

Evert de Cock

L'Histoire se concrète (2)

Inventief knippen en plakken

De bandrecorder betekende de tweede grote revolutie in de ontwikkeling van de elektronische muziek. Die revolutie vond plaats vlak na de Tweede Wereldoorlog. De eerste generatie, de zogenaamde wire-recorder, was verre van ideaal doordat het geluid-dragende materiaal was aangebracht op een stuk touw. Tegen het begin van de jaren vijftig waren recorder en band zo ver geperfectioneerd, dat het een betrouwbaar medium was voor componist en technicus. De bandrecorder maakte mogelijk waar menig componist alleen maar van had durven dromen: het opnemen en eindeloos reproduceren van alles wat maar voor de microfoon komt. Het was fotografie voor het oor, en dat is het nog steeds. Wat in literatuur, fotografie en film al lang mogelijk was, kwam ook binnen bereik van het muzikale domein.

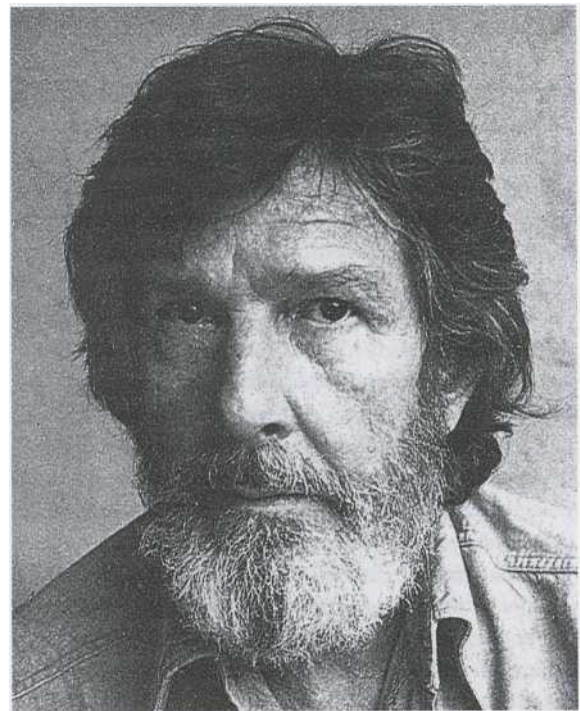
In het spoor van de futuristen werd er al sinds de jaren twintig geëxperimenteerd met grammofoonplaten als creatief medium: men bracht krassen aan, varieerde de snelheid en speelde de platen achterstevoren af. Paul Hindemith 'schreef in 1930 *Experiments on 2 gramophone discs*, maar vond niet de bevrediging die hij in meer traditionele vormen van compositie wel vond. De artistieke mogelijkheden van de grammofoonplaat (toen nog de 78-toerenschijf) is beperkt: een eenmaal bekrast exemplaar laat zich niet meer herstellen. Ondanks de beperkingen waren deze experimenten van groot belang voor de ontwikkeling van de *musique concrète*.

In 1939 zet de Amerikaan John Cage (1912-1992) met zijn *Imaginary Landscape nr. 1* een enorme stap voorwaarts. Naast een gedempte piano en een beken schrijft de componist twee in snelheid variabele platenspelers voor, waarop testplaten afgespeeld worden van gefixeerde en variabele testtonen. Hoewel de op de platen opgenomen klankbronnen elektronisch waren, en dus niet concreet, zijn de beide testplaten op zich wel concreet: ze werden immers geperst voor een ander doel dan muziek vóórtbrengen. Cage voorspelde in 1937 'de beschikbaarheid

De *musique concrète* betekende niet alleen een nieuwe compositietechniek, maar ook een nieuwe muziekfilosofie. Hoewel er flinke tegenstand kwam van een groep fanatieke voorvechters van de zuiver elektronische muziek en de *musique concrète* als zelfstandige stroming geen lang leven beschoren was, is haar invloed verstrekkend. Een overzicht van bandlus tot minimal-house.

van alle geluiden', en wijdde in 1952 een compositie aan de moeder aller geluiden, de stilte. Met *433''*, in seconden een directe verwijzing naar het absolute nulpunt (0 F = -273°C), verklaarde Cage de eeuwenlang gevreesde leegte tot artistiek verantwoord. Hij maakte korte metten met de horror vacui en confronteerde de luisteraar op ondubbelzinnige wijze met zichzelf.

