* eine höchst visuelle und kompromisslos surreale Meisterleistung, die nach wie vor zu den Highlights des Genres gehört.

Zusammengesetzt aus monströsem Brüllen, knirschendem Cembalo, Donner, Motorknurren, schwärmenden Bienen, sinnlichem Sprechen und Gott weiß, was sonst noch so allem, entzieht sich *Orphée 53* der musikalischen Verspieltheit und dem Humor von musique concrète zugunsten großer, ätherischer Landschaften und unbequemer Klanggestaltung. Vor allem aber festigte die *Orphée 53* die kulturelle Wirkung der musique concrète und sorgte dafür, dass kein Diskurs über die Geschichte der Avantgarde vollständig sein wird, ohne die anspruchsvolle neue Kunstform von Schaeffer und Henry zu erwähnen.

Aus: <https://campus.burg-halle.de/id-neuwerk/unerhoertetoene/2019/08/23/pierre-schaeffer-und-pierre-henry-musique-concrete/>

**Sebastian Vogt: Ich bin der Musikant mit Laptop in der Hand!? Universitätsverlag
Ilemnau 2011, S. 58-59.**

Kostenlos online: https://www.db-thueringen.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbt_derivate_00023724/ilm1-2011000244.pdf

Vogt zitiert Schaeffer 1974, S. 25: "Orpheus stieg phönxgleich aus der Asche [...] Pierre Henry handelte auf eigene Verantwortung und richtete die Überbleibsel nach seiner Vorstellung zu einem gigantischen Béjart-Ballett ein, das dreimal die Runde um die Erde machte".

Nach dem Verzeichnis "aller" Orpheusvertonungen von Reinhard Kapp (20189)
<https://www.google.de/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=20&ved=2ahUKewi>

[XoorW8_noAhX9JMUKHS-DDIA4ChAWMAI6BAGIEAE&url=https%3A%2F%2Fwww.musikgeschichte.at%2Fapp%2Fdownload%2F11852509199%2FOrpheus-Verz.%2BForts.II_gesch.pdf%3Ft%3D1544521864%26mobile%3D1&usg=AOvVaw1-SBJo_CnLWgXEgODpsxlw](https://www.musikgeschichte.at/fapp/download/11852509199/Orpheus-Verz.%2BForts.II_gesch.pdf?ft%3D1544521864%26mobile%3D1&usg=AOvVaw1-SBJo_CnLWgXEgODpsxlw):

- 1951 wird in Darmstadt bereits Schaeffers "Tout la lyre. Spectacle experimental" mit MariaFérès und Musique Concrète uraufgefñrt. Das Stück hat folgende Teile: Introit, Imploration d'Orphée, Condolances, Predication, Air d'Eurydice, A tatons, Breve recontre, Le echos de l'hebre. Erstsending 1951.
- Pierre Henry: La voile d'Orphée. Cantate dramatique (Musique Concrète mit Männerstimme, die einen Orphischen Hymnus auf Griechisch rezt. 1953.
- [zu Orphée 53] I. Teil: Prologue. Air d'Orphée et Récitatif. Les monstres. Parade d'Eurydice. Débat d'Orphée - La lyre. Eurydice aux Grillons. II. Teil: L'amour aveugle. Duo d'amour - Litugie. Dialogue des Amoureux. Le Bandeau. Adieux d'Eurydice. Le Volie d'Orphée.
- Pierre Henry, Le Voile d'Orphée pour Orphée '53, opéra concrète de P. Schaeffer. Ballet (Maurice Bejart) - 1958.

DOKUMENTE

Prieberg 1960

Julia Zupancic 2015

Rudolf Frisius 1997

Zum Ballett (von der LP) mit Bildern

DIE »KONKRETE MUSIK«

Es war 1953, an einem Oktobertag, in der Nacht von Sonnabend auf Sonntag. Die Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst hatten in jenem verschlafenen Städtchen an der künstlichen Donauquelle begonnen. Damals fanden die Konzerte noch in der wenig repräsentativen fürstlich-fürstenbergischen Reithalle statt, die später infolge eines Schadens an der Heizung ausgebrannt ist. Wie in früheren Jahren waren Stuhlreihen unordentlich im Hippodrom aufmarschiert; darüber hing nüchtern die sperrige Holzkonstruktion der Decke. Es war stockdunkel und sehr kalt; denn in klaren Oktobernächten fällt das Thermometer auf der Höhe von Donaueschingen oft bis unter den Gefrierpunkt.

Ein paar Leute standen diskutierend in dem schmalen Vorraum. Ich entsinne mich, daß die Saaltür sich nie ohne hallendes Knacken öffnen und schließen ließ. Der weite Raum gähnte fast leer; nur auf der Bühne herrschte geschäftiges Treiben. Französische Zurufe hallten herüber und hinüber. Vorn im Mittelgang stand ein Pult, offensichtlich für einen Dirigenten. Aber es lag keine sinfonische Partitur darauf, sondern eine Art Schaltbrett mit Knöpfen und Regelhebeln. Kabel schlängelten sich zu einer Stelle an der rechten Bühnenseite, die geheimnisvoll mit irgendwelchen Dekorationen zugestellt war. Dahinter machten sich einige aufgeregte Personen zu schaffen. Ab und zu dröhnte aus den ringsum an den Wänden des Saales befestigten Lautsprechern ein brüllender Schallstoß.

Der Schein der grellen Lampen trübte sich allmählich wie von Zigarettenrauch. Jeder Ruf, jedes Geräusch, auch das Knacken der Tür, schien unendlich lange nachzuhallen. Die leeren Stuhlreihen schwangen sich starr durch den Raum. Mehrere Leute saßen im Gespräch beisammen, über den Saal verstreut; hier eine kleine Gruppe, dort eine zweite. Meistens waren sie jung; es mochten Studenten sein, wie sie jedes Jahr von den Musikhochschulen in Freiburg und Karlsruhe und wohl auch anderswo für zwei Tage dort hinkamen, um die neuesten Attraktionen der zeitgenössischen Musik kennenzulernen.

