



Nikolaus Klocke, Ferdinand Ludwig, Luc Ferrari
Ausflug zum Hermannsdenkmal bei Kassel, 1981

WER 2066 2

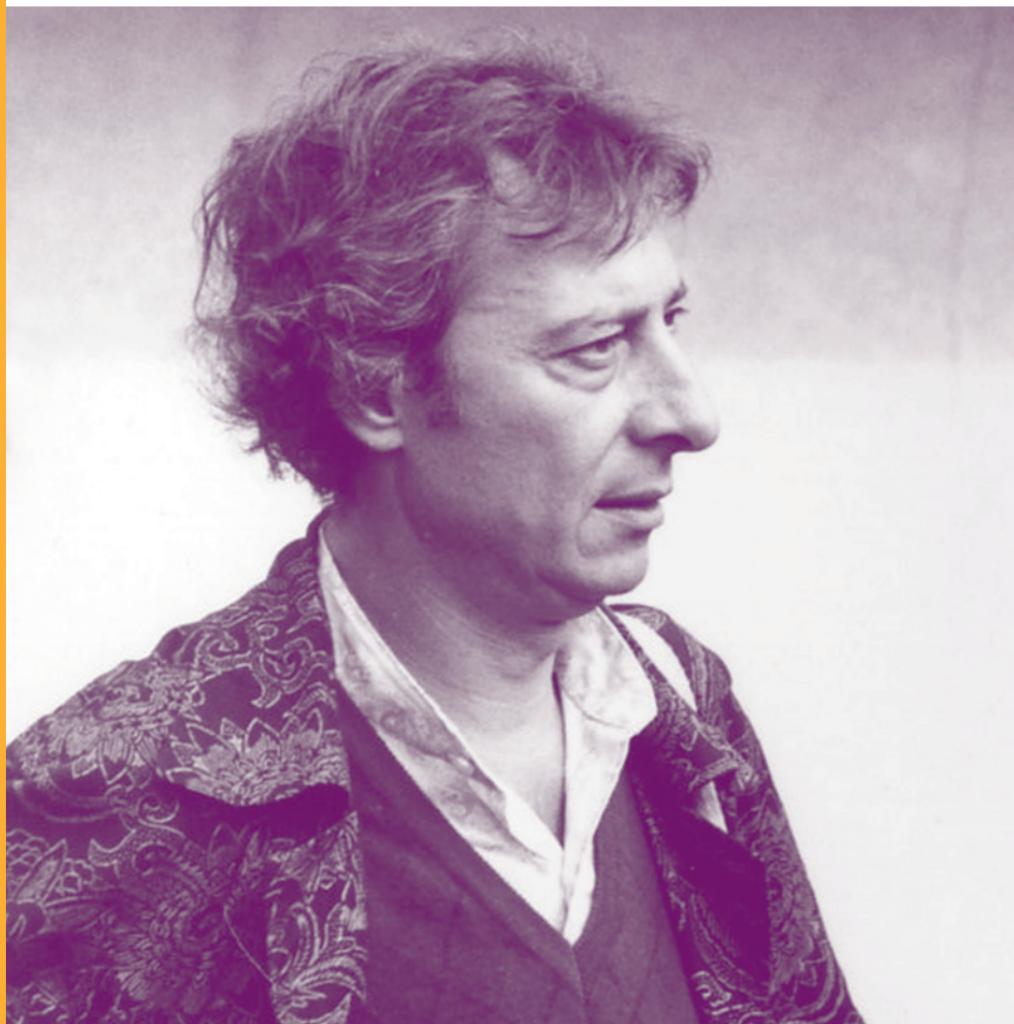
LC 00846

WERGO

A DIVISION OF
SCHOTT MUSIC & MEDIA GMBH

||||| **ZKIII** Zentrum für Kunst und
Medientechnologie Karlsruhe /

Luc Ferrari JETZT



In Kooperation mit:

hr2 kultur ➤ **SWR2**



Inhalt

- 2 Ludger Brümmer**
Jetzt JETZT
- 4 Julia Gerlach**
Ersteinspielung *JETZT*
- 10 Hermann Naber**
Der Komponist als
Hörspielmacher
- 28 Rudolf Frisiaus**
Diesseits und jenseits der
,anekdotischen Musik'
- 46 Luc Ferrari**
JETZT nachgelesen
Brief
- 48 Peter Liermann**
JETZT erinnert
Interview
- 58 Brunhild Ferrari**
JETZT nachgefragt
Interview
- 68 Ferrari [r]écouté**
Zum Wettbewerb

in Vorbereitung

ZKM electronic

- Mauricio Squillante
Oper The Wings of Daedalus
CD WER 2072 2

ZKM milestones

- Hans G Helms
Politische Vokalwerke
Konstruktionen (1968/2011)
Golem (1962)
CD WER WER 2071 2

bereits erschienen

ZKM milestones

- Sound Art @ Het Apollohuis
Ausschnitte
aus Live-Konzerten
2 CDs WER 2069 2

Die Tonträger sind im
gut sortierten Fachhandel
erhältlich oder bei:

www.wergo.de
shop.zkm.de

bereits erschienen

ZKM electronic / Edition ZKM

- blue dog* – Marco Blaauw
Kompositionen für Trompete
und Elektronik: Yannis Kyriakides, Agostino Di Scipio,
Michèle Koenders, David Dramm
CD WER 2063 2

- Valerio Sannicandro
Ius Lucis
mit musikFabrik und Pierre-
André Valade (Dirigent)
SACD WER 2065 2