In 1943 richt de Franse radiotechnicus Pierre Schaeffer (1910-1995) in Parijs de Studio d'Assai op, een laboratorium voor Radiophonische Kunst, in 1946 omgedoopt tot Club d'Assai. In 1944 wordt door de RTF (Radiodiffusion Télévision Française) *La coquille d planètes* uitgezonden, een hoorspel waarin Schaeffer tekst, klank, muziek en techniek op volstrekt gelijkwaardige wijze behandelt. Op 15 mei



John Cage



Pierre Schaeffer, de vader van de *musique concrète*

1948 introduceert Schaeffer de term *musique concrète*, op 5 oktober gevolgd door de eerste radiofonische uiting van het nieuwe genre: *Cinq études de bruit*.

Het geluid van een bel

Musique concrète is een autonome luidsprekerkunst, die bestaande klanken uit hun verband haalt door middel van manipulaties als variatie van snelheid en afspelerichting en vervorming via elektronische middelen. Zoals bij zoveel grote ontdekkingen was ook hier de aanleiding een toevallige, ietwat stomme fout. Pierre Schaeffer zat begin 1948 in zijn studio te experimenteren met het geluid van een bel. Bij een van de opnamesessies is hij een fractie van een seconde te laat met het inschakelen van de bandrecorder. Het gevolg is het geluid van een bel waarvan de aanzet (de zogenaamde *attack*) ontbreekt. De onthoofde bel blijkt te klinken als een soort hobo. Het was precies waar Schaeffer al jaren naar zocht, een methode om bestaande geluiden uit hun context te rukken. De eerste van de *Cinq études de bruit*, de *Etude aux chemins de fer*, bevat opnamen van stoomlocomotieven die Schaeffer opgenomen had op het station van Batignolles. Deze etude, die herinneringen oproept aan de fascinatie voor machines van de futuristen en aan composities als *Pacific 231* (1923) van Arthur

Honneger en *Rhapsody in Blue* (1924) van George Gershwin, is een collage van metalige wielgeluiden, ontsnappende stoomwolken en gefluit. Het betekent niet alleen een nieuwe compositietechniek, maar ook een nieuwe muziekfilosofie.

Musique concrète, door Schaeffer ook wel verwarrend omschreven als elektro-akoestische muziek, maakt in tegenstelling tot elektronische muziek louter en alleen gebruik van bestaande, zogenaamde concrete geluiden, die afkomstig zijn uit en deel uitmaken van het dagelijks leven. Concrete geluiden worden niet, zoals abstracte geluiden, voortgebracht door speciaal daarvoor ontwikkelde apparaten of instrumenten. Bij een gangbare, traditionele compositie wordt de abstracte partituur via concrete arbeid omgezet in een concrete klankervaring. Bij *musique concrète* is dat precies omgekeerd: concrete klanken worden middels (abstracte) manipulaties omgezet in abstracte compositorische vormen (wat uiteindelijk ook weer leidt tot een concrete klankervaring).

Naast fysieke manipulatie van de band, behoorde ook elektronische vervorming van het geluid tot de mogelijkheden. Variatie van snelheid en afspelerichting waren al bekend van de grammofoonplaat, maar knippen en plakken, het stapelen van geluiden, meer-sporen-opname en -weergave en het gebruik van tape-loops waren nieuwe verworvenheden. Met tape-loops werd het mogelijk om een geluidsfragment eendeloos te herhalen als ware het een machinaal ostinato. Composities als *Vexations* (uit *Pages mystiques*, 1893-1895) van Erik Satie (1866-1925) en *Das Fragment an sich* van Adolf Wölffli (1864-1930) zijn illustere voorlopers van de tape-loop. Beide composities, niet langer dan zo'n anderhalve minuut, ontlenen hun kracht aan een eindeloze herhaling. In het ideale geval dient *Vexations* 840 maal achter elkaar uitgevoerd te worden, wat neerkomt op een uitvoeringsduur van zo'n 21 uur (ter vergelijking: een complete *Ring des Nibelungen* van Richard Wagner beslaat zo'n 16 uur). De mystiek van een eindeloze mechanische herhaling inspireerde mensen als La Monte Young en Terry Riley tot het schrijven van Minimal Music.

