

GMTH Proceedings 2002

herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Musiktheorie – »Begriff und Praxis«

2. Jahreskongress | 2th annual conference

Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie

München 2002

herausgegeben von | edited by
Stefan Rohringer



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access volume licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

John Dack

Vom Modellcharakter der Höranalyse elektroakustischer Musik im Unterrichtsfach Gehörbildung

Musiker müssen ihr Gehör ständig weiterentwickeln und schärfen. Es ist essentiell für Komponisten, Bühnenmusiker und Musikwissenschaftler, sowohl subkutane als auch offensichtliche Strukturen in der Musik so akkurat wie möglich wahrnehmen zu können. Daraus folgt, dass Gehörbildung eine zentrale Rolle im Lehrplan einer jeden akademischen Institution einnehmen sollte, die eine musikalische Ausbildung anbietet. Die konventionellen Methoden der Gehörbildung wie Melodie- und Rhythmusdiktat oder Stilanalyse reichen jedoch in vielen Fällen nicht aus, um die ganze Palette musikalischen Ausdrucks zeitgenössischer klassischer Werke zu erfassen. Deren Sprache basiert oft nicht nur auf Tonhöhe und Takt, sondern auf spektraler Wandlung und Beschaffenheit. Es besteht daher die dringende Notwendigkeit, sowohl die Rolle als auch die Methoden der Gehörbildung neu zu überdenken. Ein einzigartiges Beispiel einer neuen Herangehensweise findet sich in der französischen elektroakustischen Musik. Der Schriftsteller, Administrator und Komponist Pierre Schaeffer (1910–95) formulierte ein theoretisches System zur Kategorisierung und Beschreibung von Klängen, sein *Programme de la Recherche Musicale*. Schaeffers Klangmaterialien existierten als Aufnahmen, von denen viele studioteknisch bearbeitet waren. Dies machte die unmittelbare visuelle Identifikation ihrer Klangquellen unmöglich. Die von Schaeffer entwickelte Methode verlangt daher die eingehende, rein gehörmäßige Untersuchung aller wahrnehmbaren Eigenschaften eines Klangs. Diese Vorgehensweise führt zwingend zu erhöhter Sensibilität gegenüber dem Ausdruckspotential klanglicher Qualitäten, beispielsweise dem *allure* oder *grain* – Charakteristiken, die von Komponisten oft übergangen werden. Schaeffers Herangehensweise beschränkt sich darin nicht nur auf das Tonstudio, sondern kann auch auf Vokal- und Instrumentalmusik angewandt werden.

All musicians must develop and refine their listening skills. It is essential for composers, performers and musicologists to perceive as accurately as possible the interaction between low-level and high-level structures in music. Consequently, aural training occupies a central position in the curriculum of all music schools. However, traditional aural skills such as melodic/rhythmic dictation and style analysis are not necessarily suitable to the demands of contemporary musical languages. Such languages are often based not solely on pitch and metre, but on spectral transformation and texture. There is, therefore, an urgent need to reconsider both the role and the methods of aural training in music education. A unique example of a new approach originated from French electroacoustic music. The writer, administrator and composer, Pierre Schaeffer (1910–95) formulated a theoretical framework for the classification and description of sounds. This is his *Programme de la Recherche Musicale*. Schaeffer's sound material existed as recordings, many of which were transformed by studio techniques. As a

result, visual corroboration of sound sources was impossible. Schaeffer's method, therefore, demanded the scrupulous examination of all perceptible features of sound by aural perception alone. This process inevitably leads to a greater sensitivity to the musical potential of characteristics often ignored by composers such as *allure* and *grain*. Furthermore, Schaeffer's systematic approach is not limited to the studio but can be applied to vocal and instrumental music.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: allure; ear training; electroacoustic music; elektroakustische Musik; Gehörbildung; grain; music of the 20th century; Musik des 20. Jahrhunderts; Programme de la Recherche Musicale; Schaeffer

