

Rudolf Frisius

Konkrete Musik und die Folgen

Elektroakustische Musik in Frankreich

1 Der Titel nimmt Bezug auf den italienischen Rundfunk RAI, weil Schaeffer das Klangmaterial des Vogelgesanges in einem Indikativ dieses Senders gefunden hatte. ↑

2 Im Text des Hörspiels..., einer 24-Stunden-Sendung für den französischen Rundfunk aus den 80er Jahren, hat Henry über sein Zusammentreffen mit Schaeffer anschaulich berichtet; für den WDR entstanden davon zwei kürzere, eineinhalb- bzw. dreistündige Produktionen. ↑

3 In Werken von Pierre Boulez (*Etudes 1 et 2*, 1951), Pierre Henry (*Antiphonie*, 1951; *Vocalises*, 1952) und Karlheinz Stockhausen (*Etude*, 1952). ↑

4 Eine Ausnahme blieb die Komposition *Poésie pour pouvoir* von 1958, eine Kombination von gesprochenem Text, Orchestermusik und elektronischer Musik, die er nach der Donaueschinger Uraufführung wieder

In Frankreich wird über Möglichkeiten und Grenzen neuer Technologien aus der Sicht differenzierter kompositorischer Ansprüche heftig diskutiert. Dabei ist gerade die aktuelle Situation der elektronischen Musik vor allem in den großen Studios dadurch bestimmt, daß mit großem Aufwand historisch aufgearbeitet wird – nicht zuletzt dadurch bedingt, daß ein Generationenwechsel in den Leitungen der Studios noch nicht stattgefunden hat oder sich gerade erst vollzieht. Dazu kommt, daß vielfach seit langem bestehende, bis heute jedoch ungelöste Probleme unter heute veränderten technischen Bedingungen erneut auftreten. In Lautsprecherkonzerten, durch internationale Jurytätigkeit wie auch in vielen Gesprächen mit in Studios Tätigen erhielt ich den Eindruck, daß zumindest in den wichtigen großen Studios die Bilanzierung – aus aktuellem Interesse – immer noch wichtig ist.

GRM – das älteste Studio elektroakustischer Musik

Die ersten Produktionen der konkreten Musik (»musique concrète«) entstanden 1948 in Paris, im Studio der Forschungsgruppe GRM. Pierre Schaeffer realisierte eine Reihe von Stücken, die er unter dem Titel *Etudes de bruits (Geräusch-Etüden)* zusammenfaßte und in Radiosendungen der Öffentlichkeit vorstellte. In diesen Stücken werden unterschiedliche Klangmaterialien verwendet. Die zuerst entstandene Produktion, die *Etude aux chemins de fer (Eisenbahn-Etüde)*, verwendet Eisenbahngeräusche, die häufig in technisch produzierten Ostinati (aus »geschlossenen Rillen« von Schallplattenaufnahmen etwa mit Waggongeräuschen) rhythmisch gruppiert sind, so daß sich neben realistischen, hörspielähnlichen Elementen (wie der Anfahrt des Zuges zu Beginn des Stückes) im weiteren Verlauf auch innermusikalische Zusammenhänge bilden können. Mit Umweltgeräuschen arbeitet auch die 1950 entstandene Produktion *L'oiseau RAI (Der Vogel RAI)*. In diesem Stück verwendet Schaeffer Fragmente aus der Aufnahme des Gesanges einer Nachtigall, die in verschiedenen Geschwindigkeiten bald vorwärts, bald rückwärts abgespielt werden.¹

Eine weitere Klangkategorie in Schaeffers ersten Produktionen bilden präparierte oder technisch manipulierte Instrumentalklänge. Schaeffer verwendete solche Klänge erstmals 1948, als er zwei Stücke mit Klavierklängen realisierte: Die *Etude violette* und die *Etude noire*. Er arbeitete im Studio damals mit

zurückzog. ↑

5 Zum Beispiel in Aufnahmen von Vogelgesang oder einer Sprechstimme im südafrikanischen Xhosa-Dialekt. ↑

6 Über das von Bayle entwickelte Lautsprecherorchester Acousmonium s.S. 26 in diesem Heft. ↑

