



**PIERRE SCHAEFFER
& PIERRE HENRY**

MUSIQUE CONCRETE

1956 - 1962

**LUC FERRARI - MICHEL PHILIPPOT
IANNIS XENAKIS - HENRI SAUGUET**

 **FRÉMEAUX
& ASSOCIÉS**

Pierre Schaeffer & Pierre Henry MUSIQUE CONCRÈTE 1956-1962

Par Olivier Julien

La **musique concrète** d'abord appelée musique expérimentale puis musique électroacoustique, musique acousmatique (France), Tonbandmusik ou Elektronische Musik (Allemagne), Tape music (États-Unis), musica elettronica (Italie)... est issue des développements technologiques : micros, synthétiseurs, séquenceurs, hauts-parleurs et matériels divers ; après un nouvel essor grâce aux jeux vidéo, elle est aujourd'hui la pierre angulaire de la musique contemporaine. Champ de recherches et d'expérimentations depuis le début de l'aventure de la musique enregis-

trée, c'est grâce à l'arrivée des techniques nouvelles, d'abord le disque souple et le magnétophone (1939), la bande magnétique, puis la généralisation de l'utilisation des procédés magnétiques dans l'industrie phonographique (1945), que les acteurs de la **musique concrète** pourront commencer l'exploration du phénomène sonore.

Pour comprendre le travail de **Pierre Schaeffer**, il faut prendre conscience de l'importance de la radio en 1948 : les programmes dramatiques, les romans d'aventure, la musique et les journaux d'information sont tous radiophoniques. **Pierre Schaeffer**, animateur d'une petite équipe de recherche au sein de la Radiodiffusion française, invente une nouvelle forme d'expression artistique qu'il appellera lui-même **musique concrète**. Divers expérimentateurs ont exploré avant **Schaeffer** des idées mettant en jeu le son ou les bruits comme matériaux relevant des exigences de la composition, cependant, aucun d'entre eux n'a l'idée d'utiliser l'enregistrement afin de créer un véritable art des sons fixés. Ainsi, le peintre et compositeur futuriste italien Luigi Russolo au début de ce siècle conçoit ses *intonarumori* qu'il réalise comme des instruments pour la scène, ne faisant usage ni de l'enregistrement ni du haut-parleur. En 1924, Ottorino Respighi compose le poème symphonique, *Les*



Pins de Rome, dont le troisième mouvement fait intervenir en même temps que l'orchestre un enregistrement sur disque de chants d'oiseaux. Le cinéaste expérimental allemand Walter Ruttmann utilise la bande son d'une pellicule cinématographique pour produire un film sans image (*Week-End*, 1930). Roger Désormière compose la musique de scène des *Cenci* d'Antonin Artaud d'après *The Cenci* de Shelley au *Théâtre des Folies-Wagram* à Paris au printemps 1935 : des sons enregistrés du bourdon de la cathédrale d'Amiens retentissent aux quatre coins de la salle, hors contexte, juste pour leur impact sonore, on trouve ensuite un déchainement d'ondes Martenot, de bruiteurs, de haut-parleurs, des clameurs de la tempête... des écrous, des limes crissent pour la dernière scène des *Cenci*, celle de la prison, dont Antonin Artaud voulait qu'elle dégage le bruit d'une usine en plein mouvement. Citons aussi Edgar Varèse et son utopie du son organisé, bien qu'il ne commence à travailler en studio qu'en 1954 pour *Déserts*. Installé à Paris dans les murs de la Radiodiffusion-télévision française (RTF), le *Club d'essai* de Jean Tardieu, fondé en 1946 à la suite du *Studio d'essai* de **Pierre Schaeffer** (lui-même créé en 1942), continuera comme atelier de création radiophonique quand naîtra en 1951 le *Groupe de recherche de musique concrète* (GRMC), il en laisse la direction à Pierre Henry en 1952. En effet, il fonde la Société Radiophonique d'Outre-Mer et part en mission à l'étranger. Réorganisé en 1958 sous le nom de *Groupe de recherches musicales* (GRM). **Pierre Schaeffer** se servira de l'étude et du classement des sons pour bâtir ce qu'il nommera les objets

