

LUC FERRARI INTERRUPTEUR / TAUTOLOGOS 3



2

C 061 - 11133

EMI

**LUC
FERRARI**

STEREO

CE DISQUE PEUT ÊTRE UTILISÉ
AVEC UN LECTEUR MONO**INTERRUPTEUR
TAUTOLOGOS 3****ENSEMBLE INSTRUMENTAL
DE MUSIQUE CONTEMPORAINE
DE PARIS
DIRECTION
KONSTANTIN
SIMONOVITCH**

long/land





Interrupteur for ten instruments (1967)

(19'01) [1] - [4]

English horn, clarinet, bass clarinet, French horn, trumpet, violin, viola, cello, two percussions.
This version is recorded with two electric organs.

Tautologos 3 for eleven instrumentalists and magnetic tape (1970)

(25'25) [5] - [9]

Flute, oboe, clarinet, trumpet, trombone, viola, cello, double bass, electric guitar, electric organ, vibraphone.

These recordings were made in 1970 by the Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine de Paris (EIMCP) under the direction of Konstantin Simonovitch.

Scores: Éditions Moeck

The Overview

By the time that you read this, the mercurial, quick-witted presence who signs his checks “Luc Ferrari” will have turned seventy.

Given the exigencies of recording and distributing the – here’s that word again – mercurial body of work that Ferrari has produced over the past nearly five decades, listeners may feel that they come to his work with a fragmentary, partial view. The truth of this is only exacerbated by the invigorating breadth of his oeuvre – so please stop sweating it. *Interrupteur* and *Tautologos 3* can hardly be said to provide an introduction to Luc Ferrari’s body of work, but then again Ferrari’s career has been such that no individual piece or series of pieces can be made to stand in for the whole.

To give only the briefest of tours, Ferrari’s work encompasses early serialist compositions dating from the heyday of Darmstadt, a style that he abandoned during the period in the mid-1950s in which he came into contact with John Cage and Pierre Schaeffer; musique concrète beginning in 1958 that constitutes some of the most inventive, conceptually significant efforts from within the Groupe de Recherches Musicales, the founding of which he assisted; directed improvisations for Konstantin Simonovitch’s ensemble; television documentaries on Messiaen, Varèse, Stockhausen, Hermann Scherchen, and Cecil Taylor; sound installations such as the original version of *Music Promenade* (1964-69); rule-based scores such as *Tautologos 3 ou Vous plairait-il de tautologuer avec moi?* (1969) that could be realized with any number of instruments or in any media; the epochal *Presque rien* series of pieces based on field recordings; works for dance such as *Patajaslotcha* (1984); numerous Hörspiele; and not surprisingly the list continues to grow. A recent recording (*Piano - Piano*, Montaigne [1997]) displays the range of Ferrari’s writing for piano alone by reaching across four decades to bring together early serialist efforts, the transitional and tellingly titled *Suite hétéroclyte* (1955) and the masterful *Comme une Fantaisie dite des Réminiscences* (1989-91), a work for two pianos in which the composer puts his memory to the test of recalling passages from an early but persistent love, *The Well-Tempered Clavier*.

While physically passing through the most inclement hotbeds of post-war music ideology, Ferrari time and again has emerged free of ideological scarring. How is this possible? To all appearances he has more than held onto his sociality, generosity, indignation, and humor. His work has progressed not by the more familiar path of episodic renunciation of forms but rather through a continual accumulation of means. In many ways Ferrari represents the most valuable legacy of both Darmstadt-era serialism and Schaefferian musique concrète: the pressure their strictures and restrictions brought to bear – the challenge to supersede . . . or perhaps simply to sidestep – on an articulate, artistic intelligence whose

laughter is comparably rich to Cage's.

In lieu of a representative work or style to stand for the whole, Ferrari's oeuvre does possess a topographical oddity: it has a still center. That still center is *Presque rien ou le lever du jour au bord de la mer* (1967-70). This first *Presque rien* is a twenty-minute portrait of the beginning of a day in a Dalmatian fishing village, and all of its sound sources were collected by a microphone perched in a window overlooking the Adriatic Sea. It is a still center because of its surface smoothness, its real-time feel suggesting that the hand of the composer has been stayed. It is a still center because the tape editor's hand – so crucial to musique concrète – remains hidden. It is a still center because there is no effort to ventriloquize the source material, to render it exceptionally musical. It is a still center because one can begin there, in this representation of a Dalmatian fishing village, and move in any direction – you really are free to do so! – not just over Ferrari's career but across those interstices and borders that conventionally make the terms "music," "sound," "audio art," and "documentary" separately and individually meaningful.