Wirklich hatte der musikalische Leiter und Programmchef der Donaueschinger Musikfeste auch diesmal wieder eine wundervolle Attraktion

Donaueschingen 1953

besorgt. Dr. Heinrich Strobel, Musikschriftsteller, Haupt der Musikabteilung des Südwestfunks, verantwortlicher Redakteur der Zeitschrift für neue Musik, »MELOS«, sozusagen der gute Onkel des Nachwuchses, klein, ein wenig füllig schon, sehr klug, aber angesichts der neuesten musiktechnologischen Entwicklung etwas ratlos, teilte den Programmen der Musiktage von seinem Wesen eine Menge mit, trotz aller erklärten Abneigung, aus der wohlgeordneten Kiellinie des Lebens – etwa durch eine kulturpolitische Fehde – unbekümmert auszuscheren. Die Paarung der Werke für das Musikfest von 1953 war in mehr als einer Hinsicht heikel. Bewährte und qualitativ hochstehende Kompositionen von Arnold Schönberg, Gian-Francesco Malipiero und Karl Amadeus Hartmann bildeten den Maßstab für die Arbeiten der Jungen, einen erdrückenden Maßstab. Offenbar deswegen hatte Heinrich Strobel eine Sensation eingekauft, die – wenn auch nicht ganz erste – deutsche Aufführung der in Paris entwickelten »konkreten Musik«. Hatte er vielleicht die Presseleute, indem er ihnen einen fetteren Bissen vorwarf, von ihrer armen Beute, den jungen Wirrköpfen Luigi Nono, Giselher Klebe und Jacques Wildberger ablenken wollen? Wollte er möglicherweise die Mannschaft Pierre Schaeffers auf die Probe stellen? Oder einfach nur aktuell sein, ganz ohne Hintergedanken? Obwohl ich eher vergnügliche Hintergedanken vermuten würde. Was ihn auch immer veranlaßt haben mag, die Franzosen zu importieren: es war eine dankbare, lärmende und publikumssichere Sensation, es war herrlicher Zirkus.

Alles das kam mir in den Sinn, während ich an jenem 10. Oktober unbequem auf dem harten, knarrenden Stuhl in der Reithalle zu Donaueschingen saß. Und schon bereute ich in einem winzigen Winkel des Bewußtseins jenen Aufsatz »Musik von Morgen«, Vorschau auf die Donaueschinger Musiktage, der am Donnerstag zuvor, mit meinem Namen gezeichnet, in der Freiburger »Badischen Zeitung« abgedruckt war.

Vielleicht die bedeutsamste Uraufführung der diesjährigen Donaueschinger Musiktage ist das melodramatische Ballett oder – wie es im Programmheft steht – das Spectacle lyrique »Orphée 53« von Pierre Schaeffer. Hier scheiden sich die Geister,

La Radiotélévision Française présente

2 CONCERTS DE MUSIQUE CONCRÈTE



Sous les auspices
du Congrès pour la
liberté de la culture
dans le cadre de
l'œuvre du 20^e siècle

A Paris, les 21 et 25 mai
Salle de l'ancien Conservatoire

Die »konkrete Musik«

hier hat das Unbehagen der heutigen Komponisten über das veraltete, unzureichende Instrumentarium ein Ende. Nach Jean Cocteau's Schauspiel und Film, nach Milhauds Kammeroper greift eine neuartige Kunstform den uralten magischen Orpheus-Stoff auf. Es ist eine zukünftige Welt, die sich hier mit der Musique concrète auftut, Komposition, Zusammenbau im wahren Sinne, Montage von Klängen, Tönen, Geräuschen, auf dem Tonband. Das bildet eine tönende Kulisse, vor der sich das Schaustück entrollt . . .

hatte ich unter anderem geschrieben, was man eben so schreibt, wenn man sein Thema nur theoretisch kennt und »konkrete Musik« noch nie in seinem Leben gehört hat. Allerdings hatte ich natürlich nicht ahnen können, daß aus dem pompösen »Spectacle lyrique« sehr bald ein einfacher lyrischer Spektakel werden würde. Nun saß ich wartend, schon ein wenig müde, in der Reithalle und fieberte der Generalprobe des konkreten Werks entgegen. Endlich waren die Vorbereitungen zur Zufriedenheit des Regisseurs gediehen, und dieser – kein anderer als Pierre Schaeffer selbst – schritt zu dem Pult im Mittelgang. Eine Gestalt, wie man ihr häufig in den Grenzbezirken von hoher Kunst und großem Bluff begegnet, schlank, temperamentvoll und mörderisch angriffslustig, dabei andererseits ein Schlafwandler, den niemand für seine Taten eigentlich verantwortlich machen kann, ein Typ Hans-in-allen-Gassen, zugleich Musiker, Schriftsteller, Poet, Ingenieur, Mathematiker, ein Mensch mit explosiven, unaufhörlichen Einfällen, arrogant, ein geschickter Organisator und Propagandist; sein pariserischer Charme schien sich völlig in fast abstoßende, fanatische Beharrlichkeit verwandelt zu haben.

Kleine Schwächen . . . und ein großer Spleen. Politische Attentäter sehen so aus. Oder Psychopathen, denen es gleichgültig ist, ob sie sterben, wenn nur *ihre* Idee weiterlebt. Eine hagere Gefährlichkeit umwitterte Monsieur Schaeffer. Trotz allem hatte ich eine kleine Schwäche für ihn, und die jüngste Entwicklung der »konkreten Musik« scheint mir recht zu geben. Er hat wahrhaftig Komponisten gefunden, wirkliche Komponisten. Und er hat eingesehen, wie diese Musik außerhalb der herkömmlichen Maßstäbe existiert – so daß er sich nicht mit Beethoven oder Strawinsky vergleichen darf, wenn er Vergleiche konkreter Werke mit Kompositionen Beethovens oder Strawinskys für absurd erklärt . . . Die Generalprobe begann. Schaeffer blätterte in einer Planskizze für die Verteilung des Klanges auf die Lautsprecher, schob Regler auf und nieder, dirigierte seine Helfer an den Tonbandgeräten, schrie Anweisungen in den Lärm. Denn es war Lärm. Die meisten, die gleich mir aus Wißbegier und Interesse zu dieser späten Stunde in der Reithalle saßen, machten

schleunigst, daß sie fort kamen, und nur zwei oder drei ertrugen es nervenstark bis nach Mitternacht.

