

Musikgeschichtlicher Diskurs der elektroakustischen Musik

Ist ein iPad ein eigenständiges Musikinstrument oder nur eine Kopie von traditionellen Instrumenten? Welche Potentiale bietet ein iPad zur Klanggenerierung und -gestaltung. Ich denke an die Multi-Touch-Controller (Bildschirmgesten) und Device Motion Controller (Beschleunigungssensor, Gyroskopsensor und Kompass).

Ich möchte der Frage nachgehen, was ist elektroakustische Musik und wer sind deren Pioniere (Karlheinz Stockhausen, Pierre Schaeffer, Terry Riley, Steve Reich). Der musikhistorische Background öffnet die Ohren zu einer innovativen, kreativen und zeitgenössischen Klangwelt, die Klangfantasie und Möglichkeiten des kreativen Ausdrucks fördert. Aus folgenden Musikstilrichtungen möchte ich Hörproben diskutieren: Elektronische Musik, musique concrète und Minimal Music.

Claus-Dieter Meier-Kybranz
cd.meier-kybranz@hugo-schule.de

Musique Concrete

Claus-Dieter Meier-Kybranz

Sampling-Apps: Samplr, Boderlands, FieldScaper,
Moebius Lab, Impaktor, Soundscaper, GrainProc,
Sample Lab
AudioShare, AudioCopy

Hörbeispiele:

Pierre Schaeffer: Etude aux chemins de fer,
Etude Pathétique

John Cage: Williams Mix

Richard Hell: John Cage Descending: Caged/Uncaged



Vor den Plattentellern und den Magnetophonen haben wir Augenblicke der höchsten Verwunderung erlebt. Pierre Schaeffer, Radiofunktionär, Ton-Ingenieur

Musique concrete ist eine Musik der Erinnerung. (...). Es ist eine Musik, die mit der Fotografie zu tun hat, mit dem Kino, ein bisschen auch mit der Literatur und weniger mit der Musik, denn die Musik liegt in Dir, das braucht man nicht lernen, während man den Rest lernen muss. Pierre Henry

Wie macht man mit Tonband Musik?

Klangmaterial: Sinustöne versus Geräusche

Kontrollfunktion: Komponist versus Musikmaschine
(Tonbandmanipulation versus serielle Kompositionstechniken)

Transformierung von Aufzeichnungsmedien in Musik

Es ist schwierig, aus Geräuschen Musik zu machen, die nicht in erster Linie an die Klangquelle erinnern. (-> Hörspiel?, Abgrenzung)

»Das Wort >konkret< wie sehr man sich irreleiten ließ, und mit welcher Naivität man das Problem betrachtete; das Wort weist darauf hin, es hier um die bloße Handhabung des klanglichen Materials handelt. Das Klangliche selbst suchte man weder zu definieren noch. Die Frage des Materials wurde ganz außer Acht gelassen. Obwohl sie für ein solches Abenteuer von höchster Bedeutung ist; man hat sie ersetzt durch eine Art poetischen Gedränges, das auf der Linie der surrealistischen Bild- und Wortcollagen liegt (...). Maschinen, die zumindest mittelmäßig sind, und ein angenehmer Schlendrian haben aus dem Studio der musique concrete einen klingenden Trödlerladen gemacht. Was die >Werke< angeht, so haben sie der Nachwelt lediglich ihre Titel vorzuweisen: bar jeder schöpferischen Intention beschränken sie sich auf wenig erfinderische oder abwechslungsreiche Montagen, die immer dieselben Effekte auftischen, und bei denen Lokomotive und Elektrizität die Schlagzeilen bilden. Eine derart zusammenhanglose Methode führt zu nichts! (...). «

Pierre Boulez

Der Klang selbst spricht.

Schnell-, Langsamer- oder Rückwärts-Abspielen, Montage-Techniken (Loop)
Symphonie des Lärms – Tonleiter des Hupens
Geräuschorgel, mit der Schaeffer seine Klänge über eine Tastatur spielen kann

Amputierte Klänge – Sampling

Aus dem Komponieren mit Objekten, die keine traditionellen Musikinstrumente sind, entwickelt sich die Arbeit mit der medialen Reproduktion ihrer Klänge.