Elektronische manipulatie

Filtering, nagalm en ringmodulatie zijn vormen van elektronische manipulatie die veelvuldig werden toegepast in de *musique concrète*. Door middel van filtering kunnen een of meer toengebieden worden versterkt of verzwakt, op de manier zoals dat ook gebeurt met de toonregeling op een versterker. In de huiskamer kan doorgaans maar op twee verschillende

frequenties worden gefilterd, hoge tonen en lage tonen, in de studio wordt apparatuur gebruikt die kan filteren per octaaf of per tert. Door het toevoegen van nagalm, *reverberation*, kan een geluid in de ruimte worden geplaatst. Een droge (na) galm geeft de suggestie dat het geluid zich op de voorgrond bevindt, terwijl een volle (na) galm juist het effect geeft van een grote ruimte waarin het geluid meer op de achtergrond blijft. Met behulp van een ringmodulator kunnen hele complexe geluiden gemaakt worden, waarin het oorspronkelijke geluid vaak onherkenbaar is vervormd. Omdat een ringmodulator twee klankbronnen nodig heeft om te kunnen werken, is er behalve het concrete geluid ook nog een abstract elektronisch signaal nodig, waarmee het terrein van de zuiver elektronische muziek wordt betreden. De *Cinq études de bruit* bevat behalve de reeds genoemde *Etude aux chemins defer* nog vier andere stukken: *Etude aux tourniquets*, *Etude violette*, *Etude noire* en *Etude pathétique*. Elk van de études maakt gebruik van specifieke geluiden. De *Etude noire* en de *Etude violette* zijn geheel opgebouwd uit pianoklanken. In de *Etude pathétique* is naast het geluid van potten en pannen ook dat van piano, harmonica en menselijke stem verwerkt. Hoewel al sinds het eind van de vorige eeuw geluidsopnamen werden gemaakt (de eerste opnamen op wasrol zijn inmiddels al meer dan honderd jaar oud!), is de *Etude aux chemins defer* de eerste (bewust) opgenomen geluidenverzameling uit de geschiedenis.

De vijf études van Schaeffer gingen op 5 oktober 1948 in première op de radio in een *Concert de bruits*, waarbij gebruik gemaakt werd van het toenmalig beschikbare potentieel aan studio-apparatuur. De uitzending maakte een storm van reacties los, die overigens al lang in de lucht zat. Een van de mensen die contact opnamen met Pierre Schaeffer, was de componist Pierre Henry (1927), die hem een opname liet horen van vreemde, gemanipuleerde percussiegeluiden. Schaeffer realiseerde zich onmiddellijk dat hij in Henry een gelijkgestemde ziel had gevonden en nam hem in loondienst. De eerste gemeenschappelijke compositie was *Symphonie pour un homme seul* (1950), een schoolvoorbeeld van *musique concrete* waarin gesproken woord en percussiegeluiden verwerkt waren. De première van *Symphonie pour un homme seul* op 18 maart 1950 op de Ecole Normale de Musique in Parijs verliep verre van ideaal. Omdat de bandrecorders nog niet mobiel waren, werd op het podium gebruik gemaakt van speciaal geperste grammofoonplaten. Het bleek een zo goed als on-

mogelijke opgave om de mengtafels en grammofoons real-time zo te manipuleren dat de compositie ongeschonden over het voetlicht kwam. In *The Wire* van juni 1997 vergelijkt Pierre Henry het zwoegen van toen met de souplesse van de Techno-dj's van nu. Schaeffer besluit het vinyl te laten voor wat het is, een historische curiositeit, en stapt over op de tape. Deze 'kleine stap voor een mens' blijkt ook weer een 'grote sprong voor de mensheid' te zijn, die *musique concrète* en Elektronische Muziek voor het leven aan elkaar zal binden. Het huwelijk wordt definitief bezegeld in 1958 met het *Poème Electronique* van Edgard Varèse, een magnifiek contrapunt van concreet en abstract geluid geschreven ten behoeve van het Philips-paviljoen op de Wereldtentoonstelling in Brussel. Varèse, die vergeefs aanklopte bij de Bell Telephone Laboratories (1927) en bij de Hollywood Sound Studios (1939), begon in 1949 aan een eerste poging om concreet en abstract geluid te mengen. Het resultaat was *Déserts* (1954), een werk voor veertien blazers, piano, vijf slagwerkers en geluidsband. De geluidsband, in 1960 en 1961 drie maal gereviseerd, bevat drie *Interpolaties*, door Varèse zelf aangeduid met de term 'georganiseerd geluid'. Hoewel de partituur precies voorschrijft op welke plaats de *Interpolaties* het orkest moeten onderbreken, kan *Déserts* zonder tape uitgevoerd worden. Orkest en tape klinken nergens gelijktijdig. In 1956 maakt Varèse zijn eerste echte tape-compositie: *Good Friday Procession in Verges* ten behoeve van de film *Around and about Joan Miró* van Thomas Bouchard. Geïnspireerd door het succes van *Symphonie pour un homme seul* van het duo Schaeffer/Henry gaan meer componisten en studio's zich bezighouden met *musique concrète*. In de door Pierre Schaeffer in 1951 opgerichte *Groupe de Recherche de musique concrète* worden door Pierre Boulez (*Etudes I & II*, 1952) en Olivier Messiaen (*Timbres-Durées*, 1952) belangrijke werken gecomponeerd. Nadat de *musique concrète* in 1958 zijn zelfstandigheid had verloren, werd door onder meer Pierre Schaeffer, Luc Ferrari, Francois Bayle en Iannis Xenakis de *Groupe de Recherches Musicales* opgericht. Niet alleen in Frankrijk werden studio's opgericht, maar onder andere ook in de Verenigde Staten (New York, 1951), Duitsland (Keulen, 1951), Italië (Milaan, 1953), Japan (Tokio, 1953), Nederland (Eindhoven, 1956), Polen (Warschau, 1957) en België (Brussel, 1958).