In Großbritannien genießt Gehörbildung bei Musikstudierenden an Universitäten wie Konservatorien keinen guten Ruf. Die Meinung überwiegt, das Fach Gehörbildung würde allen aufgezwungen, ohne dass sich der konkrete Sinn der vielen Musikdiktate, in denen Melodien, Harmonien und Rhythmen ausnotiert werden, vermittelt. Es scheint demnach, als verbände sich mit dem Fach Gehörbildung zu wenig das Bildungsziel, ein aurales Bewusstsein auszuprägen, das es erlaubt, sich kritisch und differenziert mit Musik auseinanderzusetzen. Dieses Ziel sollte alle Formen von Musik einbeziehen, also nicht nur die tonale Musik der Epochen von Bach bis Brahms, wie es überwiegend geschieht.

Ein aurales Bewusstsein entsteht, wenn beispielsweise musikalische Phrasen auf ihren Hauptstrukturakkord hin hörend analysiert werden. Ein Interpretationsvergleich desselben Werkes vertieft und verfeinert das wahrnehmbare Beziehungsgeflecht, das die Musik in ihrer Vielschichtigkeit ausmacht. Mit der Höranalyse von Pitch Class Sets wurde die Gehörbildung im angloamerikanischen Raum um neue Methoden erweitert. Im Folgenden soll der hörerziehende Ansatz Pierre Schaeffers und seine Umsetzung im Gehörbildungsunterricht nahegebracht werden.

Schaeffer kam zu der Erkenntnis, dass die neue Studioumgebung den Musiker nicht dazu veranlassen sollte, seine traditionellen musikalischen Arbeitsweisen aufzugeben. Stattdessen müssen jene Arbeitsweisen weiter ausgedehnt werden, indem diese auch die nachrichtentechnische, nicht für die Musikproduktion gedachte Ausstattung des Studios miteinbezögen. Schaeffer formulierte eine Theorie des musikalischen Objekts, in der die Technologie allerdings keine Dominanz über das musikalische Hören gewinnt. Der von Schaeffer entwickelte Ansatz unterstützt die Vorrangstellung des Ohrs. Dies genau ist für die Methoden der Gehörbildung zu reflektieren und zwar nicht nur im Bezug auf die *Musique concrète*, sondern für alle Arten von Musik.

Was sind die besonderen Fragen elektroakustischer Musik, von denen Schaeffer ausgeht? Und inwieweit war die Gehörbildung für die frühe *Musique concrète* und für die Komponisten der *Groupe de Recherches Musicales* selbst wichtig? Wie lässt sich dieser Ansatz auf heutigen Unterricht in elektroakustischer Musik und musikalischen Unterricht allgemein anwenden?

Das Equipment, welches Schaeffer in 1948 benutzte, gilt nach heutigen Maßstäben als primitiv. Mit Techniken wie der ›geschlossenen Rille‹ (›sillon fermé‹), die Schaeffer auf seine Schellackplatten anwendete, konnten lange komplexen Klänge bzw. ›Klangobjekte‹ – um Schaeffers Terminologie zu benutzen – entstehen. Das Schneiden von Klängen entdeckte Schaeffer, als er den Einschwingvorgang eines Glockenklangs separierte (›cloche coupée‹). Indem Klangobjekte umgekehrt abgespielt und ihre Hüllkurven und Spektren verändert wurden, dehnte sich das Vokabular der Klänge aus. Es wurden Klangobjekte kreiert, die akustisch nicht auf die bekannten Formen der Instrumente als ihre Erzeuger rückbezogen werden konnten, da der kausale Zusammenhang zwischen einer physischen Quelle und dem daraus resultierendem Klang nicht länger existierte.