Arbeit mit Klangsnipseln, experimentelle Herangehensweise

Etude aux chemins de fer

*In seiner Eisenbahn-Etüde bezwingt er mit dem - zwar rhythmisch, aber doch ungleichmäßig rumpelnden – Zug fast paradigmatisch eine der Maschinen, die zu den Auslösern der Schockerfahrung der Moderne gehörte: die Eisenbahn. Die Eisenbahn rafft die Zeit und staucht den Raum, den sie durchquert. Sie »collagiert« die Landschaft, die sie durchfährt, indem sie weit voneinander entfernt liegende Orte zusammenrücken lässt. Die Eisenbahn war darum für die Vorkriegs-Avant-garde eine Verkörperung von Geschwindigkeit und Fortschritt, aber auch von der Fragmentarisierung der Wahrnehmung durch die Technik: "So wie die Eisenbahn als Projektil wird die Reise in ihr als Geschossen-werden durch die Landschaft erlebt, bei dem Sehen und Hören vergeht»,
Wolfgang Schivelbusch in seiner Geschichte der Eisenbahnreise.*

Musikalische Zelle wird geloopt

Er schafft sich auf diese Weise eine Art Identität, und seine Wiederholung lässt vergessen, dass es sich um einen Zug handelt.

Entleerung von kulturellen Zeichen

*„Wenn ich irgendein beliebiges Klangelement extrahiere und es wiederhole, ohne mich um seine Form zu kümmern, sondern seine Materie variere, lösche ich diese Form praktisch aus; sie verliert ihre Bedeutung, stattdessen tritt die Veränderung der Materie hervor, und mit ihr das musikalische Phänomen.“
Pierre Schaeffer*

»Musik beginnt mit zwei Verfahren:

Man hebt ein Element hervor (um es als es selbst zu hören, wegen seiner Textur, seiner Materialität, seiner Klangfarbe). Man wiederholt es. Wenn man dasselbe Ding zweimal wiederholt, wird es Musik.“

Kunst fixierter Klänge oder Ready Mades, objects sonores (Klangobjekte)

Kompositorisches Prinzip umgekehrt:

abstrakte Idee des Komponisten wird zu einem konkreten Klangereignis

Konkrete Klänge aus der Umgebung wird eine abstrakte Komposition

Elektronische Musik

Claus-Dieter Meier-Kybranz

Apps: iVCS3, Audulus 3, iMini, ODYSSEI,

Hörbeispiele für elektronische Musik:

Karlheinz Stockhausen: Studie I (1953),

Gesang der Jünglinge (1955/56)

Jonathan Harvey: Mortuos Plango, Vivos Voco



Elektroakustische Musik:

Mark Wingate: Klang, Kar und Melodie

Elektronische Musik – Klangmaterial geordnet nach seriellen Mustern.

Klänge wurden einem vollkommen kontrollierbaren Formungsprozess unterworfen

Bezug „Wiener Schule (Alban Berg, Arnold Schönberg, Anton Webern)

Theodor Adornos „Philosophie der Modernen Musik“

Strukturprinzip die „Reihe“: Tonhöhe, Tondauer, Lautstärke, Klangfarbe, Tondichte, Artikulation, Spielart.

Luigio Nono, Pierre Boulez, Luciano Berio

1951, WDR Kölner Studio Redakteur Herbert Eimert

Eigentliches Ziel der Kölner war es ein Gefügigmachen der Klangfarbe zu einem seriell gestaltbaren Kontinuum aller bekannten und unbekannt, aller denkbaren und möglichen Klänge (...). Die Elektronik sollte es nun ermöglichen, die Klangfarbe selbst zusammensetzen, sie im wörtlichen Sinne zu „komponieren“ (...)