7 Es beteiligten sich u. a. die Komponisten Mailliard, Geslin, Teruggi mit der Verarbeitung einiger Stimmlauten seines kleinen Sohnes, Savouret mit virtuoson Klangmanipulationen des gesprochenen Namens Don Quixote, Mion, Dufour und Zanesi. ↑

8 u.a. mit Jean Claude Risset (*Inharmonique* 1977, *Songes* 1979); York Höller (*Arcus* 1978, *Résonance* 1982); Tod Machover (*Light* 1978, *Soft morning city* 1980, *Fusione Fugace* 1982, *Electric Etudes* 1983); Klarenz Barlow (*Cogluotobusisletmesi* 1980), John Cage (*Roaratorio* 1981), Morton Subotnick (*The double life of amphibians* 1982), Pierre Boulez (*Répons* 1981 ff.), Horatiu Radulescu (*Geyond's aura* op. 44 1982, *Incandescent Serene* 1982), Kaija Saariaho (*Verle blanc* 1982, *Jardin secret II* 1986), Philippe Manoury (*Zeitlauf* 1983, *Pluton* 1988, *La partition du ciel et de l'enfer* 1989), Tristan Murail (*Désintégrations*

Klavierklängen, die ihm der junge Pierre Boulez eingespielt hatte. Bei der Arbeit mit Klavierklängen kam Schaeffer erstmals zu dem Entschluß, in seiner Komposition auch rückwärts wiedergegebene Klänge zu verwenden.

In seinem Interesse für präparierte Instrumentalklänge traf sich Schaeffer mit einem jungen Musiker, der bei Olivier Messiaen Komposition studiert hatte, außerdem aber auch gelernter Pianist und Schlagzeuger war: Pierre Henry². Dieser arbeitete damals schon mit Präparationen, die er am Flügel vorgenommen hatte, ohne zu wissen, daß John Cage einige Jahre zuvor das präparierte Klavier erfunden hatte. Wahrscheinlich klangen auch seine ersten Präparationsversuche schon ähnlich wie die Klangergebnisse aus den Jahren 1949 und 1950, die uns in seinen Realisationen erhalten geblieben sind – nämlich grundverschieden von den gamelanartigen Präparationen des jungen Cage, statt dessen viel wilder und geräuschhafter.

Schaeffer war von Anfang an lebhaft daran interessiert, nicht nur isolierte Einzelklänge zu verarbeiten, sondern auch komplexere, musikalisch stärker vorgeformte Klanggebilde. Ein erster Versuch in dieser Richtung war die 1948 entstandene *Etude aux tourniquets*, in der Fragmente instrumentaler Passagen verarbeitet wurden. Dieses Stück war übrigens die letzte Komposition, in der Schaeffer noch, zumindest im ersten Arbeitsschritt, versucht hat, nach einer vorgegebenen Partitur zu arbeiten. Bei der klanglichen Realisierung wurde ihm dann aber deutlich, daß bessere Resultate erreicht werden konnten, wenn das partiturgetreu Aufgenommene gründlich ummontiert und weiter verarbeitet wurde in einer Weise, die den Notentext letztlich fast verschwinden ließ.

Einen Schritt weiter ging Schaeffer 1949 in seiner größer angelegten, mehrsätzigen *Suite 14*. Er hatte zunächst einfache Musik, für ein Ensemble mit 14 Instrumenten notiert, nach dieser Notation spielen lassen und aufgenommen. Aus dieser Aufnahme wurden bestimmte Fragmente ausgewählt, im Studio weiter verarbeitet und in neue Zusammenhänge einmontiert. Das Spannungsverhältnis zwischen im voraus notierten und nach der technischen Manipulation im Studio radikal veränderten musikalischen Strukturen befriedigte ihn aber letztlich nicht. Deswegen kam ihm die Zusammenarbeit mit Pierre Henry durchaus gelegen.