The Enclosed

Interrupteur (1967) and *Tautologos 3* (1970) adjoin and encircle the still center *Presque rien no. 1* in the way that a shore adjoins and encircles a body of water. They are adjoined to *Presque rien no. 1* by proximity, but not by resemblance. What is the effect of this proximity? How are these works related to their particular period other than through the chronological listing of the composer's catalogue?

Interrupteur is largely static music, with its long tones periodically interrupted by aleatoric events. The radical immobility of *Interrupteur* itself signals an interruption of Ferrari's previous work, and if it references musical minimalism (particularly Terry Riley, Steve Reich, and Robert Ashley), this surely counts as an intuitive, highly idiosyncratic result. Ferrari offers the metaphor of the flow of the long tones versus the interruptions as the flow of electricity versus switches. Over the course of the piece the interruptions grow more articulate and more insistent. And yet the switches never quite do their work – they never fully cut off the flow. Instead they ultimately embody the can't-beat-'em-join-'em model as the elements that have made up the interruptions increasingly flesh out the long tones.

This version of *Tautologos 3* was written by Ferrari following the rules of his text-score from the year before. It pursues the idea of the superposition of cycles of different lengths that, once set into motion, will continually result in new events. Conventionally understood, a tautology is a redundancy in which the same meaning is expressed in different words, and *Tautologos 3* relentlessly mocks the dry utilitarianism of that term. The same things are "said" repeatedly in *Tautologos 3*, but as the context shifts

through the displacement of the various cycles, how could there be no gain, no furtherance of both logic and sensation? (The titles *Tautologos* and *Presque rien* ["almost nothing"] are linked by a sense of modesty and gentle deprecation that is belied by the richness of the works themselves.)

Near the end of *Tautologos 3*, a satisfyingly complete musical phrase suddenly arrives out of the nowhere of its own variations on the interruption. It's akin to the surprise of when the mudfish or whatever sort of fish first hopped out of the sea and renounced swimming in favor of life on land. It's as if this mudfish not only became the first land-dweller but also opened its lips and uttered the first complete sentence. What is the mudfish trying to say? It just hopped out of water onto land and spoke the first sentence, all at once. What is the content of that sentence? Hard to say, but didn't you notice the gorgeous variation in its variegated coloring? Didn't you see the mudfish gleam?

David Grubbs

At the time, I wrote that *Interrupteur* was a turning-point in my work in that it was almost free from post-serial mythology. What I can say now is that there is a concept to start with that sets out the elements that organize themselves as the composition unfolds – which means you can consider compositional time as a block, and the events which occur as chance actions produced by rubbing against it. In this sense *Interrupteur* is based on contradictions: the desire on the one hand to structure the whole and that the whole should generate deconstruction; on the other hand, to play with static sounds which are deconstructed by sounds in motion.

If *Interrupteur* represents a departure from my previous work, it's because I wrote very active music before and here I was trying intentionally to introduce a radical stasis. Of course, I'd already run into this stasis in other pieces, but never used it as a point of departure in itself. This idea of stasis was already part of an intuitive working-out of a minimalist attitude.

As for the electricity metaphor, I'd say there was also a contradiction there, and a permanent one in my attitude: I use derision to evade the serious to such an extent that I've been considered a joker most of the time, whereas, for me, humor and derision are part and parcel of philosophical work at its most serious. *Interrupteur* is a pretty trivial metaphor, seeing that what we call "interrupteur" (switch) in French means "stop," while in the context of this piece it switches on the light, the current – you'd have to say the switch (the electrical one) produces, ejaculates. Two lines run into each other by chance

and an event spurts out.

Regarding *Tautologos 3*, what fascinates me in society, in everyday and private life, in nature and in sound, is exactly this overlaying of cycles continually producing new events. For the recorded version of *Tautologos 3* I organized cycles in many different ways; with the recording, re-recording, and mixing process I could have both sequences of short cycles and long cycles running through the entire piece, allowing the listener to encounter sequences that change (like passing hours) against a backdrop of recognizable elements (like weeks). This way of organizing was of course a liberty I took regarding the original 1969 score, which was a text-score providing "the rules of the game."

As to how I regard these old (for me) works, I'd say that it's a bit like meeting a stranger wandering at the end of the 60s – a stranger, but at the same time someone I know quite well, as if he were a member of my family. I feel quite close to these works but at the same time sufficiently distanced to speak objectively (sentimentally objectively), as if someone else were speaking. What I mean by that is, it doesn't bother me if I find them very good or very bad. But to tell the truth, I find them quite good.

Luc Ferrari

(translation: Dan and Marie Warburton)

L'aperçu

Lorsque vous lirez ceci, la personne joviale et vive qui signe son nom "Luc Ferrari" aura ses soixante-dix ans.