André Ruschkowski, 1998

Herstellung Elektronischer Musik (Stockhausen):

Vier Kriterien der Elektronischen Musik

Das erste Kriterium nenne ich **Die Komposition im musikalischen Zeitkontinuum**, das zweite Kriterium **Die Dekomposition des Klanges**, das dritte Kriterium **Die Komposition mehrschichtiger Räumlichkeit** und das vierte Kriterium **Die Gleichberechtigung von Ton und Geräusch**.

http://www.elektropolis.de/ssb_story_stockhausen.htm

(Tonbandtranskription eines ohne schriftliches Konzept frei gehaltenen Vortrages am 14. September 1972 im Folkwang-Museum in Essen; erschienen im Sammelband >Selbstdarstellung. Künstler über sich<, hrsg. v. w. Herzogenrath, Düsseldorf 1973)

Minimal Music

Claus-Dieter Meier-Kybranz

Apps: Patterning, SECTOR, Orphion

Hörbeispiele:

Steve Reich: Clapping Music, Come Out, Electric Counterpoint, It's Gonna Rain
Alvin Lucier: I Am Sitting In A Room
Sweet brown: Ain't Nobody Got Time For That
Ken Ishii: Come Out – Ken Ishii remix



Installation: Time Lag Accumulator

Komponisten: Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass

Künstlerische Subjektivität tritt zugunsten der Subjektivität der Betrachters zurück

»Die (minimalistische) Musik [...] kann als nicht-narrativ und anti-teleologisch beschrieben werden. Ihre Musik gibt die traditionelle harmonische Funktionsstruktur von An- und Entspannung auf und missbilligt die klassischen, formalen Schemata und das musikalische Narrative, das sich aus ihnen ergibt. Sie werden ersetzt durch eine ungerichtete Evolution, in der der Zuhörer nicht mehr dazu gezwungen ist, einer musikalischen Entwicklung zu folgen.

Komponist Wim Mertens

Psychologischen Effekt

Klang tief und sehr bewusst wahrnehmen

Protest gegen die Zwölftonmusik, Serialismus – eine Art plebejisches Aufbegehren gegen eine Musik, die für ein musikalisch ungeschultes Publikum nicht mehr verständlich war.

Improvisatorische Elemente aus dem musikalischen Prozess völlig ausgeschlossen

Reduktion des Materials, Wechselnde Akzentuierungen

Hörwahrnehmung: setzt ein Hören voraus, das darauf verzichtet, übergeordnete Beziehungen zwischen den Teilen herstellen, Entwicklungen und Konflikte nacherleben oder auch nur die Erinnerung ans Gewesene mit der Erwartung des Kommenden verknüpfen zu wollen, und statt dessen bereit ist, sich allein auf das Jetzt des sich unmerklich verändernden Materials einzulassen.

Gestaltungsprinzip: Repetition

Hörwirkung: Mediation

Klangliches und rhythmisches

Kontinuum - resulting patterns

(unbeabsichtigte, psycho-akustische

Nebenprodukte) - Phasing (Tempo-

verschiebungen) – Substitution

Augmentation der Zeit

Diminution von Notenwerten

Sukzessiver Aufbau von Patterns

Entsubjektivierung Gradueller,

musikalischer Prozess

Außereuropäische Einflüsse: Afrika

(Trommelkunst), Indonesien

(GamelanMusik), Indien

Steve Reich: Musik als gradueller Prozeß

Ich meine nicht den Prozeß der Komposition, sondern Musikstücke, die im konkreten Sinn des Wortes Prozesse sind. Charakteristisch für musikalische Prozesse ist, daß sie alle Einheiten des Stimmverlaufs und die Gesamtform zugleich bestimmen (man denke an einen Rundgesang oder einen unendlichen Kanon). Ich bin an wahrnehmbaren Prozessen interessiert. Ich möchte den Verlauf des Prozesses in der Musik von Anfang bis Ende hören können. Um intensives und detailliertes Zuhören zu erleichtern, sollte ein musikalischer Prozeß graduell verlaufen. Einen graduellen musikalischen Prozeß zu spielen oder zuhörend zu verfolgen, ist ähnlich wie: eine Schaukel in Bewegung zu setzen und beobachten, wie sie allmählich zum Stillstand kommt, eine Sanduhr umdrehen und schauen, wie der Sand langsam zu Boden rinnt, seine Füße am Meer in den Sand stecken und zuschauen, hören und fühlen, wie die Wellen sie langsam eingraben.