Sie begann damit, daß Henry im Studio mit seinen präparierten Instrumenten Klänge produzierte, die Schaeffer im Aufnahmerraum aufnahm und nach Möglichkeit schon während der Aufnahme technisch manipulierte. Diese Arbeitsteilung wurde in der Folgezeit bald differenziert, da auch Henry sich mehr und mehr in die technischen Prozeduren einarbeitete; dennoch sind Spuren der ursprünglichen Rollenaufteilung noch in den ersten Gemeinschaftsproduktionen von Schaeffer und Henry deutlich zu erkennen: In *Bidule en ut* (1950) und in der *Sinfonie pour un homme seul* (1949-1950).

Die einfachen technischen Bedingungen, unter denen in den Anfangsjahren gearbeitet werden mußte, hat Pierre Henry im Text seines *Journal de mes sons* beschrieben: »Damals waren die klanglichen Manipulationen noch ziemlich unentwickelt. Sie ermöglichten aber sehr merkwürdige Techniken, die man niemals mehr wiederfinden wird. Mit Hilfe von Schaltersystemen hatte man die

1983), François Bayle
(*Aéroformes* 1984),
Gérard Grisey (*Les
chants d'amour* 1984),
Karlheinz Stockhausen
(*Kathinkas Gesang
als Luzifers Requiem*
1985), Michael Obst
(*Kristallwelt*
1985/1986), Magnus
Lindberg (*Ur* 1986) ↑

Möglichkeit, Klänge aller Art einzusetzen, den Einschwingvorgang abzuschneiden oder ihm ein Crescendo zu geben, eine Sequenz zu zerhacken oder herauszunehmen. Jeder Plattenteller war mit Hebeln versehen, die Glissandi und Transpositionen ermöglichten. Die Modulationen ergaben sich durch einfachen Fingertip, was eine genau dosierte Armbewegung und ein geschmeidiges Handgelenk verlangte. In gewisser Weise eine Rückkehr zum Instrument...

Das Magnettonband gab es damals noch nicht. Sprünge von einem Klang zum anderen, von einer Schallplatte zur anderen – das war ein sehr unsicheres Unternehmen. Trotzdem waren die Zufälle der Nadel auf der Schallplattenrinne und die Zwischenfälle beim Abspielen manchmal eine echte Bereicherung, ein Anteil von Unvorhergesehenem und Phantasie. Wir hatten acht Plattenteller zur Verfügung. Es ging darum, sich mit ganzer Kraft auf die Klänge zu stürzen. Ich hüpfte den ganzen Tag lang herum. Ich sprang von einem Plattenteller zum anderen. Ich war ein Meister im Rillenspringen geworden.«

Nach dem Abschluß der ersten größeren Gemeinschaftsproduktion war Henry mit allen technischen Details der Studioarbeit so vertraut, daß er auch Musik in alleiniger Verantwortung realisieren konnte. In den ersten Werken, die in dieser Weise entstanden, ist teilweise eine quasiinstrumentale Faktur, etwa in Passagen des präparierten Klaviers, noch deutlich zu erkennen - vor allem im *Concerto des Ambiguités* (1950) und in den meisten Stücken des Zyklus *Le Microphone bien tempéré* (1951-1952). Erste Ansätze einer von diesen Anfängen weitgehend gelösten Kompositionsweise finden sich in der mehrsätzigen Komposition *Musique sans titre* (1950).

