

Musique Concrète

Überblick *Musique concrète*

1948 führte der französische Komponist Pierre Schaeffer im „Club d'Essai“, ein Studio des französischen Rundfunks ORTF, Geräuschexperimente durch, die die Entwicklung der *Musique concrète*, wie Schaeffer sie ab 1949 nannte, nach sich zogen. Der Name war bezeichnend für einen wichtigen Unterschied zur elektronischen Musik: In der *Musique concrète* wurde ursprünglich nur „konkretes“ Klangmaterial, d.h. Naturgeräusche (z. B. Vogelstimmen), sowie Musikinstrumente, aber auch industrielle Geräusche der Umwelt, verwendet. Den vermeintlichen Vorteil gegenüber der elektronischen Musik, die hauptsächlich mit rein elektronisch erzeugtem Material arbeitet, sah man in einer angeblich größeren Lebendigkeit des Klangs bei der *Musique concrète*.

Musique concrète zeichnete sich durch das Klangmaterial und dessen Verarbeitung aus. Natürliche, technische oder Umweltgeräusche wurden mit dem Mikrofon aufgenommen und auf Schallplatte oder Magnettonband aufgezeichnet. Anschließend wurden einzelne Elemente der Aufnahmen geschnitten, teilweise deformiert, gemischt und zu neu zusammengesetzten Klangereignissen montiert. Partituren für Werke der *Musique concrète* gibt es nicht.

Verbreitung und Entwicklung

Nach dem ersten Konzert mit *Musique concrète* 1950 in Paris gründeten P. Schaeffer und Pierre Henry die „Groupe de Musique concrète“ und führten 1953 bei den Donaueschinger Musiktagen ihr Werk „Orphée“ auf. Diese französisch-deutsche Oper, die sich der Kompositionstechniken der *Musique concrète* bediente, löste einen Skandal aus und wurde vom Publikum vehement abgelehnt. Aber es wurden immer mehr Komponisten auf die neue Musikgattung aufmerksam. Die Emanzipation der Geräuschk Musik, die durch die *Musique concrète* begünstigt wurde, rückte immer mehr in das Bewusstsein der Komponisten und fand ihren Platz in den Werken.

Ab 1951 hatte die *Musique concrète* ihren Einzug in Deutschland, wobei

hier schon von Beginn an Magnetophone benutzt wurden. Dies ermöglichte Aufnahmen auf Magnettonband, was wiederum das Bearbeiten des Klangmaterials einfacher machte, aber vor allem neue Möglichkeiten der Bearbeitung schaffte. Bei der Schallplatte verwendete man hauptsächlich Manipulationen der Abspielgeschwindigkeit, der Abspielrichtung (vorwärts oder rückwärts) und Wiederholungen (Loops durch geschlossene Rillen). Mit dem Magnettonband konnte man zusätzlich durch das schneiden des Bandes Einzelteile der Geräusche miteinander kombinieren und somit teilweise vollkommen neue Geräusche „bauen“. Außerdem war die Vervielfältigung eines Magnettonbandes einfacher als die einer Schallplatte.

Im Zuge der technischen Entwicklungen, die, neben neueren Aufnahmetechniken und Mikrofonen, auch die Digitalisierung mit sich brachten, wuchsen sowohl die Möglichkeiten der Signalbearbeitung als auch die Komfortabilität der Signalbearbeitung selbst. Die ursprünglichen Geräusche konnten nun so sehr verändert werden, dass sie ihren ursprünglichen Charakter vollkommen verloren und es war sogar möglich, wie in der Live-Elektronik von Luigi Nono häufig praktiziert, Echtzeitbearbeitungen bestimmter Klänge durch andere Klänge zu steuern.