Wie gesagt, es war Lärm. Die Lautsprecher taten ihre Mäuler auf und spien Kaskaden von Geräuschen, Klängen, verständlichen und sinnlosen Sprachfetzen in den Saal. Das tobte und heulte nahezu unaufhörlich, riß das Ohr von einer Ecke der Reithalle in die andere, beschoß es mit einem Schauer von Schocks; aber es gab auch lyrische Passagen, sanftes Wispern und Tönen wie von fernen wunderlichen Orchestern, und zuweilen rief die konkrete Musik jenes Gefühl wach, das einen leicht nachts im dunklen Wald mit seinem zarten Knistern, Knacken, mit dem feinen Pfiff der Mäuse und dem fremdartigen Ruf einer Eule befällt. Es murmelte und stöhnte, lachte, heulte wie in unendlicher Verzweiflung oder Wut. Die Ungeheuer der Unterwelt stellten sich dem eindringenden Orpheus entgegen. Der Sänger verhandelte mit ihnen, beschwor sie, ihn weiterziehen zu lassen. Dünner Klang eines links auf der Bühne stehenden Cembalos unterstrich die zagen Rezitative. War etwa ein Wink mit dem Zaunpfahl beabsichtigt: Seht, Gluck und Monteverdi haben auch den Orpheus besungen? Auf der Bühne häuften sich, viel zu aufdringlich ins Blickfeld gerückt, allzu deutliche Symbole, die endlose Treppe, die Herme, die antike Vase. Eine blonde Frau verkörperte den thrakischen Sänger, und Eurydike wurde von einer zarten, entzückenden Negerin gespielt. Es war kein Ballett, keine Oper. Statuen gleich schritten die Figuren feierlich umher. Sie rezitierten Philosophie, und alles war mit Bedeutung befrachtet, zuviel, zu dick aufgetragen, bei weitem zu lang – ein dilettantisches Welttheater.

Aber es kam irgendwoher. Jean Cocteau hatte 1949 seinen unvergeßlichen surrealistischen Film »Orpheus« gedreht, der seither zum Welt Erfolg geworden ist. Zweifellos kannte Schaeffer den Streifen und ließ sich von ihm anregen. Ein urtümliches Drama um Tod und Wiedergeburt, der Riesenschritt ins Kosmische, geleitet gleichsam von den Seufzern und Stimmen des Alls, aber was bei Cocteau große Dichtung ist, versandet bei Schaeffer im hilflosen Experiment. Er hat sich einfach übernommen. Der Orpheus-Stoff geziemt einem wirklichen Dichter. Ich denke an das fieberschwüle Drama von Oskar Kokoschka, an Jean Anouilhs »Eurydike« im Reisekleid, auf einem Provinzbahnhof, im billigen Hotelzimmer mit Orpheus, dem Betrogenen. Ein Dichter, der diesen Stoff meistern könnte, ist Pierre Schaeffer nicht. Sein konkretes Melodram, dessen Uraufführung zwei Jahre nach Cocteaus Film in dem kleinen Théâtre de l'Empire in Paris stattfand, war – wie Schaeffer nicht ohne Stolz verkündete – eine Herausforderung.

Die »konkrete Musik«

Nach Donaueschingen brachte er eine neue, bereits erheblich gekürzte Fassung mit, die aber immer noch zu lang und vor allem zu kraus war. Der Mythos scholl an jenem Abend vorbei, Abschnitt um Abschnitt demolierte die künstlerische Wirkung. Eurydike bei den Grillen; Blinde Liebe; Liebesduett – Liturgie; Zwiesprache der Liebenden; Die Augenbinde . . . Schon ist Orpheus, gefolgt von der Geretteten, auf dem Rückweg aus der Unterwelt, da geschieht das Unheil. Die beiden letzten Sätze, die in bohrender Eindringlichkeit auf den dramatischen Höhepunkt zujagen, sind künstlerisch am dichtesten. In ihnen gewinnt die konkrete Musik zum erstenmal Überzeugungskraft . . . Eurydikes Lebewohl; Der Schleier des Orpheus; Apokalyptische Geräusche und Rhythmen; eine Anrufung des Göttervaters Zeus in gestochenem Griechisch, flüsternder, hallender, gnadeheischender Schrei. Auf der Bühne schreitet Orpheus über die Stufen, hebt die Arme wie in flehender Gebärde und zerreißt den langen roten Schleier, der von der Wand herabweht. Es ist sein symbolischer Tod unter den Krallen der Furien, die ihn zerstückelten. Der Sprecher fällt schlicht ein, und dieser Abschnitt ist wohl der lyrische Gipfelpunkt des ganzen Werkes:

*Man erzählt,
daß, enthauptet,
Orpheus
rief,
wieder rief:
Eurydike,
Eurydike,
und daß das Echo
der erstorbenen Ufer
des Ebro
wiederholte,
nochmals wiederholte:
Eurydike,
Eurydike.*

Des Orpheus magnetophonische Stimme verdoppelt und verdreifacht sich. Er reißt eine Maske von seinem Gesicht, eine zweite. Im Tode entblößt er sein wahres Antlitz.

Die elektronische Apparatur entfesselte brutale Geruschwelten. Sie glich einem reißenden Untier. Unter dem ohrenbetubenden Gebrüll lief ein Zittern durch den Boden der Halle, die nun völlig finster war. Nur auf der Bühne glosteten zwei rötliche Leuchter. Die ganze Szene hatte etwas gekonnt Infernalisches.

Experimente

Dann flammten die grellen Scheinwerfer wieder auf. Pierre Schaeffer griff seinen Tonregieplan und schritt unsicher auf die Bühne zur Batterie der Magnetophone. Er war totenbleich. Mit schmerzenden Gliedern erhob ich mich. Hinter mir fiel die Saaltür krachend ins Schloß. Der Vorraum war fast dunkel und völlig leer. Es war lange nach Mitternacht, und die kalte Nachtluft schlug mir scharf ins Gesicht. Meine Benommenheit löste sich allmählich. Am nächsten Morgen, als die Aufführung und der Tumult des unvermeidlichen Skandals vorüber waren, lasen manche, die es bis zum Schluß ausgehalten hatten, verwundert noch einmal, was Schaeffer im Programmheft geschrieben hatte:

Der Überlieferung nach wurde Orpheus von den Furien zerrissen, geköpft und sein Haupt in den Fluß geworfen. Aber seine Selbstaufopferung war nicht umsonst. Wir deuten sie als eine Art Vervielfältigung seiner Persönlichkeit. Denn in der Tat, im Verlaufe eines Menschenlebens hat es mehrere solcher Metamorphosen gegeben. Aber erst nach seinem Tode, im Jenseits, erreicht Orpheus eine wahre Dreieinigkeit, eine Dreieinigkeit mit sich selbst. Sein leidenschaftliches Streben zerbricht nicht mehr an einem vergänglichen Objekt, einer nur ephemereren Kreatur – und sei sie noch so begehrenswert wie Eurydike. Unter dem doppelten Zeichen von Leier und Blut, von bezauberndem Gesang und finsterner Gewalt lodert der Orpheus-Mythos über den Geschicken der gesamten Menschheit.

Das Echo der Presse war fürchterlich, sicherlich nicht ganz zu Unrecht. Allerdings haben nur wenige Kritiker erkannt oder zugegeben, welche fruchtbaren künstlerischen Möglichkeiten die konkrete Musik umfaßt. Sie waren schockiert oder fühlten sich verulkt. So taten sie die Sensation kühl ab.