Schaeffer stellte sich der Frage: Wie kann Komponist diese große Menge so erzeugbaren Klangmaterials hörend organisieren? Nach mehreren Jahren Forschung, arbeitete er fünf Stufen seines *Programme de la Recherche Musicale* (*PROGREMU*) aus. Trotz der anekdotenhaften Anspielungen seiner früheren Werke, wie zum Beispiel in der *Etude aux chemins de fer*, bestand Schaeffer darauf, dass er das »unentbehrliche musikalische Abstraktum zurückgewinnen«¹ wolle. Schaeffer wollte das Fundament musikalischer Strukturen entdecken. Dies kann seiner Meinung nach nur dann erreicht werden, wenn die Klänge von ihrem Erzeugungskontext befreit sind. In seinem Buch *La Musique concrète* (welches innerhalb eines Jahres nach *Traité des Objets Musicaux* erschien) schlug Schaeffer fünf ›Regeln‹ als Richtlinien für Musiker vor.

Die erste Regel ist, ein neues Solfège zu erlernen, »indem man Klangobjekte jeder Spezies anhört.«² Der Begriff ›Solfège‹ ist bedeutsam. Der Begriff Solfège taucht im Titel des sechsten Abschnitts des *Traité – Solfège des Objets Musicaux*, sowie auch im Titel des Werkes *Solfège de l'Objet Sonore*³ auf. Dem Komponisten, Filmmacher und Schaeffer-Exegeten Michel Chion gemäß, meint Solfège die

1 Schaeffer 1966, 24 (›la reconquête de l'indispensable abstrait musical‹).

2 Schaeffer 1967, 2 (›apprendre un nouveau solfège par des écoutes systématiques d'objets sonores‹).

3 Vgl. Schaeffer 1966.

Kunst, besseres Zuhören zu üben.⁴ Somit impliziert Solfège in der Gehörbildung nicht einfach nur eine Übung, Musik analysierend zu hören, die schon komponiert ist, sondern einen dynamischen, explorativen Prozess, der die praktische Anwendung von Musiktheorie zur Folge hat. Chion fährt fort, dass es eine »Art ist, sich dem neuen Material von Musik bewusst zu werden, während vorgefassten Ideen misstraut werden sollte, und man sich zu allererst darauf verlassen sollte, was gehört wird.«⁵ Das Solfège sei »noch nicht Musik, sondern ihre unentbehrliche Vorstufe«.⁶

Die fünf Stufen des *PROGREMU* sind Typologie, Morphologie, Charakterologie, Analyse und Synthese.⁷ Sie bieten ein umfassendes System für alle denkbaren Klangobjekte an. Die ersten zwei Stufen, Typologie und Morphologie, sind Stufen der Klangtaxonomie. Typologie erlaubt dem Komponisten, Klangobjekte gemäß ihrer Dauer und ihrem spektralem Verhalten zu typologisieren. Wenn ein Typ zugewiesen ist und eine gewisse Ambiguität je nach Kontext resultiert, wird die Stufe der Morphologie verwendet, eine präzisere Beschreibung zu erreichen.

Jedes Merkmal eines Klanges könnte theoretisch als Hauptkriterium zur Charakterisierung seiner Struktur gewählt werden. Schaeffer konzentrierte sich auf das Kriterium ›Masse‹, womit er Tonhöhenfelder meinte. Auf der Stufe der Charakterologie schreitet der Komponist, von einzelnen Elementen des musikalischen Diskurses hin zu höheren Strukturebenen fort. Charakterologie ermöglicht das Gruppieren von Klängen in Familien oder Gattungen in einer verfeinerten Version instrumentalen Denkens. Damit ist keine naive Affirmation der gängigen Tendenz gemeint, ähnliche Klänge in Gruppen zusammenzufassen. Alle Instrumente produzieren eine Vielzahl von Klangtypen, und wenn der Komponist im virtuellen Raum elektroakustischer Klänge arbeitet, sind allmähliche Übergänge von einer Gattung zu einer anderen entsprechend ihrer Position im Tonhöhenraum, auf der dynamischer Ebene etc. möglich. Klängen von langer Dauer hat Schaeffer einen speziellen Platz in seinem System gewährt. Als besondere Ergebnisse elektrotechnischer Arbeit stellen sie durch ihre Dauer und spektralen Komplexität unsere musikalischen Basisannahmen in Frage stellen.