musicaux. Créateur et producteur de radio, où *l'écouter sans voir* fait à la fois le mystère et le succès de ce nouveau moyen de communication, il se lance par hasard et par goût du jeu dans une aventure musicale entièrement neuve, après des mois d'expérimentations et d'observations sur les sons enregistrés, que les machines des studios de la radio lui permettent de réécouter à loisir : matériaux sonores les plus divers disponibles au sein de la phonothèque, abandonnés par les techniciens ou enregistrés par lui. Jouant avec plusieurs platines de tourne-disques, il écrit le 21 avril 1948 : *si j'ampute les sons de leur attaque, j'obtiens un son différent ; d'autre part, si je compense la chute d'intensité, grâce au potentiomètre, j'obtiens un son filé dont je déplace le soufflet à volonté. J'enregistre ainsi une série de notes fabriquées de cette façon, chacune sur un disque. En disposant ces disques sur des pick-up, je puis, grâce au jeu des clefs de contact, jouer de ces notes comme je le désire, successivement ou simultanément. [...]* Nous sommes des artisans. Mon violon, ma voix, je les retrouve dans tout ce bazar en bois et en fer blanc, et dans mes trompes à vélos. Je cherche le contact direct avec la matière sonore, sans électrons interposés. Il définira grâce à cette expérience le *dispositif acousmatique*, mot emprunté à Pythagore qui signifie perception auditive : celle des sons dont la source est cachée. En 1948, **Pierre Schaeffer** compose sa première œuvre : les *Cinq études de bruits*. Elle sera créée sur la radio RTF le 5 octobre 1948 dans un « concert de bruits » présenté par Jean Toscani. **Pierre Henry** le rejoint au *Club d'essai de la Radio* en 1949.



À eux deux, ils sont en France les fondateurs et les exemples de ce mouvement qui durant toutes les années cinquante marquera plusieurs générations. *La Symphonie pour un homme seul* (1950) restera le concert le plus célèbre de leur collaboration et la première grande œuvre de **musique concrète**. A partir de 1951, **Schaeffer** demande à ses collaborateurs d'écrire une partition préalablement à leur composition de musique concrète. Il reconnaît que *C'est difficile parce que, il faut se souvenir que les musiciens n'écrivent de la musique que parce qu'ils connaissent parfaitement, non seulement les notes de la portée, mais les instruments qui ont émis ces sons*. En 1956 est édité un 33 tours *Sous les auspices du conseil international de la musique (UNESCO)* reprenant les travaux de **Pierre Schaeffer** et **Pierre**

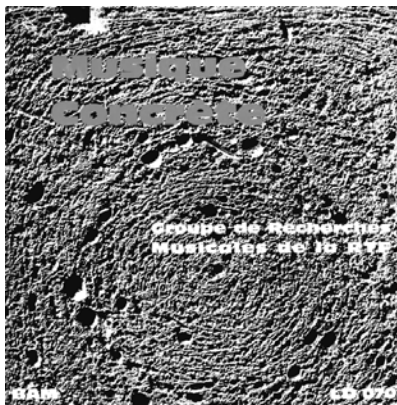
Henry sous le titre *Panorama de la musique concrète* (33 Tours 30 cm Ducretet Thomson 320 C 100), un second volume est édité l'année suivante toujours sous les auspices de l'UNESCO (33 Tours 30 cm Ducretet Thomson 320 C 102). En 1958, après trois ans passés à l'écart du groupe, **Pierre Schaeffer** le reprend en main en créant le GRMN et met en place sa réorganisation administrative, esthétique et morale. **Pierre Henry** et Philippe Arthuys s'en vont, et **Luc Ferrari**, **Iannis Xenakis**, François-Bernard Mâche, Bernard Parmegiani, Ivo Malec, François Bayle, Guy Reibel, etc. se joignent à **Pierre Schaeffer** qui voulait poser les postulats de la recherche qu'il nommait déjà *l'expérience musicale*. Deux quarante-cinq tours sont édités sous les titres **Musique concrète 1959 n°1** (45 tours BAM EX 241) et **Musique concrète 1959 n°2** (45 tours BAM EX 242) et seront regroupés sur un seul disque (33 tours 30 cm BAM LD 070) en 1962. Pendant huit ans environ, de 1958 à 1966, **Pierre Schaeffer** se lance dans une vaste entreprise d'écoute systématique des sons, au cours de dizaines de séances d'écoute collective, afin de mettre au point un nouveau solfège de l'objet sonore qui décrit les critères typo-morphologiques des sons et surtout aide à comprendre comment s'opère le passage du sonore au musical. De cet immense chantier est né un livre, le *Traité des Objets Musicaux*, en 1966. De son côté **Pierre Henry** poursuit un chemin solitaire et fonde le premier studio privé de **musique concrète**, Apsome, en 1960. Il signe en 1962 la bande originale du film *Maléfices* d'Henri Decoin (45 tours 17 cm EP Philips 432-762 BE). Dès lors son parcours est semé de concerts réunissant un