An eine der Besprechungen knüpfte sich dann noch eine unangenehme Polemik. Schaeffer bekannte:

Unser großes Ziel ist es, die Marmorklippen der westlichen Orchestrierung zu sprengen, neue Möglichkeiten der Tongebung aufzuweisen, eine neue Weise zu schreiben und zu sprechen (obwohl wir weder wissen, wie diese Schrift geschrieben und wie diese Sprache gesprochen wird). Auch das erste Gestammel dieses Experiments kann einem Publikum nur zur Ehre gereichen, das ausersehen ist, einem solchen Versuch beizuwohnen.

Eine raffinierte Mischung von Verteidigung und neuem Angriff, wie man sieht; aber grundsätzlich hatte Schaeffer wohl recht. Das Unternehmen, die konkrete Musik auch in Deutschland einzuführen und mit ihr das deutsche Publikum im Sturm zu nehmen, war endgültig gescheitert, und die Schuld trugen weniger die Länge und Laienhaftigkeit des Werkes als die Fehlleistung der deutschen Musikjournalisten.

„Das Experiment des Orphée“

(<https://avantmusic.hypotheses.org/281>)

Wer hätte das erwartet? Ein Komponist verteidigt sich und sein bei der Presse durchgefallenes Werk in einem offenen Brief an die *Hessischen Nachrichten*, indem er betont, dass sein Mitarbeiter und er sich »seit sechs Jahren jede ästhetische Ambition versagen.«¹ Ein Kunstwerk ohne Kunstanspruch – wie hat man sich das vorzustellen? Wer sich hier öffentlich von künstlerischen Ambitionen freispricht, ist Pierre Schaeffer (1910–1995), französischer Ingenieur, Komponist und Erfinder der sogenannten »Musique concrète« (kurze Beschreibung folgt weiter unten). Zur Vorgeschichte: Bei den Donaueschinger Musiktagen wurde am Samstag, den 10. Oktober 1953, *Orphée 53* – ein Gemeinschaftswerk von Pierre Schaeffer und Pierre Henry – uraufgeführt. Es handelt sich dabei um eine moderne Form der Oper, oder wie es im Untertitel heißt: um ein *Spectacle lyrique*, für Magnetband, Gesang und Cembalo. Die überwiegend negativen Stimmen aus Publikum und Presse werfen den Urhebern Dilettantismus vor, die Klänge des Werks seien unmenschlich und könnten nicht mehr als Musik bezeichnet werden. Was nun Pierre Schaeffer in seinem offenen Brief äußert, gibt Einblick in die theoretischen Überlegungen, welche die Entstehung der Musique concrète Anfang der 1950er Jahre begleiten, es weist aber auch auf etwas Symptomatisches für die neue klassische Musik der Nachkriegszeit.

Seit der Erfindung der Musique concrète im Jahr 1948 sei es ihnen nicht um Ästhetik gegangen, so Schaeffer. »Unser großes Ziel ist, die Marmorklippen der westlichen Orchestrierung zu sprengen, neue Möglichkeiten der Tongebung aufzuweisen, eine neue Weise zu schreiben und zu sprechen [...].«² Soweit würden viele andere Komponisten der europäischen Avantgarde der Zeit (z.B. Karlheinz Stockhausen) zustimmen, die auch nach einer neuen, unverbrauchten Musiksprache suchten. Doch Schaeffer führt fort, dass »zur Zeit, da sich diese Musik im Entwicklungsstadium befindet, ein Techniker (der ich ja bin) förderlicher ist als etwa ein genialer Komponist.«³ Darauf aufbauend sieht Schaeffer seine Werke der Musique concrète als Experimente an, fern von der Idee in sich geschlossener Werke oder zeitloser Meisterwerke. Die neuen technischen Möglichkeiten, die Aufnahmetechnik und Magnetband bieten, könnten Grundlage einer ganz neuen musikalischen Sprache werden. Doch zuvor müsse die Sprache durch musikalische Versuche ausgelotet werden und dafür eigne sich der Techniker mehr als der Komponist. Mit anderen Worten: Unter den gegenwärtigen Bedingungen sei in der Entwicklung einer neuen musikalischen Sprache der Techniker wichtiger als der Komponist selbst. Hier greift Schaeffer nicht nur das tradierte Bild des Komponisten an, der als Genie seine Regeln selbst schafft (Kant), sondern – in dem Verzicht auf ästhetische Ambition – letztlich auch den traditionellen Musik- und Kunstbegriff. Dies erklärt die vielfach emotional aufgeladene negative Kritik, die Schaeffer erfahren hat. Darüber hinaus weisen seine Ausführungen auf ein Moment hin, das in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts für die elektroakustische Musik insgesamt prägend ist: Mit den technischen Möglichkeiten, beliebige Klänge aufzunehmen oder synthetisch (ohne Instrument) zu erzeugen, zieht ein starkes technisches Moment in die Komposition ein. Hier wachsen nicht nur Musik und Technik auf das Engste zusammen, auch die Grenze zwischen Komponist und Techniker verwischt.

Kommen wir zurück zu *Orphée 53*, das 1953 die Gemüter in Donaueschingen aufgebracht hat. Bei der Musique concrète handelt es sich im Unterschied zur (etwa zeitgleich

entstehenden) elektronischen Musik nicht um synthetisch hergestellte, sondern um konkret vorhandene Klänge (etwa Windesrauschen), die aufgenommen und dann mittels der Techniken von Schnitt, Montage, Überlagerung etc. verarbeitet werden. Aus ihrem Kontext isoliert betrachtet schaffte alle Klänge, auch Geräusche, als gleichwertig. In der Einbeziehung des Geräuschhaften steht die *Musique concrète* in der Tradition des Futurismus und geht von einem erweiterten Musikbegriff aus.

In *Orphée 53* hören wir Cembaloarpeggien, ariosen Gesang und gesprochenen Text neben modifizierten Instrumentalklängen, Atem- und Donnergeräuschen, so dass sich ein ungewohntes Neben- und Übereinander von traditionellen musikalischen bzw. opernhafte Elementen und einer elektronisch-verzerrten Geräuschkulisse ergibt.

Das Phonogène diente Komponisten wie Schaeffer zur Modifikation von Klangmaterial.

Foto: Semitransgenic, Quelle: Wikimedia Commons.



Für alle, die einen Klangeindruck von *Orphée 53* gewinnen möchten, [hier](#) der Link zu einer Aufnahme auf YouTube.