Das letzte größere Projekt, das Schaeffer und Henry gemeinsam realisierten, war ein Stück, in dem konkrete Klänge sich mit einem Text, mit live-Partien und szenischer Darstellung verbinden – der erste Ansatz zu einer Oper: *Orphée* (1951-1953). Das Werk existiert in mehreren Fassungen. Die erste Fassung wurde 1951 unter dem Titel *Toute la Lyre* uraufgeführt. Die französisch-deutsche Fassung *Orphée 53* wurde bekannt durch den spektakulären Skandal, den sie bei der Uraufführung auf den Donaueschinger Musiktagen provozierte. Henry, der der von Schaeffer gewünschten Annäherung an Instrumentalmusik und traditionelle Opernästhetik schon damals skeptisch gegenüberstand, versuchte einen Ausbruch aus den bisher erreichten ästhetischen Positionen in einem Schlußsatz, den er allein realisierte. *Le Voile d'Orphée* verbindet den aufgenommenen, technisch auf verschiedene Weisen verarbeiteten Rezitationstext (einen Hymnus an Zeus) mit Klängen präparierter und technisch manipulierter Instrumente sowie, zu Beginn des Stückes, mit weit ausgreifenden kontinuierlichen Glissandostrukturen, wie es sie bis dahin weder in der konkreten noch in der um einige Jahre jüngeren elektronischen Musik gegeben hatte. Das hier Begonnene hat in den folgenden Jahren Iannis Xenakis weiterentwickelt – zunächst mit instrumentalen Mitteln, in den ausgedehnten Glissandobündeln seines 1955 ebenfalls in Donaueschingen uraufgeführten Orchesterstückes *Metastaseis*; drei Jahre später in komplexen Glissandobündeln seiner ersten Tonbandmusik, die in Schaeffers Studio entstand: *Diamorphoses*.

1951 war das erste Jahr, in dem im französischen Rundfunk Magnetophone zur Verfügung standen. Josef Anton Riedl, der damals in Kontakt mit Pierre Schaeffer gekommen war und sich von ihm zu eigenen Produktionen konkreter Musik hatte anregen lassen, konnte damals in Deutschland sogleich mit solchen Geräten beginnen – in einem Lande, in dem Tonbandgeräte schon seit 1935 zur Verfügung standen. Bemerkenswert ist, daß Riedl damals in voller Eigenständigkeit zu Lösungen gelangt ist, die etwa gleichzeitig auch im Pariser Studio von jungen Komponisten seiner Generation favorisiert wurden: Pierre Henry ebenso wie Pierre Boulez, der damals mit eigenen Studioproduktionen begann, nutzten die Möglichkeiten des minutiös genauen Bandschnittes, um extrem komplizierte rhythmische Beziehungen zu realisieren. Da neben der exakten rhythmischen Kontrolle auch eine genaue Tonhöhenregulierung der aufgenommenen Klänge möglich war (mit Hilfe einer kontinuierlich oder in chromatischen Abstufungen arbeitenden Transpositionsmaschine), lag es nahe, die damals von mehreren radikalen jungen (von ihrem Lehrer Olivier Messiaen beeinflussten) Komponisten bevorzugte serielle Technik auch in den Bereich der Tonbandkomposition zu übertragen und so weiterzuentwickeln³. Schaeffer brachte diesen Versuchen nur wenig Sympathie entgegen, da deren abstrakte Konstruktionen seinem empirischen Klangverständnis widersprachen. Er trennte sich von Stockhausen, der daraufhin seit 1953 als führender Komponist des am Kölner Rundfunk neu gegründeten Studios für Elektronische Musik in Erscheinung trat. Boulez vollzog einige Jahre später von sich aus eine rigorose Trennung von Realisationspraxis und –ästhetik der konkreten Musik. Nachdem er noch 1955 im Studio Schaeffers eine Filmmusik (*Symphonie mécanique*) realisiert hatte, zog er sich in der Folgezeit weitgehend auf reine Instrumentalmusik zurück⁴. Erst seit den siebziger Jahren ist Boulez auf dem Gebiet der elektronischen Musik wieder verstärkt in Erscheinung getreten – als Leiter des Forschungs- und Realisationszentrums IRCAM sowie in seiner Komposition *Répons* für Instrumentalensemble mit live-elektronisch modulierten Solopartien.