- Garth Knox (Viola) /
Brian O'Reilly (Video)
Giacinto Scelsi, Salvatore
Sciarrino, Gérard Grisey,
Michael Edwards
und Kaija Saariaho
DVD WER 2062 5

- Jorge E. López
DVD WER 2061 5

- Bojidar Spassov
CD WER 2060 2

- Ludger Brümmer
mit Videos von
Silke Braemer
DVD WER 2059 5

- Surround Music
Alvin Lucier, Ludger
Brümmer, Justin Bennett,
Nicolas Collins, Kaffe
Matthews, Scanner,
Anne Wellmer, zeitblom

- DVD-Audio WER 2058 5
Elena Kats-Chernin
CD WER 2057 2

- Gerhard Stäbler
CD WER 2056 2
Wolfgang Rihm
CD WER 2055 2

- Franz Martin Olbrisch
CD WER 2054 2
Mesias Maiguashca
CD WER 2053 2

- Martin Daske
CD WER 2052 2

- Johannes Goebel,
Ludger Brümmer,
Ramón González-Arroyo,
Georg Bönn
CD WER 2051 2

Luc Ferrari

JETZT – oder wahrscheinlich
ist dies mein Alltag, in der Verwirrung
der Orte und der Augenblicke 1982

JETZT nachgehört

CD 1 68:18

- 1 **Générique** (Seq.1) 6:40
- 2 **Préludes [Aéroport]** (Seq.2) 8:42
- 3 **Presque Rien** (Seq.3) 17:17
- 4 **La Gare** (Seq.4) 5:26
- 5 **L'Ane d'Or** (Seq.5) 5:14
- 6 **Jeu des Interviews** (Seq.6) 4:51
- 7 **Promenade Symphonique** (Seq.7) 7:15
- 8 **La Chanson de la Forêt** (Seq.8) 12:54

CD 2 55:35

- 1 **Interview n° I [Henry]** (Seq.9) 17:19
- 2 **La Cantine** (Seq.10) 6:31
- 3 **La Folie** (Seq.11) 18:47
- 4 **C'est la fin** (Seq.12) 12:58

CD 3 59:44

Ferrari (r)écoute

Neue Kompositionen aus
JETZT-Material 2011

- 1 **Tiziana Bertoncini** Nur Sand 7:24
- 2 **Antje Vowinckel** Ferrari entre 6:50
- 3 **Frank Niehusmann** Scuderia Ferrari
auf der Allee der Kosmonauten 5:38
- 4 **David Fenech** Jetzt Melodies 6:21
- 5 **Neele Hülcker** mon petit jetzt 10:04

**Composer la radio –
Das Radio komponieren**
Eine Conférence von und mit
Luc Ferrari und Brunhild Ferrari
(drei Ausschnitte) 2000

- 6 **Zur Gattung Hörspiel** 13:36
- 7 **Kommentar zu JETZT** 6:10
- 8 **Über unbegrenzte Zeit** 3:41

Die Begegnung zwischen Luc Ferrari und dem ZKM fand im November 2006, etwas mehr als ein Jahr nach seinem Tod statt. Catherine Vickers kam auf die Idee, Ferraris Affinität zum Klavier im Festival Piano+ zu untersuchen und in mehreren Konzerten zu präsentieren. Kann man sich einen Komponisten vielfältiger vorstellen als es Luc Ferrari war? Allein die Titel wie *Strathoven, und so weiter*, *Far west news* oder *Lapidarium* lösen unweigerlich ein Schmunzeln aus und öffnen für jeden Hörer sofort eine Tür, weisen ihn instinktiv in eine adäquate Hörhaltung, aktivieren die Phantasie und erzeugen Lust auf Unbekanntes. Es sind keine intellektuellen Übungen, denen Ferrari nachgeht, sondern zutiefst menschliches Wahrnehmen. Glücklicherweise wurden die Konzerte von Brunhild Ferrari begleitet und hier entstand beim Zusammentreffen zwischen Peter Weibel und Frau Ferrari die Idee für dieses Projekt. Ein paar

JETZT JETZT

JETZT NOW

The encounter between Luc Ferrari and the ZKM took place in November 2006, a little more than a year after his death. Catherine Vickers had the idea to explore Ferrari's affinity with the piano in the *Piano+* festival but also to present it in several concerts. Is it possible to imagine a composer more versatile than Luc Ferrari was? Even just the titles of such works as *Strathoven, und so weiter*, *Far West News*, and *Lapidarium* inevitably cause a grin and immediately open a door for every listener, offering instinctively an appropriate attitude for listening to them, activating the imagination, and producing pleasure in the unknown. Ferrari's pursuits are no mere intellectual exercises but rather profoundly human perception. Fortunately, his wife, Brunhild Meyer-Ferrari, was able to attend the concerts, and the meeting between Peter Weibel and Ms. Meyer-Ferrari led to the idea for this project. A few weeks later, we met

Wochen später, in Luc Ferraris Studio in Paris, trafen wir sie zwischen den Bändern, den Maschinen, dem Computer, all den Dingen, die Luc Ferrari zurück ließ und dessen Erbe sie mit großem Engagement lebendig hält.