Zoals te verwachten was, wekte deze actie ook een reactie op, al kwam deze uit een tamelijk onverwach-

te hoek. De aanval kwam niet van liefhebbers van de traditionele muziek, maar van een groep fanatieke voorvechters van de elektronische muziek die werkzaam was aan de Studio für Elektronische Musik van de Nord West Deutscher Rundfunk (NWDR) in Keulen. De Deutsche Gründlichkeit van de exact te controleren apparatuur en de Franse slag van de concrete geluiden verdeelde Europa gedurende vele jaren in twee kampen, en de strijd werd niet zelden uitgevochten op de podia van festivals als dat van Darmstadt en Donaueschingen. Toch werd in de studio van de NWDR door Karlheinz Stockhausen met *Gesang der Jünglinge* (1955-56) een van de mooiste stukken musique concrète gerealiseerd.

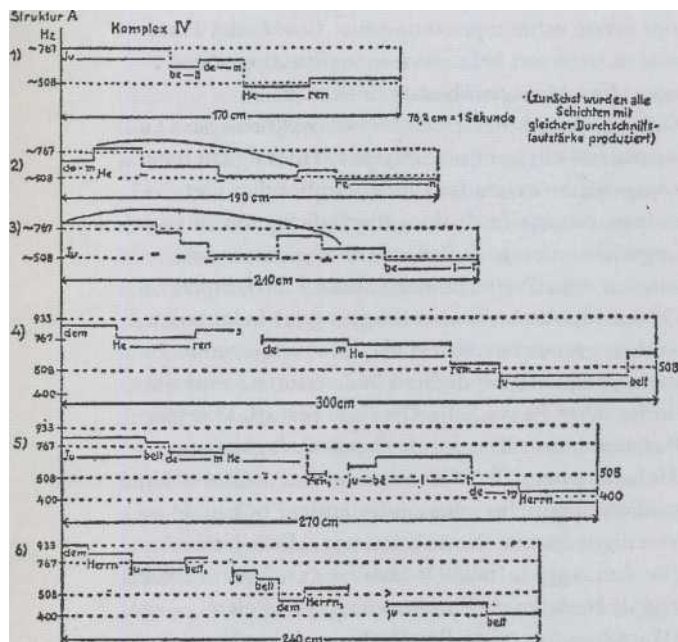
In de *Studio di Fonologia* van de Italiaanse Radio in Milaan maakten Luciano Berio (1925) en Bruno Maderna (1920-1973) in hun *Ritratto di Citta* (1954) gebruik van lange fragmenten met opnamen van slechts vier piano-akkoorden, waarin de conceptie van Minimal Music besloten ligt. Doordat de het geluid van een piano een ongekende rijkdom bezit, werd met name in de jaren vijftig het gebruik van pianoklanken veelvuldig toegepast bij uitingen van *musique concrète*. Berio schreef in 1959 geschiedenis

met *Tema-Omaggio a Joyce*, een compositie waarin de gemanipuleerde stem van Cathy Berberian op Dada-achtige wijze fragmenten van teksten van James Joyce voordraagt. Ook in *Visage* (1961) verkent Berio de uithoeken van de stem van Berberian. Waar Berio vooral gefascineerd was door de manipulatiemogelijkheden van de menselijke stem, hield Maderna zich vooral bezig met de combinatie van traditionele instrumenten en tape, waaronder *Musica su due dimensioni* (1958).