***Musique concrète* und elektronische Musik**

Spätestens ab diesem Zeitpunkt war die Grenze zwischen elektronischer Musik und der *Musique concrète* nicht mehr offensichtlich. In François Bayles Werk „Le Sommeil d'Euclide“ (1983) beispielsweise besteht das Grundmaterial aus dem Quietschen eines Flaschenzugs und den Gesängen und Geräuschen des Schöpfens von Wasser in Indien. Allerdings ist die Bearbeitung an einigen Stellen so stark, dass man kaum noch den Charakter des eigentlichen Geräusches wahrnehmen kann. Viele der neuen Geräusche erwecken den Anschein, synthetisch produziert zu sein. Dadurch lässt sich das Werk nicht mehr eindeutig zur *Musique concrète* oder zur elektronischen Musik zuordnen.

Ähnlich verhält es sich bei Phillipe Manourys Werk „Jupiter“ (1987), das für Flöte und Live-Elektronik geschrieben ist. Das Ausgangsmaterial kommt ausschließlich von der Flöte, was dem Werk den Anspruch geben könnte zur *Musique concrète* zu gehören, aber das Signal wird in Echtzeit von einem Computerprogramm weiterverarbeitet und entsprechend ausgegeben. Dies hat den Effekt, dass Originalsignal (Flöte) und bearbeitetes Signal nahezu gleichzeitig

erklingen. Die Art und Weise, wie das Signal jedoch bearbeitet wird - und teilweise um Spektralklänge erweitert wird – lässt vermuten, dass dieses Werk eher der elektronischen Musik angehört.

Wichtige Vertreter der *Musique concrète*

Die bedeutendsten Vertreter in den Anfangsjahren der *Musique concrète* sind Pierre Schaeffer, den man besten Gewissens als Begründer der *Musique concrète* benennen kann. Des weiteren gilt Pierre Henry, der später (1958) sein eigenes Studio APSOME gründete, in dem er noch viele weitere Werke schuf, als einer der ersten und wichtigsten Vertreter der *Musique concrète*. Aber auch François Bayle, der die Leitung der von P. Schaeffer gegründeten Forschungsgruppe „Groupe de Recherches Musicales“ von 1966 bis 1997 übernahm und in dieser Zeit sehr viele Werke veröffentlichte, hatte durch seine Arbeiten einen sehr großen Einfluss auf die Entwicklung der *Musique concrète*.

Jüngere Vertreter der *Musique concrète* sind Luc Ferrari, dessen berühmtestes Werk die „Presque Rien“-Reihe ist, welche Aufnahmen des jugoslawischen Strandes zur Grundlage haben. François-Bernard Mâche, ebenso Mitglied der „Groupe de Recherches Musicales“, beschäftigte sich sehr viel mit der Erforschung von natürlichen Melodie- und Formstrukturen in Vogelgesängen und in der menschlichen Sprache. Durch seine Entdeckungen konnte die Entwicklung synthetisch erzeugter Sprache große Fortschritte erzielen.

Zukunft der *Musique concrète*

„Ob sich die M[usique] c[oncrète], die in ihrer Arbeitspraxis inzwischen auch elektronisch generierte Grundklänge akzeptiert, als eigenständige Richtung der elektroakustischen Musik auf Dauer halten kann, ist zweifelhaft, ebenso wie dies für die ihr methodisch verwandte amerik[anische] Richtung, der >>Music for Tape<<, gilt. Mit der Errichtung des IRCAM ist der M[usique] c[oncrète] zudem jetzt in Paris eine starke Konkurrenz erwachsen.“¹

¹ Brockhaus Riemann Musiklexikon; Hrsg.: C. Dahlhaus, H. Eggebrecht, K. Oehl; 2. Auflage, Mainz: Atlantis-Schott Musikbuch-Verlag, 1995

Bibliographie

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 6 (Spalten 1834-1844); Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 1997

Brockhaus Riemann Musiklexikon; Hrsg.: C. Dahlhaus, H. Eggebrecht, K. Oehl; 2. Auflage, Mainz: Atlantis-Schott Musikbuch-Verlag, 1995

<http://www.frisius.de/rudolf/texte/Imptest.htm> (Abruf: 01.06.2013)