In seiner Replik auf Schaeffers offenen Brief wirft der Musikkritiker Heinz Joachim dem französischen Komponisten-Techniker vor, dass, wenn das Werk ein Experiment sein sollte, dieses Experiment gescheitert sei. Darüber hinaus schreibt er in polemischem Ton: »Zumindest werden Sie es hinnehmen müssen, in Ihre Schranken zurückverwiesen zu werden, wenn Sie und Ihr Zauberlehrling Pierre Henry sich mit derart unzulänglichen Mitteln in ein Gebiet vorwagen, auf dem es gilt, der unmenschlichen Gewalt apokalyptischer Schrecken ein künstlerisch verwandelndes Gegenwicht [sic] zu erstellen.«⁴

Mit dem Gebiet, auf das sich Schaeffer vorwagt, ist wohl das des Geräuschhaften gemeint. Dieser Bereich, außerhalb der Grenzen des traditionellen (abendländischen) Musikbegriffs, wird mit Unmenschlichkeit und Apokalypse verknüpft. Hinter der (traditionell festgelegten) Grenze der Kunst liegt die Barbarei – so die Vorstellung, die sich hinter dieser Kritik verbirgt. Und nach Joachim erfordert es die Fähigkeiten eines (wahren) Komponisten, um jene unmenschlichen Kräfte künstlerisch zu bändigen.

In Hinblick auf die 1950er Jahre können wir Folgendes festhalten: Die *Musique concrète* bietet ein Beispiel dafür, wie in den 1950er Jahren die Grenzen des bisherigen Musik- und Kunstverständnisses sowie auch das traditionelle Bild des Komponisten ausgelotet und infrage gestellt werden. Bei Schaeffer kann dies auf die Formeln Techniker vs. Komponist, Experiment vs. Kunstanspruch, Geräuschhaftes vs. traditionelles Musikbild gebracht werden. Ein paar Jahre später wird es John Cage sein, der den abendländischen Kunstbegriff in seinen Grundfesten erschüttert.

Zum Abschluss noch die Gretchen-Frage: Ist Schaeffers lyrisches Spektakel fortschrittliche Musik (aus Sicht der 1950er Jahre)? Das kommt freilich ganz auf die Perspektive an! Wer Fortschritt der Musik an Technologie bindet, könnte im Sinne von Schaeffer argumentieren, dass das Experimentieren mit diesen neuen Möglichkeiten eine »höhere« Entwicklungsstufe der Musik einläute. Für die Komponisten und Musikkritiker im Umkreis der seriellen Avantgarde, die 1953 bei den Festivals für Neue Musik tonangebend waren,

ergäbe sich ein ganz anderes Urteil: Schaeffer nutze die neuen technischen Mittel bloß zur Aufnahme und Bereitstellung von Klangmaterial, während die Formung dieses Materials, das eigentliche Komponieren, zur Nebensache werde und in eher traditioneller Manier erfolge. Doch gerade daran, an der Organisation der Musik zeige sich der Fortschritt in der Musik, der wesentlich als Rationalisierung des musikalischen Materials und als dezidierte Abwendung von traditionellen musiksprachlichen Mitteln begriffen wird.

¹Der offene Brief ist abgedruckt in der Zeitschrift *Melos*: Pierre Schaeffer, „Das Missverständnis von Donaueschingen“, in: *Melos* 21 (1954), S. 138.

²Ebd., S. 138.

³Ebd., S. 139.

⁴Heinz Joachim, „Das Mißverständnis von Pierre Schaeffer“, in: *Melos* 21 (1954), S. 141.

aus:

Rudolf Frisius (1997): "Pierre Schaeffer - Pionier der akustischen Kunst"

(<http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx395.htm>)

Das zweite große Gemeinschaftswerk von Henry und Schaeffer war noch umfassender und ehrgeiziger angelegt, als die vorausgegangene "Symphonie". Als Nachfolgewerk der "Sinfonie des technischen Zeitalters" sollte nun eine Oper mit technisch produzierten Klängen entstehen. Das sujet beschwor ein Thema, das in der Operngeschichte eine zentrale Rolle gespielt hat und das darüber hinaus damals auch im Medium des künstlerischen Films berühmt geworden war: Orphée, die Orpheussage. Die Adaption dieses Stoffes für Zwecke der musique concrète war überaus mühsam. In mehreren Jahren entstanden verschiedene Versionen. Am bekanntesten wurde eine Fassung, die 1953 auf den Donaueschinger Musiktagen aus der Taufe gehoben wurde: "Orphée '53". Dieses Stück provozierte einen spektakulären Skandal, und dies nicht zuletzt deswegen, weil hier die Intentionen der beiden Autoren auseinanderzulaufen begannen. Das Projekt der konkreten Oper verstand Schaeffer hauptsächlich als Versuch, auch traditionelle musikalische Elemente in die musique concrète zu integrieren. Für ihn lag die Betonung auf dem Wort Oper: Belcantogesang sollte sich nach seiner Vorstellung verbinden mit rezitierten Texten, mit instrumentalen und konkreten Klängen. Daraus ergaben sich bei der Ausführung eigentümliche Zwitterformen zwischen traditioneller und Neuer Musik, die beim Publikum schließlich heftigen Widerspruch provozierten - und deren Vorführung just in Donaueschingen die Kritiker womöglich noch mehr erboste als das Publikum. Henry verfolgte andere Interessen als Schaeffer: Ihn interessierte gerade in einer Quasi-Oper mit Lautsprecherklängen nicht die traditionelle Rückversicherung, sondern die spektakuläre klangliche Radikalität. Für ihn lag der Akzent auf dem Wort "konkret". Henrys konkrete Schlußmusik zu "Orphée '53" schockierte das Publikum der Uraufführung zutiefst. Heftige Geräuschkaskaden aus dem Lautsprecher provozierten einen spektakulären Skandal. Das Publikum, welches der Aufführung bis dahin noch einigermaßen zurückhaltend gefolgt war, wurde zusehends unruhiger. Henry steuerte um so lauter aus und trieb damit sein Publikum in Scharen aus dem Saal. Die Donaueschinger Aufführung von "Orphée '53" endete in einem Debakel, das der musique concrète auch in der Folgezeit noch nachhaltig schaden sollte. Für Schaeffer war der Mißerfolg um so

bitterer, weil er im Lande des einstigen Kriegsgegners stattfand und er die französische musique concrète gegenüber der jüngeren elektronischen Musik Westdeutschlands weit zurückwerfen sollte. Noch 1967, im halb ironischen Rückblick, verglich Schaeffer sein Scheitern mit einer napoleonischen Niederlage, für die womöglich Heinrich Strobel verantwortlich war, der damalige Musikchef des Südwestfunks.