public de plus en plus vaste : *Messe pour le temps présent*, *Le Voyage*, *L'Apocalypse de Jean*, *Futuristie*, *Messe de Liverpool*... Durant les années cinquante, nombre de compositeurs traditionnels ou d'avant-garde de l'époque, comme Darius Milhaud, **Iannis Xenakis**, Olivier Messiaen, Edgar Varèse, **Henri Sauguet**, Claude Ballif, André Boucourechliev, Karlheinz Stockhausen, Jean Barraqué... viennent s'initier à la pratique de la **musique concrète** auprès de **Pierre Schaeffer**. Au même moment, des compositeurs investissent à l'étranger les studios de composition électronique : Karlheinz Stockhausen à la WDR de Cologne (*Gesang der Jünglinge*, 1956), Luciano Berio à la RAI de Milan (*Thema-Omaggio a Joyce*, 1958). Aux États-Unis, l'expérience des sons fixés prend une tournure plus technique, avec les recherches de Max Mathews sur la synthèse sonore par ordinateur dans le laboratoire de la compagnie Bell Telephone à Murray Hill, mais aussi les tentatives d'Otto Luening (*Fantasy in space*, 1952) et Vladimir Ussachevsky (*Incantation*, 1953) au Columbia-Princeton Music Center de New York... En France, se crée bientôt un véritable vivier de compositeurs purement acoustiques : François Bayle (*Espaces inhabitables*, 1967), Pierre Boeswillwald (*Sur les chemins de Venise*, 1983), Michel Chion (*Requiem*, 1973), Christian Clozier (*Quasars*, 1980), **Luc Ferrari** (*Hétérozygote*, 1964), Beatriz Ferreyra (« *Siesta Blanca* », 1972), Jacques Lejeune (*Parages*, 1974), Bernard Parmegiani (*De natura sonorum*, 1975), Jean-Claude Risset (*Mutations*, 1969), Alain Savouret (*L'Arbre et coetera*, 1972) entre autres.

On retrouvera ensuite les influences de cette démarche en musique électronique et en informatique musicale, et chez d'autres théoriciens de la musique du XX^e siècle. Edgar Varèse fut un grand partisan de ces recherches sur le sonore et les utilisera dans son *Poème électronique* (1958). Le travail des Beatles ou des Pink Floyd dans les années 1960 et, encore récemment, le goût des musiciens électroniques pour le son d'origine acoustique capté par microphone (tel qu'il est souvent réalisé en **musique concrète**) ont favorisé une renaissance de la musique électronique qui utilise beaucoup de techniques empruntées à la **musique concrète**.

Olivier Julien

© FRÉMEAUX & ASSOCIÉS 2023



MUSIQUE CONCRÈTE 1956-1962

By Olivier Julien

In France it was first called experimental music, and then it became electro-acoustic, even “acoustique” music. In Germany it was known as electronic music, “Tonbandmusik” precisely, and in the USA simply tape music. It was called “*musica elettronica*” in Italy... but where did it originate? It was born out of technological developments, in microphones, synthesizers, sequencers, loudspeakers and other varied equipment. The genre took flight again thanks to video games, and today it is a cornerstone in contemporary music. In a field for research and experiment ever since the earliest adventures of recorded music, thanks to the arrival

of various new technologies – first flexi discs, then tape recorders in 1939, followed by magnetic tape and the widespread use of magnetic processes in the phonographic industry in 1945 – the actors of the *musique concrète* domain would begin their explorations of the phenomenon of sound.