Man einigte sich zusammen mit dem GRM darauf, das Archiv zu digitalisieren und zu archivieren, aber auch darauf, Teile dieses Archivs hier in dieser Ausgabe lebendig zu machen und *JETZT* (was für ein wunderbarer Titel) zusammen mit Materialien zu veröffentlichen, die das Denken Ferraris konnotieren, verdeutlichen, illustrieren und in das Jetzt zu bringen. Schließlich hat es der Hessische Rundfunk ermöglicht, das in den Frankfurter Studios entstandene Werk in dieser Ausgabe zu publizieren. Danken möchte ich Julia Gerlach, die das Projekt mit professionellem Können und Leidenschaft vorangetrieben hat. Und Peter Weibel, der diese Publikation immer wieder anmahnte. Mit Erfolg.

LUDGER BRÜMMER

her in Luc Ferrari's studio, among his tapes, machines, and computer – all the things Luc Ferrari left behind, and she is showing great commitment to keep this legacy alive.

An agreement was reached with the GRM to digitize and archive these materials and also to bring parts of that archive alive in the present edition, publishing *JETZT (NOW)* – what a wonderful title! – together with materials that connote, clarify, illustrate, and bring Ferrari's thinking into the now. Finally, the Hessischer Rundfunk made it possible to publish in this edition the work produced in their Frankfurt studios. I would like to thank Julia Gerlach for moving this project forward with professionalism and passion, as well as Peter Weibel for repeatedly reminding us about this project. Successfully.

Luc Ferrari, Komponist radiophoner und elektroakustischer Werke, Filmregisseur, ist heute aktueller denn je. 1982, als das in der heutigen Rundfunklandschaft undenkbar lange zweistündige Hörspiel entstand, war *JETZT* seiner Zeit ästhetisch weit voraus: ob dies seiner autobiographischen Arbeitsweise geschuldet ist, seinem unverwechselbaren schnörkellosen Umgang mit Field Recordings, einem verschwenderischen Produktionsprozess, bei dem tagelang alles aufgenommen wurde, was unter das Mikrofon kam oder der demokratischen Durchdringung der Klang-Ebenen, Zeiten und Ideen, die auch für den unhierarchischen Entstehungsprozess im Team mit Musikern, seiner Frau Brunhild Ferrari und den Mitarbeitern des Hessischen Rundfunks kennzeichnend war. Dabei erreicht Ferrari zugleich ein amüsantes Portrait

ERSTEINSPIELUNG JETZT

THE FIRST RECORDING OF *JETZT*

Luc Ferrari, a composer of radiophonic and electroacoustic works and film director, is more relevant today than ever. In 1982, when this radio play – its two-hour length would be inconceivable on radio today – was written, *JETZT* was way ahead of its time aesthetically. This can be attributed to its autobiographical approach, its unmistakable, unadorned method of using field recordings, the profligate production process in which for days at a time he would record everything that came before the microphone, or its democratic mixture of sound levels, time periods, and ideas, which was also characteristic of the nonhierarchical creative process of the team consisting of the musicians; his wife, Brunhild Ferrari; and the employees of the Hessischer Rundfunk. In the process, Ferrari achieved an amusing portrait and an ambitious artistic product whose ruptures of sound, time, and content and self-reflective super-

und ein anspruchsvolles Kunstprodukt, das mit seinen klanglichen, zeitlichen und inhaltlichen Brüchen und selbstreflexiven Überlagerungen den hörenden Intellekt fordert. Die hier nun vorliegende Ersteinspielung des zweisprachigen Hörspiels *JETZT* ist Ausdruck des Wiederentdeckens und Anerkennens einer Pionierleistung, die für gegenwärtige Grenzgänger zwischen Hörspiel und elektroakustischer Musik, für die gesamte historische Entwicklung der akustischen Gattungen bedeutsam war und ist.

Dieser historischen Bedeutung und Einordnung Ferraris nähern sich die beiden wissenschaftlichen Texte. Hermann Naber (S. 10) portraitiert Ferrari als Hörspielautor anhand biografischer künstlerischer Entwicklungsschritte und Begegnungen und stellt aus vielzähligen eigenen Erfahrungen das Besondere der Arbeit Ferraris heraus. Rudolf Frisiaus (S. 28) stellt Ferraris Ästhetik einer

JULIA GERLACH

impositions challenge the listener's intellect. This premiere recording of the bilingual radio play *JETZT* is an expression of the rediscovery and recognition of a pioneering achievement that was and still is significant for contemporary transgressors of the boundaries between the radio play and electroacoustic music and for the historical evolution of acoustic genres in general.

The two scholarly texts in the booklet seek to analyze this historical significance and categorize Ferrari: Hermann Naber (p. 10) offers a portrait of Ferrari as an author of radio plays with the biographical details of his evolution and encounters as an artist and insightfully highlights, based on his own experience, the significant aspects of Ferrari's works. Rudolf Frisiaus (p. 28) places Ferrari's aesthetic of anecdotal music in the context of French music in circles of *musique concrète* and of Mauricio Kagel's approach to the radio play.

anekdotischen Musik in den Kontext der französischen Musik um die *musique concrète* und den Hörspielansatz Mauricio Kagels. Interviews mit Peter Liermann (S. 48) und Brunhild Ferrari (S. 58) erkunden den Entstehungsprozess von *JETZT* am Hessischen Rundfunk in Frankfurt und die anschließende Schneidearbeit in Paris und gewähren Einblicke in die Werkstatt. Die Ohrenzeugenberichte werden ergänzt durch Faksimiles der Manuskripte von Ferrari selbst, die seinen Arbeitsprozess veranschaulichen und zudem deutlich machen, wie viel Arbeit und Genauigkeit in dem Spiel mit Orten und Zeiten liegt.