Die "Schlacht von Donaueschingen" im Jahr 1953 wurde zu einer Art Waterloo der musique concrète. Die Deutschen triumphierten ... Heinrich Strobel hatte uns möglicherweise eine Falle gestellt, als er uns aufs offene Feld lockte.

Auch Schaeffers Bericht von der Aufführung selbst ist geprägt von der für ihn typischen Mischung von Selbstironie, Sentimentalität und Bitterkeit:

Das entschieden barocke Werk ließ eine charmante Haitianerin (Eurydike) in einer Begräbnisdekoration zu den konkretesten Klängen tanzen; Philippe Arthuys, Träger venezianischer Obelisk, brachte, von elektronischem Gluckern begleitet, vor der Aschurne ein Trankopfer dar, während Geigen nach reinster Zigeunermanier Krokodilstränen in die Kulissen vergossen. Das war zuviel für unsere Deutschen, die zunehmend entrüstet reagierten, aber mehr einiger herzhaft tonaler Modulationen als unserer konkreten Exzesse wegen. Der Wirbel war schon ganz schön im Gange, als das Finale hereinbrach: Le Voile d'Orphée. Dieses Stück, ein Hauptwerk von Henry, bleibt ohne Zweifel eine der nobelsten, rühmenswertesten Kühnheiten jener Zeit. Das änderte freilich nichts daran, daß es einen immer unausstehlicher werdenden Lärm zu übertönen hatte, was unseren Reglern bis zum Schluß gelang: wieviele Dezibel sind an diesem Tag vergeudet worden!

Die Schlacht endete aus Mangel an Kämpfern. Im Saal blieb am Schluß nur eine zurückhaltende und uns gewogene Mannschaft übrig: die französische Besatzungsarmee, die uns gratulierte.

Erst nach längerer Zeit sollte sich die musique concrète, gleichsam auf Umwegen, von den Folgen des Donaueschinger Skandals befreien: die "Symphonie pour un homme seul" und "Orphée" wurden von Henry später als Ballettmusiken für Maurice Bejart eingerichtet. Seit 1955 begann damit eine Entwicklung der musique concrète, die auch über den Bereich des Radiostücks hinausführen sollte. Trotzdem blieb "Orphée" ein merkwürdiger Grenzfall der musique concrète - janusköpfige Radiokunst zwischen Oper und Experimentalstück, Hörspiel und Lautsprechermusik, Vergangenheit und Zukunft.

Der Orpheusmythos, der berühmteste, immer wieder vertonte Stoff der Operngeschichte, war durch Jean Cocteau bereits für den Film adaptiert worden. Schaeffer, der sich in seinen Notizen ausdrücklich auf Cocteau bezieht, wollte wahrscheinlich dieses Thema deswegen als konkrete Oper ausarbeiten, weil ihm an einer traditionell-musikalischen Absicherung der musique concrète lag. Die Erfahrungen in diesem musikalischen Bereich waren inzwischen so vielfältig geworden, daß sie kaum noch überschaubar waren und sich die Idee einer thematisch gebündelten Zusammenfassung anbot.

Die konkreten Erfahrungen in der Studiopraxis hatten sich in den vorangegangenen Jahren beträchtlich erweitert, um so stärker traten damit aber auch schon im ersten Planungsstadium die Schwierigkeiten hervor, mit denen zu rechnen war.

Wir wollen ein Werk machen. Welches Ziel wollen wir damit verfolgen? Wollen wir uns anfangs mit irgendwelchen Materialien versehen und dann dem Instinkt überlassen? Was die Partitur angeht - mit welchen Mitteln wollen wir sie fixieren? Wie soll man sich a priori die tausend unvorhersehbaren Veränderungen des konkreten Klangs vorstellen?

Wie soll man wählen unter Hunderten von Klangmustern, solange noch keine Klassifikation, noch keine Idee fixiert ist?

Für die Produktion der ursprünglichen Fassung des Stückes standen nur wenige Monate zur Verfügung, da die Uraufführung bereits im August 1951 angesetzt war. Schon aus zeitökonomischen Gründen stellte sich deswegen die Frage, ob man auch bereits vorhandenes Klangmaterial in das Stück einbeziehen könne. Allerdings war nach wie vor nicht allgemeingültig geklärt, nach welchen Gesetzen konkrete Klangmaterialien "komponiert" werden konnten. Es erschien zunächst weitgehend unsicher, wie sie sich als Elemente einer neuen Musiksprache würden verwenden lassen. Schaeffer zweifelte sogar daran, ob dies überhaupt möglich sei.

Sind die Klangelemente, die wir entdeckt haben, nun Worte, die die Grundlage von Sätzen bilden können?

Der knapp angesetzte Termin der Uraufführung läßt jedoch wenig Zeit für grundsätzliche Überlegungen. Schaeffer, der auch jetzt wieder auf die Zusammenarbeit mit Henry rechnen kann, entscheidet sich deswegen für ein pragmatisches Vorgehen: er beginnt nicht, wie bei der Sinfonie, mit einem Szenario, sondern zunächst mit einer Prüfung des vorhandenen Klangmaterials, mit der Suche nach bereits produzierten Klängen, die ihm für das neue Projekt als geeignet erscheinen. Die Schwierigkeiten des Projektes ergaben sich daraus, daß einerseits die bisherigen Studioerfahrungen gründlich ausgewertet, andererseits aber auch Verbindungslinien zu traditionellen Aufführungsformen der szenischen Darstellung und der Oper gezogen werden sollten.

Die Schwierigkeiten, hier eine überzeugende stilistische Konzeption zu finden, waren nur in dem Falle zu umgehen, daß man bestimmte "Nummern" allein mit Lautsprecherwiedergaben versah. So setzt beispielsweise der von Henry komponierte "Prologue" als überzeugende Synthese traditioneller Opernouvertüre und konkretem Musikstück ein, ohne traditionalistische Konzessionen oder stilistische Widersprüche. Schwieriger wurde es im weiteren Verlauf der Oper, wenn Schaeffer die konkreten Klänge mit Gesang verbinden sollte. Er war sich über die Problematik seines Unterfangens durchaus im Klaren:

Wie soll ich Orpheus singen lassen, wo es hier doch weder Partitur noch Orchester gibt? Ich komme auf diesen Kompromiß zurück, nach dem sich - einer naiven Voraussetzung entsprechend - zwei Dinge überlagern: der Belcantogesang - warum denn nicht - und zerhackte sinfonische Fragmente.