To better appreciate the work of **Pierre Schaeffer**, one has to be aware of the importance of radio in 1948: drama programmes, adventure novels, music, and news magazines, were all part of French broadcasting. Schaeffer led a small team of researchers based at the Radiodiffusion Française, the name by which France’s national radio was known, and together they invented a new form of artistic expression that Schaeffer himself christened *musique concrète*. While various researchers before Schaeffer had explored ideas – in which sounds, including noise, were considered to be material that responded to the demands of composition – none of them had thought of using recordings in order to create a veritable art from fixed sound. At the beginning of this century, Italian painter and composer Luigi Russolo, a Futurist, conceived his *intonarumori*, which he produced as instruments for the stage without recourse to either recordings or loudspeakers. In 1924, Ottorino Respighi composed his tone poem *Pines of Rome*, whose third movement introduced, at the same time as the orchestra, a disc with a recording of birdsong. The German experimental





filmmaker Walter Ruttmann used the soundtrack taken from a reel of film to produce his own film-without-a-picture entitled *Week-End* (1930). Roger Désormière composed his stage-music for Antonin Artaud's *Cenci* (based on Shelley's *The Cenci*) in Paris during the spring of 1935 at the *Théâtre des Folies-Wagram*: the sounds from a recording of the great bell in Amiens Cathedral rang out into the furthest corners of the theatre, quite out of context, for the sole reason of the impact of their sounds, while these were followed by outbursts from the Ondes Martenot, other sound-effects, and noises from loudspeakers, not to mention the sounds from a storm... there were the screeches of tightening screws in the company of rasping noises during the final prison scene in the *Cenci*, where Artaud wanted spectators to hear the

sound of a factory in full production. One can also mention Edgar Varèse and his utopia of organized sound, even though he only began his studio-work in 1954 with *Déserts*. Inside its Parisian quarters at the RTF (Radiodiffusion-Télévision Française), Jean Tardieu's *Club d'essai*, founded in 1946 to succeed the *Studio d'essai* created by Pierre Schaeffer in 1942, would live on as an atelier for radio creations; it saw the birth in 1951 of the GRMC (*Groupe de Recherche de Musique Concrète*), of which Pierre Henry became director a year later. Schaeffer founded the “Société Radiophonique d’Outre-Mer” for the government and went overseas, but his creation was reorganized in 1958 (as the GRM, or *Groupe de Recherches Musicales*) and Schaeffer would make use of the study of sounds and their classification to construct what he called “musical objects”.

As a producer and creator in radio, where *listening without seeing* produced both mystery and success for this new medium, Schaeffer, quite by chance (yet partly due to his taste for playing games in this entirely new musical adventure) spent months observing and experimenting with sounds recorded by the machines installed in the radio station's studios, and he had all the time he wanted to listen to them: the material was made up from the most varied sounds that existed, and these were all available to him in what was called the station's *phonothèque*, abandoned there by technicians (when not recorded by himself.)

Playing with several record turntables, on 21 April 1948 he wrote: “*If I amputate the sounds of their attack, I*

obtain a different sound; again, if I compensate for the decline in intensity thanks to the potentiometer, I can obtain an extended sound of varying intensity, as if moving a bellows as I please. And so I can record a series of notes fabricated in this way, each on a separate disc. By placing these discs on different decks, thanks to a switch I can play the notes as I want to, one after the other or simultaneously. [...] We are artisans. My violin, my voice, I can pick them out from the centre of this muddle of wood and bare metal, out from inside my bicycle horns. What I'm seeking is the direct contact with the sound material, without any electrons in between." Thanks to those experiments, Schaeffer was able to define this new set-up, his *dispositif acousmatique*, a term borrowed from Pythagoras that meant aural perception: the perceiving of sounds whose source is hidden. In 1948, Pierre Schaeffer composed his first work, *Cinq études de bruits*, which was given on RTF radio on 5 October 1948 during a "concert of noises" presented by Jean Toscani. Pierre Henry joined him in 1949 at the *Club d'essai de la Radio*. In France, those two men were the founders and symbols of the movement that would mark several generations in the course of the Fifties. *La Symphonie pour un homme seul* (1950) would remain the most famous concert that was due to their collaboration, and also the first great work of *musique concrète*.