Musique concrète in Nederland

De eerste elektronische compositie in Nederland dateert van 1952 en werd gerealiseerd door Henk Badings (1907-1987) in de studio van de Nederlandse Omroep in Hilversum. Voor zijn radiofonisch oratorium *Orestes* kreeg Badings in 1954 de Prix Italia. Twee jaar later ontving Ton de Leeuw (1926-1996), leerling van Badings, diezelfde prijs voor zijn radiofonisch oratorium *Job*. Het was Ton de Leeuw die in het seizoen 1953-1954 de *musique concrète* in Nederland introduceerde door middel van een aantal lezingen voor een groep geïnteresseerde luisteraars en componisten. *Three pieces for electronic organ* (1955) van Hans Kox en *Study* (1957) van Ton de Leeuw behoren tot de eerste uitingen van *musique concrète* in Nederland. Beide stukken kwamen tot stand in de studio van de Nederlandse Omroep in Hilversum. Op aandringen van Walter Maas, toenmalig directeur van de Stichting Gaudeamus, richtte Philips in Eindhoven een onderzoekslaboratorium voor geluid in. In deze studio zijn meesterwerken ontstaan, waaronder de elektronische balletmuziek *Cain en Abel* (1956) van Henk Badings en vroege werken van Dick Raaijmakers en Tom Dissevelt. Eind 1957 vond in het Philips Theater in Eindhoven een concert plaats met elektronische werken van Pierre Schaeffer, Vladimir Ussachevsky, Bruno Maderna, Ton de Leeuw, Karlheinz Stockhausen en Henk Badings. De *Philips Koerier* van 23 november 1957 schreef onder meer: 'In plaats van een orkest werd het podium gevuld met twee batterijen met luidsprekers. Om het oog niet al te zeer teleur te stellen was er een aardig bloemstuk en werd het achterdoek verlicht door een paar gekleurde lampen. Het is begrijpelijk dat tot nu toe slechts weinig mensen de schoonheid hebben kunnen ontdekken van elektronisch gegenereerde en gemanipuleerde muziek. Niemand zal het theater verlaten hebben met het gevoel een avond beleefd te hebben vol van pure muzikale schoonheid'.

Dick Raaijmakers (1930) is de peetvader van de



Een stukje van de 'partituur' van *Gesang der Jünglinge* van Karlheinz Stockhausen

musique concrète in Nederland. Vanaf zijn eerste tape-compositie *Pianoforte* (1959) tot op de dag van vandaag is Raaijmakers het principe van het concrete geluid trouw gebleven. Hij heeft daarbij op bewonderenswaardige wijze de grillen van de tijd naar zijn hand weten te zetten. Raaijmakers verruilde in de loop der jaren de studio voor het muziektheater, een genre waarin hij onder meer in samenwerking met Theatergroep Hollandia grote projecten realiseerde (onder andere *De Val van Mussolini* voor het Holland Festival 1995).

Een andere componist die niet onvermeld mag blijven is Jan Boerman (1923), die zijn eerste elektronische werken realiseerde in de studio van de toenmalige Technische Hogeschool in Delft. Hoewel zijn eerste werken, waaronder *Musique concrète* (1959) en *Alliage* (1960), duidelijk geïnspireerd zijn op de traditie van de *musique concrète*, verlegt Boerman zijn aandacht al snel naar de meer elektronische muziek. In 1962 richt Jan Boerman samen met Dick Raaijmakers een eigen studio op in Den Haag, die vijfjaar later de basis zal vormen voor de elektronische studio van het Koninklijk Conservatorium.

In september 1957 begint Edgard Varèse in de studio van het Natuurkundig Laboratorium van Philips in Eindhoven met de realisatie van *Poème Electronique*, een compositie die de onbegrensde technische mogelijkheden zou moeten illustreren en die een belofte voor de toekomst zou worden.

De wereld van jazz en pop

Nadat de Wereldtentoonstelling van 1958 in Brussel onomstotelijk had aangetoond dat *musique concrète* en elektronische muziek voortaan onder een dak zouden wonen, was er geen sprake meer van een separate ontwikkeling, hoogstens van een onderlinge beïnvloeding. Het bleek al snel dat de eens zo vruchtbare samenwerking tussen Pierre Schaeffer en Pierre Henry zijn langste tijd had gehad. Schaeffer wilde de klank puur houden en liet een oeuvre na dat op drie cd's past. Henry daarentegen wilde zoveel mogelijk muziek maken. Zijn oeuvre omvat een kleine zestig werken, waarvan er vijfentwintig bestempeld kunnen worden als *musique concrète*. Een kleine greep: *Le microphone bien tempéré* (1950), *La voile d'Orphée* (1953), *Le voyage* (1962), *Variations pour un porte et un soupir* (1963) en *Musiques pour une fête* (1971). In 1975 bracht Henry met *Futuristie* een erbetoon aan de vader van de *musique concrète*, Luigi Russolo. Daarnaast ontstond een aantal werken in samenwerking met groepen uit de wereld van jazz en pop. *Ceremony*