Eine weitere Konsequenz lag nahe: Der singende Orpheus brauchte einen Text. Der Moment war gekommen, ein Opernlibretto in Angriff zu nehmen. Schon die erste Arie, mit der Orpheus auftritt, hat einen weitgehend konventionellen Operntext. Schaeffer hat ihn verfaßt: er läßt Orpheus die Götter anflehen. Sie sollen ihm Eurydike zurückgeben: "Rendez-moi, justes dieux, Eurydice, Eurydice, que j'ai perdue."

Maria Ferès, welche die Titelrolle in der Uraufführung sang, war seinerzeit als Opernsängerin in Paris bekannt. Schaeffer hatte sie in der Kontraltrolle des Orpheus von Gluck gesehen, und dies hatte ihn auf die ersten Ideen zu seinem Orpheusprojekt gebracht.

Dem Kontraalt Orpheus muß ich die Schauspielerin Eurydike gegenüberstellen ... Es gibt ungewöhnliche Duos: Sprechstimme gegen Gesangsstimme ... Belcanto gegen konkretes Orchester, Autoduos: ich stellte mir vor, wie Orpheus zusammen mit seiner eigenen Stimme im Duett singt ...

Diese Notizen bezogen sich auf die französische Urfassung, die unter dem Titel "Toute la Lyre" am 6. Juli 1951 im Pariser Theatre de l'Empire uraufgeführt wurde. Was bereits hier

skizziert war, wurde noch einen Schritt weiter getrieben, als Schaeffer und Henry später die Fassung für die Donaueschinger Musiktage herstellten. Diese deutsche Fassung mit dem Titel "Orphée cinquante-trois", "Orpheus '53", ergänzt die französischen durch deutsche Sprechtexte. So kommt es zu eigenartigen Dialogen in verschiedenen Sprachen. Für die mannigfaltigen Versuche, Sprache und Gesang mit konkreten Klängen zu kombinieren, entwickelte Schaeffer ein reges Interesse und suchte immer wieder nach neuen Lösungen. Er schrieb Texte, er notierte Melodien und realisierte konkrete Klänge zur Begleitung des Gesangs. So entstand - in Fortführung eines Weges, den Schaeffer selbst erstmals beschritten hatte mit seinem "Concertino Diapason" für Klavier und Tonband und den beispielsweise 1951 André Hodeir weitergeführt hatte mit "Jazz et Jazz" - eines der frühesten Beispiele der sogenannten "musique mixte", d.h. Musik, welche die Live-Interpretation, in diesem Falle den Live-Gesang, mit der Lautsprecherwiedergabe verbindet.

Schaeffer hat nicht verheimlicht, daß Henry, sein kompositorischer Partner, dieser Konzeption einigermaßen skeptisch gegenüberstand. Er wollte "natürliche", von der Aufnahmetechnik unberührte Klänge in seiner Musik nicht tolerieren. Deswegen übernahm er im "Orphée"-Projekt diejenigen Abschnitte, die ausschließlich für die Lautsprecherwiedergabe bestimmt sind und in denen die "lebendigen" Stimmen schweigen. Diese von Henry verantworteten Passagen kontrastierten deutlich zu den klanglich "gemäßigten" Abschnitten Schaeffers.

Der Donaueschinger Skandal gab den ersten Anstoß zur Entfremdung zwischen Henry und Schaeffer, die schließlich zur endgültigen Trennung führen sollte. Danach realisierte Henry eine neue "Orphée"-Fassung in alleiniger Verantwortung. Auf die Anteile, die seinen Vorstellungen nicht entsprachen, hat Henry später mit bitterem Sarkasmus reagiert. In der Folgezeit gingen Schaeffer und Henry ihre eigenen Wege. Aber keiner von ihnen wäre später wohl das geworden, was er heute ist, wenn es die Jahre ihrer intensiven Zusammenarbeit nicht gegeben hätte.

Ihr Bruch wird durch die Musik des "Orphée"-Projektes vorweggenommen - auch eine Ambivalenz in Schaeffers eigenem Denken. Schaeffer arbeitete weiter, aber anders als zuvor. Auch in seiner eigenen Arbeit ließ sich nicht rückgängig machen, daß der Schleier des Orpheus zerrissen war.

Ballett: Rückseite des Platten-Covers

History of Orphée

- 1953 - Le Voile d'Orphée (the Veil of Orpheus), a dramatic cantata, was produced by Pierre Henry at the studios of the Radiodiffusion Television Française. The work was chosen by Maurice Béjart to make up the eighth scene of Orphée: Transfiguration.
- 1955 - First record issued of Le Voile d'Orphee.
- 1958 - World premiere of the ballet Orphee at Liege.
- 1959 - Performances of the ballet Orphee in Cologne.
- 1961 - Frankfurt, Berne, London, Rome; chosen for the opening of the "Musical May" in Florence in 1960; further performances at the Vienna Opera, in Paris, in Spain, and elsewhere.
- 1960 - First recorded version of Orphée under the "Critère" label, directed by Roland Douatte.
- 1962 - New stereophonic version of Orphée presented at the Theatre des Champs-Élysées by "Les ballets du XXe Siècle."