Beginning in 1951, Schaeffer asked his collaborators to write a (traditional) score as a preamble to their composition of concrete music. He recognized that, "This is difficult because one has to remember

that musicians write music only because they know perfectly well not only the notes as they are written down, but also the instruments that emit these sounds." In 1956 a 33rpm disc was released under the aegis of UNESCO (or more precisely, its *Conseil international de la musique*) that took up the works of Pierre Schaeffer and Pierre Henry under the title *Panorama de la musique concrète* (a 12" 33rpm disc from Ducretet Thomson under the reference 320 C 100). A second volume was issued the following year by UNESCO (Ducretet Thomson 320 C 102). In 1958, after being estranged from the group for three years, Schaeffer took control again and created the GRMN with a new administrative, aesthetic and moral organisation. Pierre Henry and Philippe Arthuys left, and Schaeffer was joined by Luc Ferrari, Iannis Xenakis, François-Bernard Mâche, Bernard Parmegiani, Ivo Malec, François Bayle and Guy Reibel. Pierre Schaeffer had defined the premises of the research they would undertake, which he named an *expérience musicale*. Two discs were released under the titles *Musique concrète 1959 n°1* (45rpm BAM EX 241) and *Musique concrète 1959 n°2* (45rpm BAM EX 242), and they were reissued on a new record in 1952 (12" 33rpm BAM LD 070). During the eight years from 1958 to 1966, Schaeffer threw himself into a vast undertaking: he systematically listened to dozens of collective sessions in order to perfect a new music-theory of the sound-object that would describe the typo-morphological criteria of the sounds and above all assist in understanding how the passage from sound to music operated. From this immense

construction-site a book was born in 1966, the Musical Objects Treatise. As for Pierre Henry, he pursued his own solitary path and founded the first private *musique concrète* studio, **Apsome**, in 1960. In 1962 he put his name to the original soundtrack for the film **Maléfices** directed by Henri Decoin (it was published as a 7" Philips EP with the N° 432762 BE). From that moment on, his career was dotted with concerts that gathered an ever-increasing audience: *Messe pour le temps présent*, *Le Voyage*, *L'Apocalypse de Jean*, *Futuristie*, *Messe de Liverpool*... During the Fifties, a number of the period's traditional or avant-garde composers such as Darius Milhaud, Iannis Xenakis, Olivier Messiaen, Edgard Varèse, Henri Sauguet, Claude Ballif, André Boucourechliev, Karlheinz Stockhausen or Jean Barraqué came for their initiation into *musique concrète* under the eye of its inventor. At the same time, outside France, composers were taking up residence in foreign studios where electronic music was evolving: Karlheinz Stockhausen at the WDR in Cologne (*Gesang der Jünglinge*, 1956), and Luciano Berio at the RAI in Milan (*Thema-Omaggio a Joyce*, 1958). In the USA, experimenting with fixed sounds (recorded to tape or disc) would take a more technical turn thanks to research by Max Mathews into computer-controlled synthesized sound. He worked in the labs of the Bell Telephone Company in Murray Hill, but there was also the work of Otto Luening (*Fantasy in space*, 1952) and Vladimir Ussachevsky (*Incantation*, 1953) at New York's Columbia-Princeton Music Center. In France, a new vivarium of purely «acoustique» composers was soon created: François Bayle (*Espaces*

inhabitables, 1967), Pierre Boeswillwald (*Sur les chemins de Venise*, 1983), Michel Chion (*Requiem*, 1973), Christian Clozier (*Quasars*, 1980), Luc Ferrari (*Hétérozygote*, 1964), Beatriz Ferreyra ("*Siesta Blanca*", 1972), Jacques Lejeune (*Parages*, 1974), Bernard Parmegiani (*De natura sonorum*, 1975), Jean-Claude Risset (*Mutations*, 1969), and Alain Savouret (*L'Arbre et coetera*, 1972) among others.