4 Chion 1983, 90 (»l'art de s'exercer à mieux entendre«).

5 Ebd., 91 (»une sorte de prise de connaissance des matériaux nouveaux de la musique, en se méfiant des idées préconçues et en s'appuyant d'abord sur ce qu'on entend«).

6 Ebd., (»Ce solfège 'n'est pas encore la musique'; il en est l'indispensable préalable.«).

7 Vom Autor beschrieben und kommentiert in Dack 2002.

Die letzten zwei Stufen wurden von Schaeffer nur grob skizziert, da sie bereits im Prozess des Komponierens angesiedelt sind. Eine Analyse ermöglicht, zu beurteilen, wie die Charakteristik eines Klangobjektes eine ›Tonleiter‹ bilden kann, die in Strukturen mit ›Richtungstendenzen‹ resultieren können. Das Ziel ist die Schaffung neuer Klangobjekte aus einer musikalischen Intention heraus, die auf diesen Stufen von minutiöser Klangforschung und Analyse angeleitet wird. In diesen Prozessen der Klassifikation, Beschreibung und Gruppierung von Klangobjekten nach ihren Wahrnehmungseigenschaften, setzt Schaeffer zwei Begriffe aus dem Fremdsprachenunterricht ein, die die grundlegenden Aktivitäten im Studio beschreiben: »thème und version«.⁸ Thème bezieht sich auf Übersetzungen von der Muttersprache in die Fremdsprache. Version meint das Gegenteil, es beschreibt eine unsichtbare Übersetzung, und zwar die Übersetzung von der Fremdsprache in die Muttersprache. Schaeffer war der Auffassung, dass die Prozesse, sich einen Klang anzuhören und ihn bis ins kleinste Detail zu beschreiben als Version gelten. Gemäß Schaeffer ist die meiste zeitgenössische Musik als Thème komponiert, er fokussierte dabei auf serielle Musik. Das besagt, dass diese Musik gemäß Vorgängen komponiert ist, die ganz und gar von der Partitur abhängen, jedoch möglicherweise unabhängig von Wahrnehmungen sind, bevor sie in Klang verwirklicht werden. Chion zufolge, war eine der vielen Funktionen von Schaeffers *Traité des Objets Musicaux* das Komponieren von Versionen.⁹ Wenn Musiker die Methoden der Klassifikation und Beschreibung fließend beherrschen, dann ist es durchaus möglich, die Prozesse umzukehren und zu versuchen, Klänge von einem beliebigen Klangobjekt nach einem Plan, eben einem Thème, zu kreieren. Thème ist in der Tat entscheidend auf der Stufe der Synthese, wenn der Komponist beginnt, die erforderlichen Klangobjekte zu schaffen. Der von Schaeffer vorgeschlagene Verlauf von der tiefsten zur höchsten Strukturebene mit dem Übergang von den Stufen von Typologie und Morphologie hin zu Charakterologie und Analyse erscheint sorgfältig überlegt. Natürlich gleiten Komponisten während des Kompositionsprozesses auch von einer Stufe zur nächsten über, ohne diese voneinander zu separieren.

8 In der deutschen Übersetzung des *Solfège de l'Objet Sonore* heißen sie »Übersetzung in Klang« beziehungsweise »Übersetzung vom Klang«.