The work

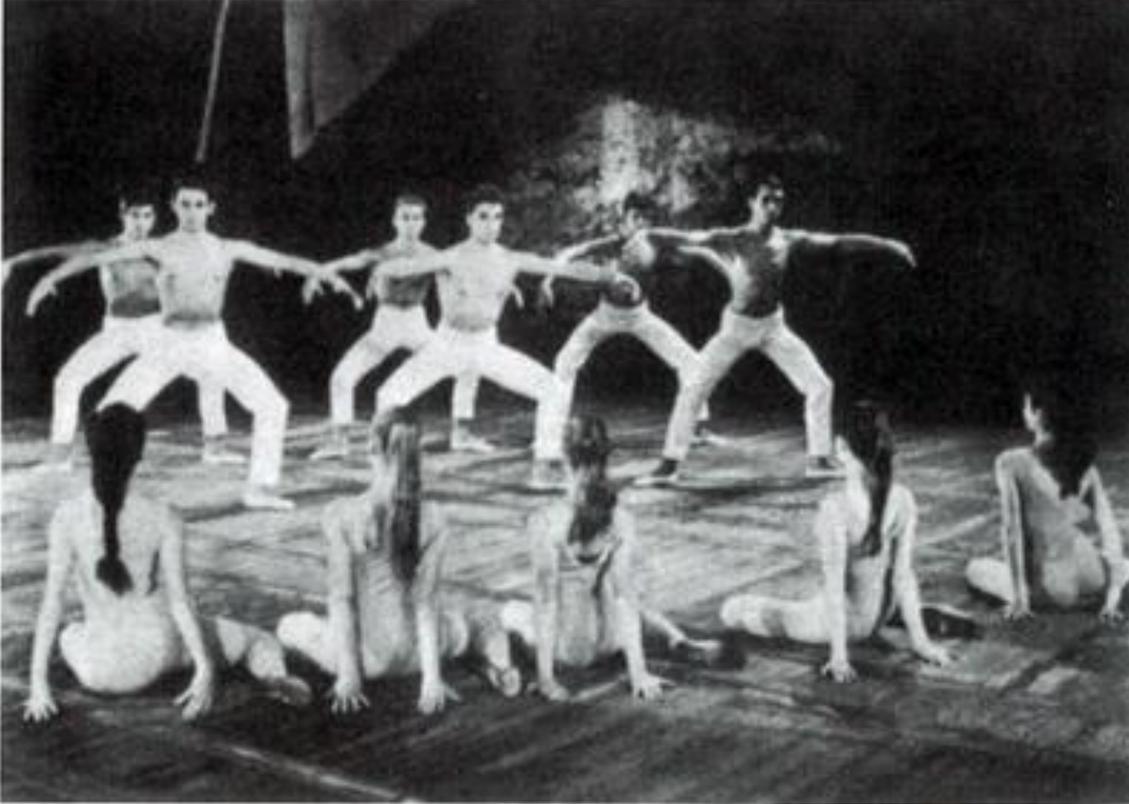
Inspired by the Sonnets to Orpheus of Rainer-Maria Rilke Béjart conceived a libretto on this fundamental myth of man in his relationship with art, as it appears in every century and every civilisation, variously transformed, interpreted, or degraded. The choreographer wished to return, however, to the origins of the legend, and only the transposition of the esoteric element is modern.

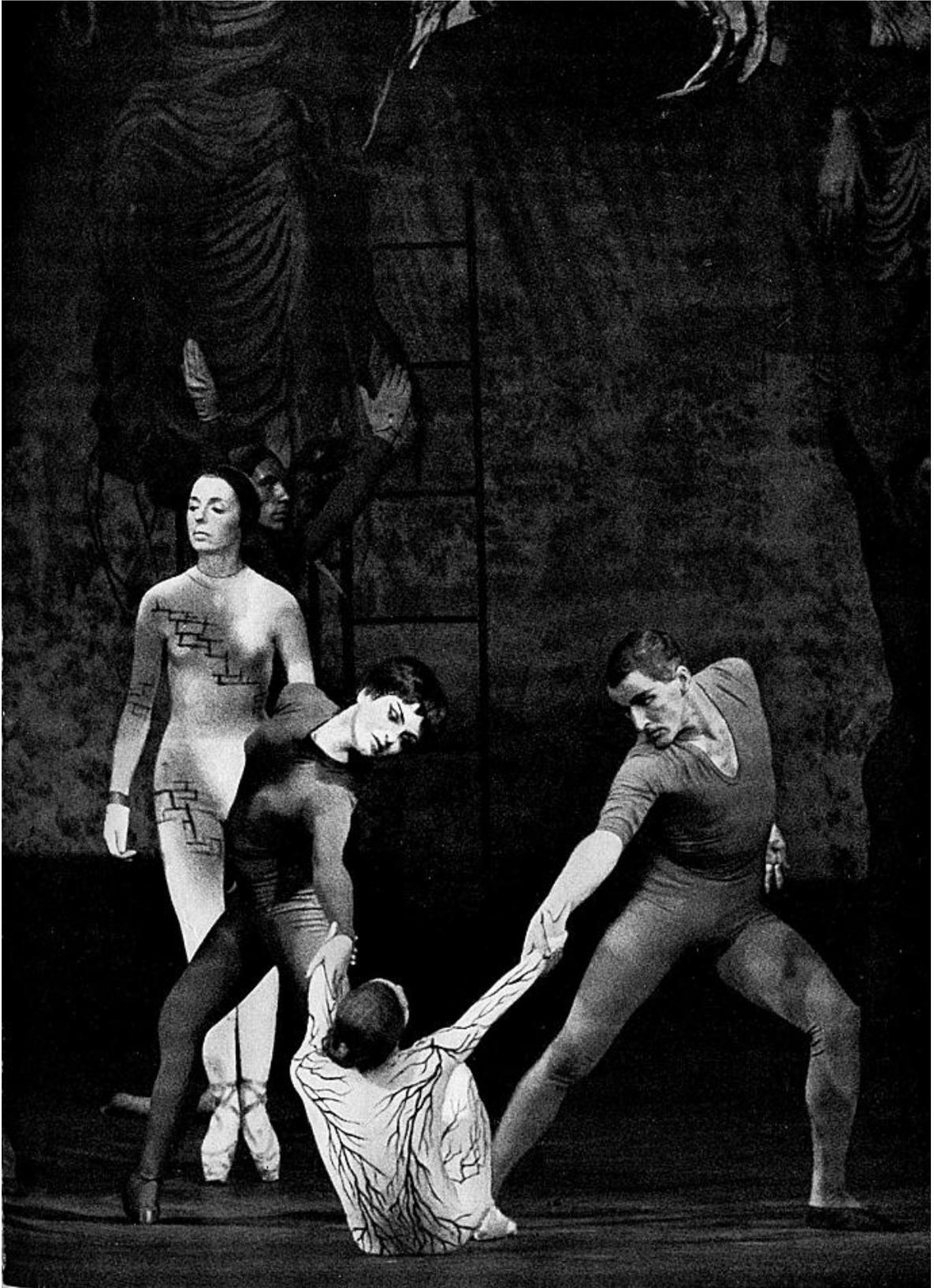
"Complete" man aspires, despite all, to live, and fails. The others kill him because of his difference from themselves. But misfortune has made an artist of him, and his art will give him immortality. Note that the story of Eurydice is only an episode in Béjart's Orphée. Love does indeed play a decisive role in the hero's quest, but is one attempt, among others, to emerge from himself. "Complete" man is, by nature, solitary.

Produced in the surrealist decors of the German painter Rudolf Kufner, Orphée constitutes an outstanding visual and aural experience. Maurice Béjart dances the principal role, and joins in dialogue with a loudspeaker, the "voice" of his destiny.

For this recording it has been necessary to substitute a lyric atmosphere for the dramatic atmosphere of the ballet. A supplementary text has been introduced, which, spoken above the music, comments on and explains the action. Orphée is acknowledged to be a landmark in contemporary art.

Jacques Bourgeois





Mit dem Ballett »Orphée« in der Choreographie von Maurice Béjart hat sich die »Musique concrète« auf der Tanzbühne endgültig durchgesetzt