In der Reihe ZKM milestones veröffentlicht das ZKM | Institut für Musik und Akustik erstmals das Hörspiel *JETZT* von Ferrari in ganzer Länge auf CD-Tonträger. Die beigefügte Material-CD vereint Hördokumente, die auf sehr unterschiedliche künstlerische Weise das Werk nochmals beleuchten. Der

Interviews with Peter Liermann (p. 48) and Brunhild Ferrari (p. 58) explore the process of creating *JETZT* at the Hessischer Rundfunk in Frankfurt and the subsequent editing work in Paris, providing interesting insights. These earwitness reports are supplemented by facsimiles of Ferrari's own manuscripts, which illustrate his working process and also make clear how much work and precision lie in this play with places and times.

In its series ZKM milestones, the ZKM | Institute for Music and Acoustics is publishing Ferrari's radio play *JETZT* in full on CD for the first time. The accompanying CD of materials includes audio documents that shed light on his artistic work in very different ways. The excerpts from a lecture by Luc Ferrari on his view of the radio play – again in dialogue with Brunhild Ferrari – constitute a presentation resembling a radio play. *Ferrari (r)écouté* (p. 68), a competi-

auszugsweise veröffentlichte Vortrag von Luc Ferrari über seine Auffassung vom Hörspiel – wiederum im Dialog mit Brunhild Ferrari – wird selbst zu einer hörspielartigen Präsentation. Die vom ZKM | Institut für Musik und Akustik in Kooperation mit hr2-kultur lancierte Ausschreibung *Ferrari (r)écouté* (S. 68) bat KomponistInnen um ein aus JETZT-Material gefertigtes neues Werk. Die drei Gewinnerstücke (und zwei zusätzliche Stücke) zeigen einen neuen Blick auf Ferraris Werk, seine Field Recordings, seine Arbeitsweise, wobei die Komponisten die Klang-Materialien selbst nur geringfügig antasteten und vielmehr durch die Auswahl, neue Kontexte und Zusammenstellungen Bedeutungen pointieren oder umdeuten.

Wir wünschen in den ferrarischen Verwirrungen und dokumentarischen Umkreisungen viel Vergnügen.

tion organized by the ZKM | Institute for Music and Acoustics in cooperation with hr2-kultur, invited composers to produce a new work based on the JETZT materials. The three prize-winning pieces (and two additional pieces) offer a new look at Ferrari's oeuvre, his field recordings, and his way of working, with the composers only minimally intervening in the sound materials themselves, instead pointing out or reinterpreting their significance by means of new contexts and compilations.

We hope you enjoy Ferrari's perplexities and documentary encirclings.



Brunhild und Luc Ferrari
Kassel, 1981

Produktionsteam *JETZT* und
Vivant Quartet de Narbonne
Studio des Hessischen Rundfunks, 1981

8

stehend von links: Gisela Keiper,
Henry Fourès, Ferdinand Ludwig,
Alain Joule, Luc Ferrari, Peter Liermann
vorne sitzend: Jules Calmettes,
Richard Breton, Erich Wemheuer



Luc Ferrari mit
Ferdinand Ludwig
Messehalle Frankfurt
am Main, 1981



Während des Krieges hörten Luc Ferraris Eltern im besetzten Paris das Programm von Radio London. Er selbst ging noch zur Schule und fand die fremden Stimmen und ihre geheimnisvollen Botschaften aufregend und faszinierend. Als eines Tages im Radio eine nie zuvor gehörte Musik erklang, *Pacific 231* von Arthur Honegger, war das für ihn ein unvergessliches Erlebnis. Niemand wunderte sich darüber, dass er 1946 am Konservatorium in Versailles ein Klavierstudium begann, und zwei Jahre später, an der École Normale de Musique, wurde Arthur Honegger, neben Alfred Cortot und Olivier Messiaen, sein Lehrer. Damals las er in einem Artikel über zeitgenössische Musik, dass es unter den Zeitgenossen nur zwei Komponisten gebe, über die man überhaupt nichts aussagen könne: Edgard Varèse und John Cage. Es war klar, dass er die beiden

LUC FERRARI: DER KOMPONIST ALS HÖRSPIELMACHER

LUC FERRARI: THE COMPOSER AS AUTHOR OF RADIO PLAYS

During the war, Luc Ferrari's parents in occupied Paris listened to the program of Radio London. He was still in school and found the foreign voices and their mysterious messages exciting and fascinating. When a music he had never heard before came out of the radio one day – *Pacific 231* by Arthur Honegger, it was an unforgettable experience for him. No one was surprised when he began studying piano at the conservatory in Versailles in 1946, and two years later, Arthur Honegger was one of his teachers at the École Normale de Musique, along with Alfred Cortot and Olivier Messiaen. At the time, he read in an article about contemporary music that there were only two contemporary composers about whom one could say nothing at all: Edgard Varèse and John Cage. It was clear that he had to meet both of them. He had heard Edgard Varèse's new orchestral piece, *Déserts*, on the radio. He was particularly interested in the

unbedingt kennenlernen musste. Von Edgard Varèse hatte er im Radio dessen neues Orchesterstück *Déserts* gehört. Sein besonderes Interesse galt den drei elektronischen Einschüben. Er schrieb ihm einen Brief, Varèse antwortete ihm freundlich, er erwarte ihn. Also bestieg er ein Frachtschiff nach New York. Er blieb eine Woche, sah Edgard Varèse jeden Tag, sie führten lange Gespräche über Musik und Luc zeigte ihm seine Partituren. Wieder zurück in Europa, besuchte er 1954 in Darmstadt die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, wo seine ersten seriellen Kompositionen aufgeführt wurden. Dort lernte er Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen und Mauricio Kagel kennen. Vor allem aber traf er dort John Cage, von dem er, nach eigenem Bekunden, am meisten gelernt hat, ästhetisch und philosophisch. Lauter wichtige Erfahrungen und Impulse für seine Orientierungsversuche als Komponist.