The influences of this approach would appear later, in electronic and computer-generated music, and among other theoreticians concerned with 20th century music. Edgar Varèse was a great partisan of this research into sound, and he would use it in his *Poème électronique* (1958). In the Sixties, the work of The Beatles or Pink Floyd, and more recently the taste that electronic musicians had for sounds of an acoustic origin that were captured by microphones (as often produced in concrete music), favoured a renaissance in electronic music, which makes use of many techniques borrowed from concrete music.



Olivier Julien
English Adaptation:
Martin Davies

Pierre Schaeffer & Pierre Henry
MUSIQUE CONCRÈTE 1956-1962
Par Olivier Julien

CD1

Premier panorama de la musique concrète - Club d'essai de la radiodiffusion-télévision française

CLASSIQUE

1 - Pierre Henry - Pierre Schaeffer : Bidule en ut

ÉTUDES INSTRUMENTALES

2 - Pierre Henry : Batterie fugace

3 - Pierre Schaeffer : Flûte mexicaine

DEUX ASPECTS DE PIANO

4 - Pierre Schaeffer : Étude pour piano

5 - Pierre Henry : Final du Concerto des ambiguïtés

6 - Pierre Henry : Tam Tam III

EXPRESSIONISME 1952 - MUSIQUE SANS TITRE

7 - Pierre Henry : Cinquième mouvement

8 - Pierre Henry : Fête foraine

PRIMITIF 1948

9 - Pierre Schaeffer : Étude aux tourniquets

Cantate dramatique

10 - Pierre Henry : Le voile d'Orphée

TROIS DIRECTIONS

11 - Pierre Schaeffer : Étude aux chemins de fer

12 - Pierre Schaeffer : Étude pathétique

13 - Philippe Arthuys : Boîte à musique

33 Tours 30 cm Ducretet Thomson 320 C 100 - 1956

Deuxième panorama de la musique concrète - Club d'essai de la radiodiffusion-télévision française

TROIS ESSAIS SÉRIELS

14 - Pierre Henry : Antiphonie (12 Pitches - 12 Durations - 12 Silences)

VOCALISES

15 - Pierre Henry : Son et transposition chromatique

CLASSIQUE - SYMPHONIE POUR UN HOMME SEUL

16 - Pierre Schaeffer - Pierre Henry : Prosopopée 1

- 17 - Pierre Schaeffer - Pierre Henry : Partitia
- 18 - Pierre Schaeffer - Pierre Henry : Valse
- 19 - Pierre Schaeffer - Pierre Henry : Erotica
- 20 - Pierre Schaeffer - Pierre Henry : Scherzo
- 21 - Pierre Schaeffer - Pierre Henry : Prosopopée 2
- 22 - Pierre Schaeffer - Pierre Henry : Eroica
- 23 - Pierre Schaeffer - Pierre Henry : Apostrophe
- 24 - Pierre Schaeffer - Pierre Henry : Intermezzo
- 25 - Pierre Schaeffer - Pierre Henry : Cadence
- 26 - Pierre Schaeffer - Pierre Henry : Stretto

MORCEAU DE GENRE

- 27 - Pierre Schaeffer - Pierre Henry : L'Oiseau RAI
- 33 Tours 30 cm Ducretet Thomson 320 C 102 - 1957*

CD2

Groupe De Recherches Musicales du service de la RTF - Musique Concrète 1959 - Direction Pierre Schaeffer

- 1 - Iannis Xenakis : Diamorphoses
- 2 - Luc Ferrari : Étude aux sons tendus
- 3 - Michel Philippot : Ambiance I
- 4 - Henri Sauguet : Premier aspect sentimental
- 5 - Pierre Schaeffer : Étude aux sons animés
- 6 - Luc Ferrari : Étude aux accidents
- 7 - Pierre Schaeffer : Étude aux allures
- 33 tours 30 cm BAM LD 070 - 1962*

Pierre Henry : Bande originale du film *Maléfices* d'Henri Decoin

- 8 - Générique (Thème de Myriam)
- 9 - Catherine malade
- 10 - Après la mort, scène de la trappe
- 11 - Le gois (Scène de la noyade)
- 12 - Thème de Catherine
- 45 tours 17 cm EP Philips 432-762 BE - 1962*



FA 5768



FA 5789



FA 5810



FA 5415



FA 5680



FA 5392



FA 5695



FA 5491



FA 8586