Schaeffer hat sich in den frühen fünfziger Jahren darum bemüht, neben jüngeren Komponisten auch Vertreter der damals mittleren Komponistengeneration in sein Studio einzuladen. So entstanden Produktionen von Olivier Messiaen (*Timbres – Durées*, 1952 – eine Rhythmus-Klangfarben-Partitur, die Pierre Henry klanglich realisierte), Darius Milhaud (*La rivière endormie*, 1954; Realisation: J. E. Marie) und Henri Sauguet (die Theatermusik *Une voix sans personne* zu einem Text von Jean Tardieu, 1956; *Aspect sentimental*, 1957). Von besonderer Bedeutung war eine Einladung an Edgard Varèse, der 1954 gemeinsam mit Pierre Henry die drei Tonband-Interpolationen zum Orchesterwerk *Déserts* realisierte. Die Uraufführung des Werkes fand im französischen Rundfunk statt (dirigiert von Hermann Scherchen, mit Pierre Henry als Klangregisseur).

Eine neue Arbeitsphase des Studios begann 1957, nach der Rückkehr Schaeffers von einem längeren Arbeitsaufenthalt. Er setzte sich intensiv für eine erneute Intensivierung der Klangforschung ein, für die er sich schon früher interessiert hatte, als er – als Bilanz ausführlicher Arbeitsberichte über seine ersten konkreten Produktionen und ihrer technisch-ästhetischen Reflexion – 1952 zusammen mit

Abraham Moles einen ersten Versuch der phänomenologischen Systematisierung von Klängen unternommen hatte. Schaeffer entwarf ein Arbeitsprogramm, das von der sinnlichen Erfassung der Hörwelt (aller Klänge, nicht nur der auf synthetischem Wege erzeugten elektronischen Klänge) zur Erforschung neuer musiksprachlicher Zusammenhänge und Verbindungen zwischen Komponist und Hörer führen sollte. In diesem Zusammenhang erschien ihm die gemeinsame Arbeit in einer Forschungsgruppe als wesentlich. Sie sollte ausgehen von einer neuartigen Gehörbildung nach den Maßgaben einer modernen Systematisierung der Klänge. Auf dieser Basis sollten zunächst Klangobjekte, dann musikalische Objekte und schließlich, darauf aufbauend, musikalische Studien (*Etudes*) geschaffen werden. Schaeffer hielt sich konsequent an dieses Arbeitsprogramm, indem er in den folgenden Jahren ausschließlich Studien komponierte, in denen unterschiedliche Kriterien seiner Klanglehre thematisiert werden: 1958 die *Etudes aux allures* und die *Etudes aux sons animés*, 1959 die fünfsätzige *Etude aux objets*.

1958 verließ Pierre Henry das von Schaeffer geleitete Versuchsstudio des französischen Rundfunks. Wenig später gründete er ein eigenes privates Studio unter dem Namen APSOME. Die ersten Produktionen, bei denen Henry sich mit eigenen Geräten begnügen mußte, entstanden unter stark eingeschränkten technischen Bedingungen. Henry trug dem Rechnung, indem er in Produktionen wie *Entité* oder *La noire à soixante* eine völlig neuartige, klanglich stark reduzierte und abstrahierte, bis in das rein Elektronische hereinführende Klangsprache entwickelte. Im Verlauf der sechziger Jahre entstanden Stücke, in denen die klangliche und semantische Abstraktion mehr und mehr aufgegeben wird – beginnend mit *La Reine verte*, *Variations pour une porte et un soupir* und *Le Voyage* (Musik zum tibetanischen Totenbuch), später sich fortsetzend mit der *Messe pour le temps présent*, die mit vielen an Popmusik erinnernden Klangstrukturen überaus populär wurde, sowie mit dem monumentalen elektroakustischen Oratorium *L'Apocalypse de Jean* (1968).