(1969), een *Messe environnement* voor het Olympia Theater in Parijs, werd geschreven in samenwerking met de Britse popgroep Spooky Tooth, en *Paradise Lost* (1982-83) kwam tot stand met medewerking van Gilbert Artman en de groep Urban Sax. Veel werk uit de jaren zestig schreef Pierre Henry voor het ballet van Maurice Béjart, waaronder *La reine verte* (1963) en *Messe pour le temps présent* (1967). Dit laatste werk, feitelijk gecomponeerd door Michel Colombier en door Pierre Henry voorzien van elektro-akoestische geluiden, neemt een loopje met de popmuziek van die tijd. *Messe pour le temps présent* ging in première op het moment dat de popmuziek de *musique concrète* ontdekte.⁷

De Beatles komen in 1966 met *Revolver*, een album met soms bizarre geluidsmontages en songs als *Tomorrow never knows* die verwijzen naar Ornette Coleman en Karlheinz Stockhausen. *Revolution nr. 9 (The White Album)*, 1968) wordt wel beschouwd als de meest experimentele song van The Beatles waarin de grenzen van de geluidsmontage worden verkend. Eveneens in 1966 verschijnt *Freak Out!*, het eerste album van Frank Zappa & The Mothers of Invention. Composities als *The return of the son of Monster Magnel* verraden duidelijk invloeden van Igor Stravinsky (*Le Sacre du Printemps*) en van Edgard Varèse (*Poème Electronique* en *Ionisation*). Frank Zappa heeft er nooit een geheim van gemaakt dat hij beïnvloed werd door *musique concrète* in het algemeen en door Edgard Varèse in het bijzonder.

Naast het gegeven van concreet geluid staat *musique concrète* ook voor een technisch vormprincipe, dat eindjaren vijftig al snel door componisten van elektronische muziek werd overgenomen: het door middel van knip-en-plakwerk construeren van snelle montages. Het is met name deze techniek die Zappa toepaste in zijn composities, waardoor de voor zijn muziek zo kenmerkende snelle en heftige stemmingswisselingen ontstonden. Deze soms letterlijke (ongemoduleerde) stemmingswisselingen gaven Zappa's muziek meer dan eens een atonaal karakter.

De Britse popgroep Pink Floyd grijpt veel meer terug op het gegeven van het concrete geluid. In de song *A Saucerful of secrets* op het gelijknamige album uit 1968 wordt zelfs *Etude vioktte* van Pierre Schaeffer letterlijk geciteerd. Vanaf dat moment zijn geluidsmontages een regelmatig terugkerend gegeven in de muziek van Pink Floyd, waarbij het niet gaat om snelheid (zoals bij Frank Zappa), maar om omgevingsgeluid. Drummer Bill Bruford (onder andere King Crimson, Yes en Genesis) omschreef Pink Floyd eens

als 'een groep die muziek maakt die het tempo heeft van een slak'. Songs als *Heat beat, pig meat* (*Zabriskie Point*, 1970), *Alan's psychedelic breakfast* (*Atom Heart Mother*, 1970) en *Welcome to the machine* (*Wish you were here*, 1974) zijn mooie voorbeelden van songs met concrete geluidsmontages. Bij conceptalbums als *Dark Side of the Moon* (1972) en *The Wall* (1979) vormen geluidsmontages zelf het verbindende element. 'Het creëren van associatieve klankschappen (*soundscape*s) zou in de jaren tachtig vaste vorm krijgen in de new age-muziek.