Etant donné les exigences à enregistrer et à distribuer l'oeuvre que crée Ferrari depuis presque cinquante ans, l'auditeur pourrait avoir l'impression d'aborder son travail d'une façon fragmentée et incomplète – la vérité de cette observation est d'autant plus renforcée par l'étendue d'une oeuvre hétéroclite. Alors, n'en faisons pas toute une histoire. On ne peut guère dire que *Interrupteur* et *Tautologos 3* soient une bonne introduction à son oeuvre – le parcours de Ferrari est tel que ni un seul morceau ni un ensemble de morceaux ne peut représenter la totalité.

Pour en donner le plus bref aperçu, l'oeuvre de Ferrari comporte des compositions sérielles de l'époque de Darmstadt (style qu'il a abandonné au milieu des années cinquante, après avoir découvert John

Cage et Pierre Schaeffer); de la musique concrète créative et conceptuellement significative à partir de 1958 au sein du Groupe de Recherches Musicales (dont il fut un des fondateurs); des improvisations structurées pour son ensemble avec Konstantin Simonovitch; des documentaires télévisés sur Messiaen, Varèse, Stockhausen, Scherchen et Cecil Taylor; des installations sonores tels que *Music Promenade* (1964-69); des partitions-textes (*Tautologos 3* ou *Vous plairait-il de tautologuer avec moi?* (1969)) à réaliser avec n'importe quel nombre d'instruments ou avec n'importe quel média; la série marquante des *Presque riens* à partir d'enregistrements en extérieur; de la musique pour la danse, comme *Patajaslotcha* (1984); de nombreux Hörspiele; et ainsi de suite. Un enregistrement récent, *Piano - Piano* (Montaigne, 1997), montre l'éventail de son écriture pour le piano, en traversant quatre décennies pour rassembler les premiers essais sériels, le morceau transitionnel de 1955, *Suite hétéroclite* (titre significatif), et le magnifique *Comme une Fantaisie dite des Réminiscences* (1989-91) pour deux pianos, où le compositeur met sa mémoire à l'épreuve en citant des passages d'un morceau bien aimé, *Le Clavecin Bien Tempéré* de Bach.

Bien qu'il soit passé par tous les foyers de l'idéologie musicale d'après-guerre, Ferrari en est sorti à chaque fois sans égratignure. Comment est-ce possible? Il a gardé précieusement ses côtés sociables, généreux, insolents et humoristiques, son travail avançant non par la renonciation épisodique des formes, mais plutôt par l'accumulation des moyens. Ferrari représente le meilleur exemple de ce qui se passe lorsque les restrictions de la musique sérielle rencontrent une intelligence artistique avec un rire aussi riche que celui de Cage.

A la place d'un morceau ou d'un style typique, l'oeuvre de Ferrari contient une curiosité topographique: elle a un centre immobile. *Presque rien ou le lever du jour au bord de la mer* (1967-70) est un portrait en vingt minutes de l'aube dans un village de pêcheurs en Dalmatie, et tous ses sons ont été captés par un micro placé dans une fenêtre donnant sur l'Adriatique. C'est un centre immobile à cause de sa surface lisse, la sensation du temps réel donnant l'impression que la main du compositeur a été arrêtée. C'est un centre immobile parce que le montage – si essentiel en musique concrète – reste caché. C'est un centre immobile car il n'y a pas besoin d'être ventriloque avec le matériel pour le rendre exceptionnellement musical. C'est un centre immobile parce que l'on peut commencer ici, dans ce petit village dalmatien, et aller dans n'importe quelle direction – on est libre! – pas seulement dans l'oeuvre de Ferrari, mais à travers tous ces croisements et frontières qui donnent sens aux mots "musique", "son", "art sonore" et "documentaire".

Le Contenu

Interrupteur (1967) et *Tautologos 3* (1970) entourent et se rattachent au centre immobile de *Presque rien no. 1* comme les berges à une étendue d'eau – par proximité, non par ressemblance. Quel est l'effet de cette proximité? Comment ces morceaux font-ils référence à leur époque autrement que par la chronologie de l'oeuvre du compositeur?

Interrupteur est la plupart du temps statique, les notes tenues interrompues épisodiquement par des événements aléatoires. L'immobilité radicale d'*Interrupteur* signale elle-même une interruption dans l'oeuvre de Ferrari, et si la musique fait référence au minimalisme (Terry Riley, Steve Reich, Robert Ashley), le résultat est incontestablement intuitif et particulier. Ferrari propose la métaphore du flux des notes tenues contre les interruptions comme le flux de l'électricité contre les interrupteurs. Au cours du morceau les interruptions deviennent de plus en plus précises et insistantes – et pourtant les interrupteurs ne font pas leur travail complètement: cordes et cuivres n'arrivent jamais à couper entièrement les notes tenues, et finissent par les rejoindre.