9 Chion 1983, 90 (»Donner une méthode de version est une des principales préoccupations du T.O.M.«).

Praktische Anwendungen des *PROGEMU* auf Gehörbildung

In meiner Lehrtätigkeit habe ich Übungen formuliert, die als ›Übungen von Versionen‹ beschrieben werden könnten. Insofern sind sie den traditionellen Diktatübungen ähnlich. Einige konzentrieren sich auf die Grundelemente von Musik und andere stellen Fragen bezüglich höherer Strukturebenen. Es ist beispielsweise für einen Lehrer einfach, Klangobjekte mit kurzer bis mittellanger Dauer zu kreieren. Mit einfacher Software können Klänge problemlos bearbeitet und transformiert werden. Die Klänge können rein synthetisch erzeugt oder mit dem Mikrofon von einer beliebigen Klangquelle aufgenommen sein. Anfänglich können die Klänge auf Schaeffers neun ›ausbalancierte Klänge‹ beschränkt werden, die – ähnlich instrumentalen Klängen – nicht außergewöhnlich lang oder in spektraler Hinsicht komplex sind.

Die Studierenden werden gebeten, die Klänge nach Typen wie ›tonischer Klang‹ oder ›komplexer Klang‹ zu klassifizieren. Schwierigere und mehrdeutige Beispiele liefern Klänge mit größerer spektraler Komplexität oder Klänge, die sich im Tonhöhenfeld bewegen. Solche Übungen sind sehr wertvoll, weil sie die Studierenden ermutigen, über mehrdeutige Beispiele nachzudenken: Ist ein Klangobjekt geräuschvoll? Lässt sich ihm eine eindeutige Tonhöhe zuordnen? Fügen sich die Klangkomponenten zusammen oder gehen sie auseinander? Darüberhinaus: Wenn mehrere Klänge als zum selben Typ zugehörig klassifiziert werden können, bedeutet dies, dass sie alle dieselbe virtuelle Quelle implizieren?

Nach den Übungen in diesen ›primitiven‹ Klassifikationsprozessen können die Studierenden anfangen, jedes Klangobjekt zu untersuchen, um seine einzelnen Charakteristika genauer zu identifizieren. Zum Beispiel könnte eine Gruppe von Klängen als ›tonische‹ Tonhöhen klassifiziert werden. Die eindeutige Wahrnehmung von Tonhöhe ist das einzig gemeinsame Charakteristikum. Folglich würde die Morphologie eine verfeinerte Beschreibung ermöglichen, nachdem die Klangobjekte in Typen eingeteilt worden sind.

Diese exakte Beschreibung von Klängen ist natürlich ein wichtiger Gesichtspunkt. Denn je mehr sich die Studierenden den Aspekten des Vibratos (Schaeffer verwendete den Begriff der ›allure‹ und fokussierte dabei auf die innermodulatorischen Ausgleichsvorgänge, die alle Klänge im Mikrobereich vibrieren lassen) oder der Körnigkeit, also der Oberflächentextur von Klang, bewusst sind, umso besser verstehen sie, wie solche Charakteristika als Kriterium der Strukturbildung gelten können. Dieses ist auf der Ebene der Charakterologie zu leisten.

Studierende werden weiterhin ermutigt, Klänge in Gruppen zusammenzusetzen, um bestimmen zu können, ob eine Struktur, die beispielsweise auf angestiegener Rauigkeit basiert, tatsächlich wahrgenommen werden kann. Wenn diese Klänge als Soundfiles in einem Computer gespeichert werden, ist es nicht schwierig, lineare Strukturen von Klängen zu schaffen. Somit können wir uns mit Hilfe unseres Ohrs von der Klassifikation einzelner Klänge über ihre Beschreibung bis hin zu ihrer Struktur bewegen.