Mit Beginn der siebziger Jahre wandte Henry sich dann wieder verstärkt abstrakteren Klanggestaltungen zu, z. B. in der Ballettmusik *Mouvement – Rythme – Etude*. Seit 1976 konzentriert sich seine Arbeit auf monumentale Klangfresken, in denen die Vielfalt seiner in mehreren Jahrzehnten gesammelten Klangmaterialien präsentiert und verarbeitet wird. In diesen Zusammenhang gehören auch die meisten der für das Hörspielstudio und das »Studio für Akustische Kunst des WDR« produzierten Arbeiten, z.B. *Journal de mes sons*, *La Ville/Die Stadt* und *Une maison des sons*.

An Henrys Stelle als (einstmals) engster Mitarbeiter Schaeffers trat 1958 und in einigen folgenden Jahren Luc Ferrari. Auch Ferrari orientierte sich an Schaeffers Arbeitsprogramm und schuf mehrere Etüden zu verschiedenen Kriterien seiner Klanglehre: 1958 entstanden die *Etude floue*, die *Etude aux accidents*, die *Etude aux sons tendus* sowie, als Gemeinschaftsarbeit zusammen mit Pierre Schaeffer, die Komposition *Continuo*. 1959 konzentrierte Ferrari sich auf morphologisch komplexere Strukturen und Formprozesse in seiner mehrsätzigen Komposition *Visage V*. In den sechziger Jahren begann er, sich allmählich von den rigorosen Prämissen Schaeffers, der inzwischen selbst das Komponieren

aufgegeben hatte, zu entfernen. 1964 entstand seine groß angelegte Komposition *Hétérozygote* – das erste Werk, in dem sich das neue Konzept seiner »anekdotischen Musik« ankündigt. In diesem Werk sowie in späteren Kompositionen geht es Ferrari darum, die Reduktion aufgenommener Klänge auf klassifizierbare Klangobjekte zu überwinden. In vielen Fällen sieht er davon ab, die Klänge aus ihrem ursprünglichen situativen Kontext herauszulösen, so daß sich neue Möglichkeiten eines gleichsam bildlich-assoziativen Hörens ergeben. Im Zuge dieser Entwicklung hat sich Ferrari schließlich von Schaeffer getrennt und ein eigenes privates Studio gegründet.

Zu den Komponisten, die in den späten fünfziger Jahren in Schaeffers Studio kamen und es einige Jahre später wieder verließen, gehört auch François Bernard Mache. Er interessiert sich in besonderem Maße für die Verbindung aufgenommener und instrumentaler Klänge. Typisch für ihn ist, daß er seine Klangmaterialien nicht in minutiösen Montagen abstrahierend verfremdet, sondern in seinen Aufnahmen die ursprüngliche Atmosphäre möglichst weitgehend erhalten bleibt⁵.

Auch Iannis Xenakis hat einige Jahre lang in Schaeffers Studio gearbeitet. Seine ersten beiden Realisationen stehen gleichsam im antithetischen Verhältnis zueinander: Die weiträumigen, vom Konkreten ins Abstrakte führenden Verwandlungsprozesse und die dicht geschichteten Glissandi der *Diamorphoses* kontrastieren deutlich zu den in vielen Schichten überlagerten Knistergeräuschen des kurzen Stückes *Concret PH*, das als Eingangsstück für den Pavillon der Brüsseler Weltausstellung im Jahre 1958 realisiert wurde. Gegensätzlich sind auch die Stücke der folgenden Jahre: 1959 entstand *Analogique B*, ein lakonisch strenges elektronisches Zuspieldband zu dem Streicher-Ensemblestück *Analogique A*. 1960 folgte *Orient Occident* – eine poetische, formal weit gespannte konkrete Begleitmusik zum gleichnamigen Film von Enrico Fulchignoni. Die wohl extremste Komposition ist die 1962 entstandene monumentale Musik *Bohor* – ein Pierre Schaeffer gewidmetes Werk, das im exzessiven Klangrausch dessen ausgewogenen Klangobjekten opponiert. Auch an den Vorbereitungen des von Pierre Schaeffer angeregten *Concert collectif*, das verschiedene Mitglieder der Forschungsgruppe gemeinsam durchführen wollten, war Xenakis maßgeblich beteiligt. Mit seinen strengen, mathematisch formalisierten Vorstellungen konnte er sich aber nicht durchsetzen. Xenakis hat sich anschließend von der Forschungsgruppe getrennt und später sein eigenes Studio CeMaMu gegründet.