HERMANN NABER

three electronic passages. He wrote him a letter; Varèse's reply was friendly; he said he was expecting him. So he boarded a freighter to New York. He remained a week, seeing Edgard Varèse every day; they had long conversations about music, and Luc showed him his scores. After returning to Europe, he attended the Internationale Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt (Darmstadt International Summer Courses for New Music) in 1954, where his first serial compositions were performed. There he met Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, and Mauricio Kagel. Above all, however, he met John Cage there, from whom, by his own account, he learned the most, both aesthetically and philosophically. These were all important experiences and impulses for his attempts to find orientation as a composer.

In 1958 he became a member of Pierre Schaeffer's Groupe de recherches de

1958 wurde er Mitglied der Groupe de recherches de musique concrète von Pierre Schaeffer, mit dem er kurz darauf, ebenfalls als Einrichtung des Rundfunks, die Groupe de recherches musicales gründete. Ihre Musik-Produktionen fanden üblicherweise im Studio statt. Dort bedienten Techniker die schweren Bandmaschinen, richteten die Mikrofone ein und machten, nach Angabe des Komponisten, die Tonaufnahmen, die dann elektronisch bearbeitet, montiert und gemischt wurden, bis ihnen jede Erinnerung an ihre Herkunft ausgetrieben war. So entstand, unter Beachtung strenger Regeln, etwas, das wie eine neue Art von Musik klang. Bald begann er sich allerdings zu fragen, ob es nicht richtiger wäre, die Chancen, die das Tonband bot, bewusster zu nutzen, die Realität, die es zu speichern vermochte, nicht verschwinden zu lassen, sondern erkennbar zu machen. „Ich dachte mir“, sagte er später in einem Gespräch, „es müsste möglich sein, die strukturellen Qualitäten der konkreten Musik durchaus beizubehalten, ohne den Realitätsgehalt, den sie ursprünglich

musique concrète, and shortly thereafter the two founded the Groupe de recherches musicales, also under the auspices of a radio station. Their music was usually produced in the studio, where the technicians employed heavy tape recorders, set up microphones, and made recordings in accordance with the composer's directions that were then electronically altered, edited, and mixed, until every memory of their origin had been expelled. The result, produced in accordance with strict rules, was something that sounded like a new kind of music. Soon Ferrari began to ask whether it would not be more appropriate to use the opportunities that tape offered in a more deliberate way so that the reality it is capable of capturing does not disappear all together. “I thought,” he said later in an interview, “it must be possible to retain the structural qualities of concrete music but without taking away its original reality content. It must be possible both to make music and relation the shreds of reality to one another – that is to say, to tell stories.” (Hansjörg Pauli)

hatte, wegzunehmen. Es müsste möglich sein, zugleich Musik zu machen und Fetzen von Realität zueinander in Beziehung zu setzen, also Geschichten zu erzählen.“ (Hansjörg Pauli)

Als dann kleine, tragbare Tonbandgeräte auf den Markt kamen, war es plötzlich möglich, das Studio zu verlassen und das aufzunehmen, was Luc Ferrari „son de la société“ nannte. Er verstand darunter die menschlichen Lebensäußerungen, aber auch die Klänge und Geräusche seiner Umgebung, der Natur und der von Menschen gemachten Technik. In dieser Zeit beschäftigte er sich immer häufiger mit dem Film; er schrieb nicht nur Film-Musik, er produzierte auch Filme, zunächst für Experimente der Groupe de recherches musicales, dann für professionelle Auftraggeber wie das Fernsehen. Der Umgang mit den Aufnahme- und Bearbeitungstechniken des Films brachte neue Anregungen und Erfahrungen. So entstand 1963/64 die Tonband-Komposition *Hétérozygote*, die einen Wendepunkt im Oeuvre Luc Ferraris markierte.

When small, portable tape recorders came on the market, it was suddenly possible to leave the studio and record what Luc Ferrari called the 'son de la société.' He understood that to mean the expressions of human life and also the sounds and noises of his environment, of nature, and of human technology. At this time he was increasingly occupied with film; he not only wrote music for films but also produced films, first as experiments for the Groupe de recherches musicales, then for professional clients such as television. Working with the recording and editing technologies in film led to new inspiration and experiences. The result was the tape composition *Hétérozygote* of 1963–64, which marked a turning point in Luc Ferrari's oeuvre.

At the time he was crisscrossing Europe with a television crew, specifically responsible for music and sound recordings. He recorded everything he encountered on this production trips, and then used it as material for a production, for which he used the term 'musique anecdotique' (anecdotal music) for