Synthesizer

De derde grote revolutie in de elektronische muziek voltrok zich in de jaren zestig door de stormachtige ontwikkeling van de analoge synthesizer door onder andere Robert Moog. Eind jaren zestig komt de Mellotron op de markt, het eerste (analoge) sampling-keyboard. Het instrument maakt gebruik van bandlussen met korte geluidsfragmenten die afgespeeld worden als er een toets wordt ingedrukt. De Mellotron is door de technische onbetrouwbaarheid (het systeem van bandlussen bleek erg kwetsbaar) en het enorme gewicht meer geschikt voor studiogebruik dan voor stage-performance. Groepen als The Moody Blues (*Nights in White Satin*, 1967), King Crimson (*In the court of the Crimson King*, 1969) en Led Zeppelin (*Stairway to heaven*, 1971) maakten, al dan niet op het podium, dankbaar gebruik van de Mellotron. Het instrument is oorspronkelijk ontwikkeld om op simpele wijze de klank van koor en orkest te manipuleren. Hoewel het experiment mislukte - koor en orkest klonken nergens naar en het instrument bleek uiterst onbetrouwbaar - werd de Mellotron door de ongrijpbare zwoele klank een enorm succes. De vierde grote revolutie werd in de jaren tachtig ingeluid door de komst van de digitale sampler. Een sampler (letterlijk een 'monsteraar') slaat geluidsfragmenten op als digitale informatie (nullen en enen), waardoor het mogelijk wordt om elk willekeurig geluid op eenvoudige wijze aan te wenden voor muzikale doeleinden. De geluidsfragmenten kunnen een lengte hebben van enkele tienden van seconden, waardoor karakter en kleur van een geluid als muzikaal gegeven kunnen worden toegepast, maar de fragmenten kunnen ook opgerekt worden tot enkele minuten, waardoor *realtime* complete collages gerealiseerd kunnen worden. De mogelijkheden zijn zowel technisch als muzikaal zo goed als onbeperkt.

Wat heeft de *musique concrete*, zoals in 1948 door

Pierre Schaeffer gedefinieerd, te maken met dit alles? Vijftig jaar na dato is de invloed van *musique concrete* groter dan ooit. Als zelfstandige stroming was haar geen lang leven beschoren, maar als onderstroom is haar invloed des te groter, vergelijkbaar met El Niño die om de zoveel tijd het heersende klimaat stevig op z'n kop zet.

De hele rap- en hip hop-scene van de jaren tachtig grijpt terug op een van de basisprincipes van de *musique concrete*, het realtime manipuleren van grammofoonplaten, waarbij meer dan eens concrete geluiden worden ingemixt. Pierre Schaeffer is de uitvinder van de bandlus en is daarmee de vader van het sampling: het (be)monstern en recyclen van klanken. In de hele house- en techno-scene van de jaren negentig draait het om snelheid en collage. De dj's maken naar eigen inzicht collages van werk van anderen, waarbij ze op ondubbelzinnige wijze hun handtekening zetten.

Eind 1997 verscheen in Frankrijk onder de naam *Métamorphose* een opmerkelijke cd met re-mixen van de *Messe pour le temps présent* van Pierre Henry en Michel Colombier. De re-mixen zijn gemaakt door klinkende namen uit het Parijse clubcircuit en slaan een brug tussen de traditionele *musique concrete* en de sample-generatie van nu, die niet retrospectief reproduceert maar daadwerkelijk (her)interpreteert. Het beschamende knip-enjatwerk van de jaren zeventig en tachtig heeft plaats gemaakt voor inventieve vormen van knippen en plakken. Hiermee heeft het begrip *musique concrète* een extra dimensie gekregen: niet alleen bestaande geluiden, maar ook bestaande muziek kan (en mag) worden gebruikt voor het samenstellen van nieuwe mixen, de compositievorm van de jaren negentig. De Finse techno-act Panasonic maakt uitsluitend gebruik van op ruis gebaseerde ritmische patronen waardoor een droge Minimal-house ontstaat. Hiermee grijpt Panasonic terug op de geraasmachines van de Italiaanse futuristen.

Oerschreeuw

Hoewel het begrip *musique concrète* pas halverwege deze eeuw werd gedefinieerd, is het gegeven al zo oud als de muziek zelf. Vanaf het moment dat de oerschreeuw werd geabstraheerd tot muziek, zijn talloze pogingen ondernomen om de klank van alledag in composities te integreren. Enerzijds werd dit bereikt met volstrekt gangbare middelen en bestaande instrumenten. De muziekgeschiedenis heeft voorbeelden te over, zoals de blaffende hond in *De Lente* van Vivaldi (een cello). De letterlijke uitbeelding van

tekst als compositieprincipe (de affectenleer) is een meer theoretische benadering van de wens om een meer concrete vorm aan de muziek te geven. Mooie voorbeelden zijn te vinden in *Combattimento di Tancredi e Clorinda* van Claudio Monteverdi en in de koorwerken van Johann Sebastian Bach. Anderzijds ontwikkelde men speciale instrumenten, zoals wind-, regen- en dondermachines (onder andere te horen in de opera *Dido and Aeneas* van Henry Purcell). Maar men schrok er ook niet van terug om als het zo uit kwam levensgrote kanonnen op het podium op te stellen. De knallen in *Wellingtons Victory* (1813) van Beethoven en in *Ouverture 1812* (1880) van Tsjajkovski zijn dan ook uiterst functioneel. Het meest concrete instrumentarium is van oudsher te vinden bij de slagwerkers, en in de twintigste eeuw is dat instrumentarium mede door de belangstelling voor niet-westerse culturen explosief gegroeid. Een slagwerker is niet langer de tamboer van weleer, maar een concrete duizendpoot die van alle markten thuis moet zijn: het maakt niet uit of het vellen, toetsen of snaren heeft.