Zu den wichtigsten Komponisten, die in den späten fünfziger Jahren in Pierre Schaeffers Studio kamen und ihm anschließend jahrzehntelang verbunden blieben, gehören Ivo Malec, Bernard Parmegiani und François Bayle. Besonders Parmegiani und Bayle haben sich auf die reine Lautsprechermusik konzentriert⁶. Seit den siebziger Jahren realisieren sie große Werkzyklen, in denen mit neuen Studiotekniken (auf der Basis der sogenannten Spannungssteuerung) neuartige großangelegte Formprozesse gestaltet werden. Einen dieser Werkzyklen haben Bayle und Parmegiani gemeinsam gestaltet: In dem 1972 vollendeten Dante-Triptychon *La Divine Comédie* hat Bayle den ersten Teil übernommen (*Purgatoire*), Parmegiani den zweiten (*Enfer, Die Hölle*); im dritten Teil

(*Paradis*) überlagern sich zwei Klangschichten, wobei die eine von Bayle, die andere von Parmegiani realisiert wurde.

Als Angehörige einer jüngeren Generation sind im Pariser Studio seit den siebziger Jahren vor allem Jacques Lejeune, Jean Schwarz und Michel Chion hervorgetreten, die inzwischen zur mittleren Generation gehören. Diese Komponisten haben, auf jeweils individuell verschiedene Weise, versucht, die abstrakte Montageästhetik zu überwinden und spontan verständliche Formprozesse zu gestalten. Zu den bekanntesten Exponenten dieser Generation, die gegen Ende der sechziger Jahre ins Pariser Studio gekommen sind, um es nach relativ kurzer Zeit wieder zu verlassen, gehören Françoise Barrière und Christian Clozier. Sie haben 1972 ein eigenes Studio in Bourges gegründet.

Seit den achtziger Jahren sind noch jüngere Komponisten wie Philippe Mion, Denis Dufour und Christian Zanesi hinzugekommen, unter denen besonders Zanesi hervorsticht mit subtilen, an François Bayle geschulten Klanggestaltungen. Alle diese Komponisten sind den praktischen Erfahrungen und der Produktionspraxis ihres Studio verpflichtet. Ihre Position im Wechsel der Generationen macht deutlich, in wie hohem Maße es gelungen ist, eine Musikart, die ursprünglich nur von einem einzigen Musiker erfunden worden ist, über Jahrzehnte hinweg weiterzuentwickeln.

Seit den achtziger Jahren haben sich auch digitale Verfahren in der Produktionstechnik im GRM-Studio durchgesetzt. Daß auch in dieser neuen Technologie die experimentellen Prinzipien der konkreten Musik aufrecht erhalten werden konnten, zeigt das 1985 realisierte Gemeinschaftsprojekt *Germinal* mit Einzelbeiträgen zahlreicher Komponisten, die nicht mit synthetisch erzeugten Klängen arbeiten, sondern mit vielfältigen digitalen Transformationen eines einzigen, für ein bestimmtes Stück jeweils verbindlichen Klanges⁷. In diesem Projekt bezog die konkrete Musik eine dezidierte Gegenposition zu der auf synthetische Klänge oder auf live-Elektronik ausgerichteten Produktionsarbeit des IRCAM.