Er war damals kreuz und quer in Europa mit einem Fernsehteam unterwegs, zuständig speziell für die Musik und die Tonaufnahmen. Er nahm alles auf, was ihm auf diesen Produktionsreisen begegnete und benutzte es dann als Material für eine Produktion, für die er zum ersten Mal die Bezeichnung „musique anecdotique“ (anekdotische Musik) benutzte. In *Hétérozygote* sind neben der elektronischen Musik vielfältige akustische Materialien verarbeitet; Aufnahmen von Gesprächen mit englischen, französischen, deutschen und italienischen Stimmen, von Naturereignissen sind zu hören, klangliche Ereignisse, wie etwa eine vorbeiziehende Schafherde mitsamt Hütehunden und so weiter. In einer Sequenz zum Beispiel erklingen Arbeitsgeräusche, eine Stimme ruft: „So, jetzt mal langsam höher, höher, langsam, jetzt wieder höher, langsam höher“, bis alles in einem großen elektronischen Getöse untergeht. Oder ist es ein Gewitter? Man kann sich alles Mögliche vorstellen, aber eins ist klar: Etwas Schweres, Großes sollte hochgezogen werden. Jeder kann sich eine Geschich-

the first time. *Hétérozygote* makes use of diverse acoustic materials as well as electronic music; we hear recordings of conversations with English, French, German, and Italian voices, as well as natural events, sound events, such as a passing herd of sheep along with herd dogs, and so on. In one sequence, for example, the noises of people working are heard; a voice yells: “So, now slowly higher, higher, slowly, now higher, slowly higher,” until everything descends into a great electronic racket. Or is it a storm? One can imagine all sorts of things, but one thing is clear: something heavy, large, is supposed to be lifted. Everyone can imagine a story to go along with it, even if everything remains fragmentary and is turned into music thanks to the editing and montage.

Working with a portable tape recorder was an important prerequisite for anecdotal music; not only did it permit the introduction of narrative into musical composition but above all it put the composers in a new role: they became

te dazu denken, auch wenn alles fragmentarisch bleibt und durch Schnitt und Montage gewissermaßen musikalisiert wird.

Die Arbeit mit dem tragbaren Tonbandgerät war eine wichtige Voraussetzung für die anekdotische Musik, sie ermöglichte nicht nur die Einführung des Narrativen in die musikalische Komposition, sondern versetzte vor allem den Komponisten in eine neue Rolle: Er wurde Eigentümer seiner Produktionsmittel. Die Geräte, die er benutzte, gehörten ihm, es waren seine Mikrofone, die er in der Hand hielt, und er wurde, ohne es zunächst zu bemerken, ein ‚Handwerker der Autobiographie‘, denn es waren seine eigenen Geschichten, denen er eine Form gab. Wer Luc Ferrari je bei Tonaufnahmen gesehen hat, weiß, was das bedeutete. Er arbeitete, auch als es schon längst Stereomikrofone gab, noch lange mit zwei Monomikrofonen, die er in einer Hand hielt, weil er die andere für die Aussteuerung des Aufnahmegerätes brauchte. So behielt er die Zweikanaligkeit der Stereofonie buchstäblich immer in seiner Hand.

owners of the means of production. The devices they used belonged to them; the microphones they held in their hands were theirs, and they became, without noticing it at first, ‘artisans of autobiography,’ for it was their own stories to which they gave form. Anyone who has seen Luc Ferrari making recordings knows what that means. He worked, even long before there were any stereo microphones, with two mono microphones, holding both in one hand, because he needed his other hand to control the tape recorder. Thus he literally held the two channels of stereophonics in his hand.

In 1967, Luc and Brunhild Ferrari were vacationing in the small fishing village of Vela Luka on the Dalmatian island of Korčula. Hardly any tourism. They had rented a room right on the harbor, and every morning Luc was awoken by the silence slowly being filled with slight noises. He attached his microphones to the window frame and turned on his tape recorder, even though almost

1967 machten Luc und Brunhild Ferrari Ferien in dem kleinen Fischerdorf Vela Luka auf der dalmatinischen Insel Korčula. Kaum Tourismus. Sie hatten ein Zimmer direkt am Hafen gemietet und jeden Morgen wurde Luc von der Stille geweckt, die sich langsam mit kleinen Geräuschen füllte. Er befestigte seine Mikrofone am Fensterrahmen und schaltete sein Aufnahmegerät ein, obwohl fast nichts zu hören war – oder gerade deswegen. Das machte er Tag für Tag und nannte das Projekt *Presque rien N° 1 – le lever du jour au bord de la mer*. Die Deutsche Grammophon Gesellschaft interessierte sich dafür und lud ihn ein, in ihren Studios weiter daran zu arbeiten. Also fuhr er mit seinen Bändern nach Hamburg. Zunächst mussten davon Kopien gemacht werden. Die Techniker wunderten sich darüber, dass auf den Bändern nichts oder fast nichts zu hören war, was man daran sehen konnte, dass sich die Lautstärkezeiger des Mischpultes überhaupt nicht bewegten. Luc sagte: „Aber man hört doch etwas“.

nothing could be heard – or perhaps just for that reason. He did that day after day, and he called the project *Presque rien N° 1: Le lever du jour au bord de la mer* (Almost nothing, no. 1: Daybreak at seaside).

Deutsche Grammophon showed an interest in it and invited him to work on it in their studios. So he took his tapes to Hamburg. First they had to be copied. The technicians were surprised that nothing, or almost nothing, could be heard on the tapes, which you could see from the fact that the volume indicators on the mixing console did not move at all. Luc said: "But you hear something."