Schaeffers Komposition *Etude aux allures*, eines der frühesten Werke der *Musique concrète*, ist für Studierende eine interessante Komposition und ideal für die Höranalyse. Schaeffer bezeichnete seine frühen Werke als ›Studien‹. Das ist nicht als Ausrede zu verstehen, vielmehr bestand er darauf, dass die Praxis der Theorie vorangehen müsse. Indem wir kurze Abschnitte aus *Etude aux allures* hörend untersuchen, prüfen wir Schaeffers Hypothese, dass Allure ein musikalischer Wert, ein Kriterium des Klangs sein kann. Das heißt, Allure kann musikalische Struktur artikulieren. Wäre es sogar möglich, anstelle einer Melodie der Tonhöhen und Rhythmen eine ›Melodie‹ wechselnder Allure zu hören, etwa entsprechend zu einer Klangfarbenmelodie? Wie können wir verschiedene Arten von Allure identifizieren und beschreiben? Was sind die Grundelemente einer Struktur, die auf Allure basiert? Wie benutzen wir die Beschreibung von Tempo? Schnell, langsam, beschleunigend oder verlangsamt etc.? Oder die Veränderungen in der Größe des Tonhöhenfeldes als weit, schmal oder mittel? Oder vielleicht eine Kombination aus beiden? Ist es möglich, Strukturen zu schaffen, die den Eindruck beider Tendenzen hervorruft? Und welche Lücken gibt es? Können wahrgenommene Strukturen umgekehrt oder ›transponiert‹ anwenden? Was zeichnet ein Motiv im Bezug auf Allure aus und wie kann es weiterentwickelt werden?

So ließen sich die Funktionen der *PROGREMU*-Stufe der Analyse im Gehörbildungsunterricht umsetzen. Es lassen sich stets neue Klangobjekte schaffen, die die entstehenden Fragen beantworten. Diese Form der Synthese wird – ganz im Sinne Schaeffers – erst nach mehreren Phasen intensiven und detaillierten Hörens als solche erkannt werden. In *De la Musique Concrète a la Musique Mème* schreibt Schaeffer:

Musique concrète hat mich gewiss leiden lassen: Ich fand ihre Klänge aufregend aber furchtbar. [...] Und wenn Sie glauben, dass sie mich von konventionellen Klängen weggebracht hat, müssen Sie nochmal darüber nachdenken. Ich habe, im Gegenteil, traditionelle Musik wiedergehört, aber mit einem anderen Ohr. Ich habe besser gehört [...].¹⁰

Postskriptum¹¹

Seit ich 2002 in München meine Präsentation hielt, bin ich sogar noch stärker davon überzeugt, dass Pierre Schaeffers Theorien auf viele Praktiken in der Musik anwendbar sind. Natürlich ist er hoch angesehen für seine sensible Analyse der Effekte von Medientechnologie auf die Gesellschaft. Dennoch gibt sein Schaffen auch vom Standpunkt eines Musikwissenschaftlers gesehen einzigartige Einblicke in die Denkweise eines Musikers im Hinblick auf grundsätzliche musikalische Konzepte wie instrumentale Einheit, Klangklassifikation und sogar die Entwicklung einer Musiksprache. Die Mitwirkung an den Aufnahmen in den Studios der *Radiodiffusion-Télévision Française (RFT)* – heute *Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF)* – schuf das ideale Umfeld, um diese Punkte unter einem neuen Licht zu betrachten. Die sogenannte ›acousmatic situation‹ bedeutet, dass beim Anhören einer Aufnahme jegliche visuelle Stütze zum Verständnis des Klangkontextes fehlt. Entgegengesetzt zum ›anekdotischen Hören‹ ist der Zuhörende hier aufgefordert –man könnte sogar sagen: gezwungen – den jeweiligen Klang um seiner selbst Willen wahrzunehmen. Dies führte zu dem weit verbreiteten Missverständnis, Schaeffer würde sich für die Nutzung realer Klänge mit klar identifizierbaren Quellen aussprechen. Stattdessen schlug er jedoch vor, den gehörten Klang auf all seine konkreten Aspekte hin zu untersuchen und, sofern möglich, sogar spezielle Charakteristika zur Bildung von Prinzipien einer neuer Musiksprache abzuleiten. Dieser Prozess verlangte absolute Aufmerksamkeit im Bezug auf klangliche Details. Klänge treten jedoch selten als isoliertes Ereignis auf. Komponist und Hörer sind beide auf die Art klanglicher Charakteristika aus, die eine Art Gemeinplatz bilden. Traditionell schafft instrumentales Timbre (eines der Konzepte, die Schaeffer untersuchte) diesen Gemeinplatz, ist es

10 Schaeffer, 1977, 169 (»La musique concrète, certes, m'a fait souffrir; j'en trouvais les sons passionnants, mais terrible. [...] Et si vous imaginez que cela m'a détourné des sons conventionnels, je vous détromperai. J'ai, tout au contraire, réentendu la musique traditionnelle, mais avec une autre oreille. J'ai mieux entendu [...]«).