Die Arbeit mit musikalischen Prozessen ermöglicht einen direkten Kontakt mit dem Unpersönlichen und zugleich eine Art von uneingeschränkter Kontrolle. Damit meine ich folgendes: wenn ich ein bestimmtes Material einen bestimmten Prozeß durchlaufen lasse, kann ich die musikalischen Resultate uneingeschränkt kontrollieren, aber zugleich akzeptiere ich auch all diese Resultate, ohne sie zu verändern.

In den 50er und 60er Jahren hat John Cage mit musikalischen Prozessen gearbeitet. Doch seine Musik beruhte auf kompositorischen Prozessen, die man während der Aufführung nicht hören konnte. Ob das I Ching oder Unregelmäßigkeiten auf einem Blatt Papier zur Bestimmung musikalischer Parameter benutzt wurden, kann man einer Musik, die nach diesen Prinzipien komponiert ist, nicht anhören. Kompositionsprozeß und Klangresultat haben keine hörbare Verbindung, ähnlich wie auch in der seriellen Musik, wo die Reihe selbst nur selten hörbar ist. Mich interessieren Kompositionsprozesse, die mit der klingenden Musik identisch sind. Ich kenne keine Strukturgeheimnisse, die man nicht hören kann. Wir alle verfolgen gemein-

sam den Prozeß, weil er ganz durch hörbar ist, und einer seiner Gründe für solche Durchhörbarkeit ist seine extrem graduelle Entfaltung. Von einer Verwendung versteckter musikalischer Prozeduren habe ich nie viel gehalten. Selbst wenn alle Karten offen auf dem Tisch liegen und jeder hört, was sich in einem musikalischen Prozeß nach und nach abspielt, gibt es immer noch genügend Geheimnisse aufzuspüren. Solche Geheimnisse sind die unpersönlichen und unbeabsichtigten psychoakustischen Nebenerscheinungen des absichtsvoll komponierten Prozesses: etwa Nebenmelodien, die man bei repetierten Melodiemodellen wahrnehmen kann, oder bestimmte Raumeffekte, die von der Platzierung des Hörers abhängen, oder geringfügige Unregelmäßigkeiten der Aufführung, oder Obertöne, Differenztonen etc.

Einen extrem graduellen musikalischen Prozeß zu verfolgen, macht meine Ohren empfänglich für Es. Es ist jener Bereich aller graduellen Prozesse, wo man hören kann, wie sich klangliche Details von absichtsvoller Vorherbestimmung lösen und nach ihren eigenen akustischen Gesetzmäßigkeiten entfalten. Solch winzige Details beginne ich wahrzunehmen, wenn ich ununterbrochen aufmerksam zuhören kann, und ein gradueller Prozeß fordert meine ununterbrochene Aufmerksamkeit heraus. Einem extrem graduellen Prozeß - der sich also ganz langsam und allmählich vollzieht - zuzuhören ist, als ob man den Minutenzeiger einer Armbanduhr beobachtet. Man kann sehen, wie er sich bewegt, wenn man eine Weile genau hingeschaut hat. Man kann in einem musikalischen Prozeß nicht improvisieren - die Konzeptionen schließen sich gegenseitig aus. Wenn man einen graduellen musikalischen Prozeß spielt oder zuhörend verfolgt, kann man an einer besonders befreienden und unpersönlichen Form des Rituals teilnehmen. Konzentration auf einen musikalischen Prozeß ermöglicht eben jene Verlagerung der Aufmerksamkeit: weg vom Er und Sie und Du und Ich nach außen (oder nach innen) hin zum Es.

aus: Steve Reich, Musik als gradueller Prozeß, in: Writings about Music (1974)