For the technicians, that was not enough, and they let him continue working by himself. In fact, the tapes had no sounds of instruments or abstract electronic sounds. Only if one had patience did the sounds gradually condense into the noises of daybreak by the sea. The finished production begins with

Den Technikern war das zu wenig und sie ließen ihn allein weiterarbeiten. Tatsächlich kamen auf den Bändern gar keine Töne von Instrumenten oder abstrakte elektronische Klänge vor. Nur wenn man Geduld genug hatte, verdichteten sich nach und nach die Geräusche vom Tagesanbruch am Meer. In der fertigen Produktion beginnt das mit dem leisen Rauschen der Wellen am Kai, darunter mischen sich entfernte Stimmen, der charakteristische Klang von Dieselmotoren ist zu hören, wenn die kleinen Fischerboote auslaufen, erst eins, dann andere, eine Zikade beginnt zu zirpen, eine andere kommt hinzu: Die Sonne ist aufgegangen und langsam beginnt das Leben: rhythmische Hammerschläge, spielende Kinder, Hühner, Esel und so weiter. Die Geschichte scheint stundenlang zu dauern, das fertige Stück, dem man keinerlei Bearbeitung anhört, ist zwanzig Minuten lang. In diesem ‚Diapositif sonore‘ hat das narrative Prinzip das musikalische verdrängt, aber die Mittel der Darstellung sind nicht literarische, sondern akustische Abbildungen der unmittelbaren Realität.

the quiet murmur of waves on the quay; distance voices mix with it; we hear the characteristic sounds of diesel engines when the small fishing boats pass, first one, then others; a cicada begins to chirp, another one joins it: the sun has risen, and life is slowly beginning: rhythmic beats of a hammer, playing children, chickens, donkeys, and so on. The story seems to last hours; the finished piece, in which no editing is heard at all, lasts twenty minutes. In this ‘diapositif sonore,’ the narrative principle has edged out the musical one, but the means of depiction are not literary but rather acoustic illustrations of immediate reality. That is the backdrop against which we must view the works that in the coming years would lead Luc Ferrari increasingly often into the area of radio art and the radio play.

‘Music as Radio Play’ was the theme in autumn 1970 for the Kölner Kurse für Neue Musik, directed by Mauricio Kagel; in the prospectus he had announced

Das ist der Hintergrund, vor dem die Arbeiten gesehen werden müssen, die Luc Ferrari in den kommenden Jahren immer häufiger in den Bereich der Radiokunst und des Hörspiels führen.

„Musik als Hörspiel“ – so hieß das Thema der im Herbst 1970 von Mauricio Kagel geleiteten Kölner Kurse für Neue Musik, die er im Prospekt mit einer programmaticischen Definition angekündigt hatte: „Das Hörspiel ist weder eine literarische noch eine musikalische Gattung unbestimmten Inhalts.“ Kagel hatte gerade für seine Produktion (*Hörspiel*) *Ein Aufnahmезustand* den Karl-Szuka-Preis für Hörspiel als Radiokunst bekommen. Schon der Titel ist bezeichnend für die neue Entwicklung. Bis dahin war das Hörspiel eine Domäne der Literatur gewesen, jetzt bekamen Komponisten die Hörspielpreise. Zwei Jahre später wurde Luc Ferrari mit dem Karl-Szuka-Preis ausgezeichnet, und er war der erste, dessen Preiswerk, das Hörspiel *Porträtspiel*, auf dem angesehenen Festival für Neue Musik in Donaueschingen vorgeführt wurde.

it with a programmatic definition: “The radio play is neither a literary nor a musical genre and has undefined content.” Kagel had just received the Karl-Szuka-Preis für Hörspiel als Radiokunst for his production (*Hörspiel*) *Ein Aufnahmезustand* ([Radio play] A Recording Situation). The title alone is characteristic of the new development. Until that time the radio play had been the domain of literature; now composers were winning prizes for radio plays. Two years later, Luc Ferrari was awarded the Karl-Szuka-Preis, and he was the first to have his prizewinning work – the radio play *Porträtspiel* (Portrait Play) presented at the distinguished Donaueschingen Festival. The circle ‘Musik als Hörspiel – Hörspiel als Musik’ (Music as Radio Play – Radio Play as Music) had been closed.

In 2000, for the hundredth anniversary of the birth of radio composer Karl Szuka, the prizewinners, jurors, and producers gathered at the ZKM | Karlsruhe, where they could hear, among other things, a ‘conférence’ in which Luc

Der Kreis ‚Musik als Hörspiel – Hörspiel als Musik‘ hatte sich geschlossen. Im Jahr 2000, zum hundertsten Geburtstag des Rundfunk-Komponisten Karl Sczuka, trafen sich im ZKM | Karlsruhe Preisträger, Juroren und Produzenten, die dort unter anderem einer ‚Conférence‘ lauschen konnten, in der Luc und Brunhild Ferrari von ihrer Hörspielarbeit erzählten und zwei seiner preisgekrönten Produktionen vorstellten (Ausschnitte auf CD 3). *Porträtspiel* entstand 1971 aufgrund eines Auftrags der Hörspielabteilung des Südwestfunks. Der vollständige Titel lautet: *Porträtspiel / oder Spielporträt / oder Porträtspieler / oder / oder / oder Spielporträt-Schwierigkeit / oder Porträt-Spieleskeit / oder Keitsspieles-Porträt-Macher / oder Selbstporträt / falsch / oder wahr / oder was / das ist die Frage?*. Indem er aus dem Titel ein Sprachspiel macht, das mit einem Fragezeichen endet, gibt der Autor zu verstehen, dass es ihm nicht nur darum geht, ein Porträt des Komponisten herzustellen, sondern auch darum, mit den Elementen des Porträts zu spielen. Wie sich

and Brunhild Ferrari discussed their work with radio plays and presented two of his prizewinning productions (extracts on CD 3). *Porträtspiel* was produced in 1971 for a commission from the radio play department of the Südwestfunk. The full title is *Porträtspiel / oder Spielporträt / oder Porträtspieler / oder / oder / oder Spielporträt-Schwierigkeit / oder Porträt-Spieleskeit / oder Keitsspieles-Porträt-Macher / oder Selbstporträt / falsch / oder wahr / oder was / das ist die Frage?* (*Portrait Play / or Play Portrait / Portrait Player / or / or / or Play Portrait Difficulty / or Portrait Playity / or Cultyplay Portrait Maker / or Self-Portrait / False / or True / or What / Is the Question?*). By turning the title into a word game that ends with a question mark, the author gives us to understand that he is not just concerned about producing a portrait of the composer but also about playing with the elements of the composer portrait. As becomes clear, what is being discussed is not his biography but rather the situation of the author in society – that is, society itself.

zeigt, steht nicht seine Biographie, sondern die Situation des Künstlers in der Gesellschaft zur Diskussion, das heißt, die Gesellschaft selbst.