11 Übersetzung: Clara Fiedler.

doch aufgrund seiner spektralen Inhalte und registerspezifischer Dynamik klar identifizierbar.

Sobald jedoch paradoxerweise das Instrument innerhalb der physikalischen Kausalkette durch eine Aufnahme ersetzt wird, bezieht der Klang eine virtuelle Quelle mit ein (Schaeffer nennt diese ›Pseudo-Instrument‹), was für ihn zu einem tieferen Verständnis der Funktionsweise eines echten Instrumentes führte. Schaeffer untersuchte die Natur instrumentaler Register und postulierte die Schaffung von Klangfamilien bzw. oder ›genres‹. Dies sollte Komponisten und deren Publikum dazu anregen, sich ohne (gedankliche) physikalische Einschränkungen frei durch ein multidimensionales Klanguniversum zu bewegen. Für einen Komponisten, der in einem Studio beschäftigt ist, ist es nur dann möglich, diese virtuelle Orchestrierung umzusetzen, wenn er bereit ist, sich die Gehörbildungskennntnisse anzueignen, die ich in meinem Vortrag zusammengefasst habe. Diese Form von Gehörbildung ist das unmittelbare Ergebnis der Arbeit im Studio und der Anwendung von Schaeffers *Programme de la recherche musicale (PROG-REMU)*. Es ist offensichtlich, dass diese fachliche Kompetenz auch dann unverzichtbar ist, sollte sich der Komponist wieder den traditionellen Instrumenten zuwenden. Wie Schaeffer selbst schrieb (zitiert am Ende meiner Präsentation): »J'ai mieux entendu.«

Zusammenfassend möchte ich auf das gesteigerte Interesse hinweisen, das Schaeffers Theorien seit 2002 genießen. Ich glaube, dass sein Beitrag zum Gedankengut europäischer Musik mit der Verbreitung seines Werkes endlich die längst überfällige Anerkennung erhalten wird. Des Weiteren hoffe ich, dass die Übersetzungen die meine Kollegin Christine North und ich kürzlich fertigstellten dabei eine Rolle spielen werden. Bis jetzt haben wir Schaeffers *A la recherche d'une musique concrète* und seine *Traité des objets musicaux* ins Englische übersetzt. Beide sind bei *California University Press* erschienen.

Literatur

Chion, Michel (1983), *Guide des Objets Sonores*, Paris: Buchet & Chastel.

Dack, John (2002), »Instrument und Pseudoinstrument – Akusmatische Konzepte«, in: *Elektroakustische Musik* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 5), hg. von Elena Ungeheuer, Laaber: Laaber, 243–259.

Schaeffer, Pierre (1966), *Traité des Objets Musicaux*, Paris: Éditions du Seuil.

Schaeffer, Pierre (1967), *La Musique Concrète*, Paris: Presses universitaires de France.

John Dack

Schaeffer, Pierre (1977), *De la Musique Concrète a la Musique Mème* (= La Revue Musicale 303/305), Paris: Richard-Masse.

Schaeffer, Pierre / Reibel, Guy (1967), *Solfège de l'Objet Sonore*, Paris: Éditions du Seuil.

© 2022 John Dack

Middlesex University London

Dack, John (2022), »Vom Modellcharakter der Höranalyse elektroakustischer Musik im Unterrichtsfach Gehörbildung« [On the model character of the aural analysis of electroacoustic music in the subject of aural training], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 233–242. <https://doi.org/10.31751/p.227>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022