De twintigste eeuw is niet alleen de eeuw van de dodecafonie, maar ook de eeuw van de elektronische muziek, *musique concrete* en slagwerk. Doordat het slagwerkinstrumentarium voor een groot deel bestaat uit geraas-instrumenten is het door de bloedband met de futuristen zeer nauw verwant aan de *musique concrete*. Het was Edgard Varèse die in 1958 de heilige drie-eenheid van elektronische muziek, *musique concrete* en slagwerk samensmeedde tot een credo. Reeds in 1931 schreef hij een werk voor louter slagwerk, waarmee *Ionisation* voor dertien slagwerkers niets meer en niets minder is dan *musique concrète avant la lettre*.

Musique concrète heeft de wereld niet veranderd, aldus Michel Redolfi, het was een actie van 'een stel recalcitrante Fransen'. Pierre Schaeffer en de zijnen hebben componisten en luisteraars op andere manier met geluid leren omgaan. Als een componist op een andere manier leert luisteren, gaat hij vanzelf op een andere manier componeren. Het resultaat van *musique concrète* kan de wereld wel veranderen. *C'est le son prochain qui fait la musique du futur*.

Deel 1 van L'Histoire se concrète' verscheen in *Mens en Melodie* van april 1998.

Noten

1. Erwin Roebroeks, Pierre Schaeffer: 'Er is niets anders dan dre-mi', *THD* 3, Donemus, Amsterdam 1998, p. 30-33

2. Rahma Khazam, 'Pierre Henry: electroacoustic alchemist', *The Wire*, juni 1997, p.36-40.
3. Jos Leussink, 'The beginning of electronic music', *Key Notes* 8 (1978/2), Donemus 1978, p.5-10. Het gehele nummer is gewijd aan elektronische muziek in Nederland en verscheen ter gelegenheid van de verschijning van twee dubbelalbums met een anthologie van de Nederlandse tapemuziek (Donemus CV 7803: Volume I, periode 1955-1966 en CV 7903: Volume II, periode 1966-1977).
4. Bij Donemus verscheen onlangs de complete tape muziek van Dick Raaijmakers op cd (Composers Voice CV-Near 09/10/11). De box met 3 cd's gaat vergezeld van een boek, waarin alle werken uitvoerig besproken worden.
5. Binnenkort zal bij Donemus een box met 5 cd's verschijnen met de complete tape-muziek van Jan Boerman (CV-Near 4/5/6/7/8). Deze uitgave zal vergezeld gaan van een uitvoerige documentatie waarin elk werk besproken wordt.
6. Pierre Schaeffer, *UIntégrale de Voeuvre musicale*, GRM MUSIDISC 244422.
7. Raoul Hoffmann, 'Variationen für eine Tür und einen Seufzer (Pierre Henry - Komponist elektroakustischer Musik)', *Musik-Texte* 32, December 1989. Verlag MusikTexte, Keulen 1989.
8. Richard Kostelanetz, *The Frank Zappa Companion*, Schirmer Books, New York 1997
9. Cliff Jones, *Echoes (The stories behind every PinkFloyd song)*, Omnibus Press, London 1996
10. *Métamorphose* (Messe pour le temps présent), Philips CD 456 294-2. De originele versie van de *Messe pour le temps présent* is te vinden op Philips CD 456 293-2. Op deze CD tevens *La reine verte* en fragmenten van *Le voyage en Variations pour un port et un soupir*. De complete *Variations* is te vinden op Harmonia Mundi HMC 905200.
11. Panasonic (Muka Vainio & Ilpo Vaisanen) zal samen met de Amerikaanse minimalist en performer Charlemagne Palestine op maandag 11 januari 1999 een concert verzorgen in De IJsbreker-serie Crossovers (De RoXY, Amsterdam, aanvang 21.00). Panasonic: *Vakio* (1995, Blast First BFF 118) en *Kulma* (1997, Blast First BFFP 132). Charlemagne Palestine: *Four manifestations on six elements* (1974, Barooni 014) en *Godbear* (1987, Barooni 019). Goede artikelen over Panasonic zijn te vinden in *The Wire* (nr.131 en nr.157) en over Charlemagne Palestine in *THD*-2.