Cette version de *Tautologos 3* a été écrite par Ferrari selon les règles de sa partition-texte de l'année précédente, qui poursuit l'idée de superposer des cycles de longueurs différentes qui, une fois en marche, créent de nouveaux événements. Une tautologie est une redondance dans laquelle le même sens est exprimé en mots différents, *Tautologos 3* se moque sans cesse de l'utilitarisme sec du terme; les mêmes choses sont "dites" incessamment, mais puisque le contexte évolue continuellement grâce au déplacement temporel des cycles, comment pourrait-il y avoir aucune avance logique et sensorielle? Les titres *Tautologos* et *Presque rien* sont liés par la notion de modestie et d'effacement contredite par la richesse des morceaux.

Vers la fin de *Tautologos 3* une phrase musicale parfaitement formée arrive tout à coup à partir de ses propres variations sur l'interruption. C'est comme la surprise du poisson sorti de la mer pour vivre sur terre. Comme si ce poisson est non seulement le premier habitant de la terre mais aussi qu'il prononce la première phrase complète. Il sort de l'eau et il parle, en même temps. Mais que veut-il dire? Quel est le contenu de cette phrase? Difficile de savoir, mais n'avez-vous pas remarqué les nuances splendides de sa coloration? N'avez-vous pas vu le poisson luire?

DG

(translation: Dan and Marie Warburton)

Commentaire de l'époque : "Cette pièce est un tournant dans mon travail, dans le sens où elle est 'presque' débarrassée de la mythologie post-sérielle." Ce que je peux dire maintenant par rapport à *Interrupteur* c'est que il y a là un concept de départ qui met en jeu des éléments qui vont s'organiser dans le parcours de la composition. Ça veut dire que le temps de la composition est considéré comme un bloc et les événements qui arrivent comme des actions aléatoires produites par les frottements du bloc. Dans ce sens, *Interrupteur* est basé sur des contradictions: D'une part la volonté de structurer l'ensemble et que cet ensemble produise des déconstructions. D'autre part de jouer avec des sons immobiles qui sont déstructurés par des sons animés.

Si *Interrupteur* est une rupture dans mon travail c'est que avant, j'étais un compositeur de musique très bousculée et qu'ici j'essayais d'introduire une immobilité radicale de principe. J'avais bien sûr rencontré déjà cette immobilité dans d'autres travaux, mais comme des éléments momentanés plutôt que comme idée de départ. Cette idée d'immobilité appartient déjà à l'élaboration encore intuitive d'une attitude minimaliste.

En ce qui concerne la métaphore électrique, je dirais qu'il y a là aussi une contradiction qui est assez permanente dans mon attitude: celle de déjouer le sérieux par la dérision, à tel point que la plupart du temps, on a pu me considérer comme un plaisantin. Alors que pour moi, l'humour et la dérision font partie d'un travail philosophique du plus grand sérieux. *Interrupteur* est aussi une métaphore assez triviale, surtout que dans le cas de cette partition ce qu'on appelle en français "interrupteur", c'est-à-dire "arrêt" est en fait une ouverture de lumière (de courant) donc il faudrait dire que l'interrupteur (l'objet électrique) serait plutôt producteur ou éjaculateur. En effet dans ce sens, deux lignes qui se rencontrent par hasard produisent un événement jaillissant.

A propos de *Tautologos 3*, ce qui me fascine dans la société, dans la vie courante, dans la vie intime, dans la nature et dans le son, c'est justement la superposition des cycles qui à chaque fois produisent des événements nouveaux. Ainsi dans cette version de *Tautologos 3* qui a été écrite pour le disque, j'ai utilisé plusieurs exemples d'organisation de cycles. Ce que me permettait l'enregistrement en re-recording ou au montage, c'était d'avoir en même temps des cycles brefs organisés en séquences et des cycles long organisés sur toute la durée, ce qui permettait de rencontrer des données reconnaissables (comme la semaine par exemple) sur une texture de séquences changeantes (qui seraient comme les heures qui passent). Cette organisation était bien sûr une liberté que je prenais par rapport à la partition originale de 1969 laquelle était une partition-texte qui donnait les règles de jeu.

En ce qui concerne le regard que j'ai sur ces œuvres, anciennes pour moi, je dirais d'abord que ça se représente un petit peu comme de rencontrer un étranger qui se ballade dans l'époque vers la fin des

années 60. C'est effectivement un étranger, mais en même temps quelqu'un que je connais assez bien comme s'il faisait partie de ma famille. Donc je me sens maintenant assez proche de ces travaux mais en même temps suffisamment éloigné pour pouvoir en parler objectivement ou d'une façon sentimentalement-objective comme si c'était quelqu'un d'autre. Je veux dire par là que ça ne me gêne pas de trouver ça très bien ou très mal. Mais pour dire la vérité, je trouve ça plutôt bien que plutôt mal.

LF

Cover photograph: Luc Ferrari
Back cover photograph: Brunhild Meyer-Ferrari