IRCAM – eine Alternative

1969 beschloß der französische Staatspräsident die Gründung des französischen Kulturzentrums, das heute seinen Namen trägt. Im November 1970 erklärte Pierre Boulez sich bereit, in diesem Kulturzentrum die Leitung eines musikalischen Forschungsinstituts zu übernehmen. Zum GRM entstand eine konstruktivistische und live-elektronische Alternative. In den folgenden Jahren bereitete er in Zusammenarbeit mit den Komponisten Luciano Berio, Vinko Globokar, Jean Claude Risset, Gerald Bennett und Michel Decoust die Institutsgründung vor, dessen Aufgaben von akustischer Grundlagenforschung über die Studioarbeit bis zur modernen Aufführungspraxis reichen sollten. Die Akzente im letzteren Bereich wurden dadurch bestimmt, daß 1976, ebenfalls unter der Leitung von Boulez, das instrumentale Ensemble Intercontemporain gegründet wurde, das nicht nur rein instrumentale Neue Musik spielen, sondern auch zur Aufführung von Werken zur Verfügung stehen sollte, in denen instrumentale und elektroakustische Klangmittel kombiniert sind. Nach mehreren Jahren der kooperativen Leitung in weitgehend

gleichberechtigten Sektionen wurde das Institut 1980 unter verstärkter Verantwortlichkeit seines Leiters zentralisiert.

Arbeitsschwerpunkte waren einerseits im Bereich der Klangforschung, unter Anknüpfung an die neuesten amerikanischen Forschungen, computergenerierte Klänge, andererseits im Bereich der musikalischen Praxis die Förderung der Entstehung neuer Werke durch Erteilung von Kompositionsaufträgen, durch Produktionshilfen und durch Aufführungen. Unter den Klangforschungen, deren wichtigste Resultate – in Verbindung mit repräsentativen Musikbeispielen – in Demonstrationsbeispielen auf einer Porträt-Schallplatte des IRCAM veröffentlicht sind, wurden vor allem die synthetischen Nachbildungen instrumentaler Klänge und die synthetischen Transformationen einer bekannten Klangfarbe in eine andere bekannt, unter den Beispielen synthetischer Vokalklänge wurde der synthetische Gesang von Mozarts *Königin der Nacht* populär (der, zumal in der Maskierung einer unterlegten »echten« Klavierbegleitung, weitgehend naturgetreu klingt). Im Bereich der klanglichen Realisation von Kompositionen gibt es inzwischen ein international vielseitiges Repertoire⁸.

Die Arbeitskonzeptionen des GRM (und vieler anderer ihnen verbundener Studios, vor allem in Frankreich, und Franco-Canada) und des IRCAM unterscheiden sich besonders im Stellenwert, der der reinen Lautsprechermusik zuerkannt wird (im GRM ist die Verbindung der Tonbandwiedergabe mit live-Partien und die live-Elektronik keineswegs ausgeschlossen, spielt aber in Relation zu den reinen Tonbandproduktionen eine weitaus geringere Rolle als im IRCAM) und in der Einschätzung rein synthetisch erzeugter Klänge (die in Klangforschung und Produktionspraxis des IRCAM eine wichtige Rolle spielen, während im GRM, auch im Kontext neuer digitaler Techniken, die Verwendung und Verarbeitung konkreter Klänge nach wie vor wichtig ist). In der konkreten Produktionspraxis hat sich allerdings bald herausgestellt, daß in den klanglichen Produktionen selbst diese Unterschiede sich häufig verwischen (nicht zuletzt deswegen, weil in beiden Studios »musique mixte« für gespeicherte und live gespielte Klänge entstand und weil einige Komponisten, z. B. François Bayle oder Jean Claude Risset, in beiden Studios gearbeitet haben). Damals wie heute hat sich herausgestellt, daß solche und ähnliche Differenzen weniger bedeutsam sind als die Frage, welchen Stellenwert die technisch produzierte Musik jetzt und künftig in der Konkurrenz mit den nach wie vor mächtigen Traditionen der Vokal- und Instrumentalmusik haben kann.