Die Produktion beginnt mit einem absurdem Frage-und-Antwort-Spiel, bei dem es vordergründig um das Erlernen der deutschen Sprache nach der Assimil-Methode geht. Das Spiel wird in unregelmäßigen Abständen von einer Frauenstimme unterbrochen, die stereotyp die Worte „unheimlich schön“ wiederholt. Auf einer weiteren Ebene geht es dann doch um die Arbeit des Komponisten, Fragmente einer Komposition sind zu hören und auf wieder einer anderen Ebene entwickelt sich eine Diskussion über das Abenteuer einer musikalischen Produktion, die in akustischen Bildern das Publikum mit seiner sozialen Realität konfrontiert. Schließlich befragt das Produktionsteam Passanten auf der Straße über die Themen Macht, Militär und Gewalt, über Masse und Meinungsfreiheit. Es ist die Zeit der öffentlichen Diskussionen und der Gruppenarbeit, und die Auseinandersetzung endet bei der Frage nach der

The production begins with an absurd question-and-answer game, which is superficially about learning German using the Assimil method. The game is interrupted at irregular intervals by a woman's voice, stereotypically repeating the words "unheimlich schön" (uncannily beautiful). On another level, it is about the composer's work; fragments of a composition can be heard; and on yet another level a discussion develops about the adventure of a musical production that confronts the audience with its social reality in acoustic images. Finally, the production team asks passersby in the street about the subjects of power, the military, and violence, about the masses and freedom of opinion. It is the era of public discussions and group work, and the discussion ends with the question of the author's artistic freedom if everyone can express his or her opinions and ideas. The recording supervisor says: "The author can turn off the tape at any point, but he doesn't."

künstlerischen Freiheit des Autors, wenn jeder seine Meinungen und Vorstellungen zur Geltung bringen kann. Der Aufnahmleiter sagt: „Der Autor kann jeder Zeit das Band abschalten, aber er tut es nicht.“

Zehn Jahre später erteilt die Hörspielabteilung des Hessischen Rundfunks Luc Ferrari den Auftrag für eine Hörspielproduktion und bittet ihn um ein Exposé. Am 17.8.1981 schreibt Luc Ferrari aus Les Sablettes einen Brief (siehe S. 46): „Cher ami, das Hörspiel wird aus einer Auseinanderfolge von Atmosphären bestehen, die eine Art Raster oder Labyrinth darstellen. Von einer Atmosphäre wird auf die andere übergegangen oder abgezweigt [...] Es sind also eine gewisse Anzahl Orte ausfindig zu machen, an denen [...] Aufnahmen gemacht werden können. [...]“ Es folgt eine Liste dieser Orte: „Große Druckerei / kleine Industrie mit Maschinen mit rhythmischen Geräuschen – Flusshafen – Schiffsverkehr – Autoverkehr – offener Markt – große Ausstellungshalle – Landarbeit – ein Wald – Dorffest [...] Außerdem gewisse Orte, die von selbst labyrinthisch sind,

Ten years later, the radio play department of the Hessischer Rundfunk granted Luc Ferrari a commission for the production of a radio play, and asked him for an outline. On August 17, 1981, Luc Ferrari wrote a letter from Les Sablettes (see p. 46): “Cher ami, the radio play will consist of a series of atmospheres that represent a kind of grid or labyrinth. One atmosphere transitions or branches to the next [...] Hence a certain number of places must be found where [...] recordings can be made.” A list of such places follows: “Large printer / small industry with machines that make rhythmic noises – river port – ship traffic – car traffic – open market – large exhibition hall – agricultural work – a forest – a village festival [...]. In addition, certain places that are inherently labyrinthine, in which our Occitan friends can get lost: – a store – the train station – the taxi – the radio station.” The “Occitan friends” were the musicians of the Vivant Quartet de Narbonne, with whom Luc had already been

in denen unsere occitanischen Freunde sich verirren: – ein Geschäft – der Bahnhof – das Taxi – das Funkhaus.“ Die „occitanischen Freunde“ sind die Musiker des Vivant Quartet de Narbonne, mit denen Luc schon seit einiger Zeit zusammenarbeitete und die er unbedingt in Frankfurt dabei haben will. Nach der Erörterung weiterer Details endet der Brief mit einer letzten wichtigen Frage: „Wäre es möglich, das Aufnahmeteam während unseres gesamten Aufenthaltes zu unserer Verfügung zu haben?“ Es war möglich, wie man hören wird.

Die Methode erinnert an das *Porträtspiel*. Auch der Titel der neuen Arbeit weist in diese Richtung: *JETZT – oder wahrscheinlich ist dies mein Alltag, in der Verwirrung der Orte und der Augenblicke*. Es geht also wieder einmal nicht nur um das Werk, sondern gleichermaßen um die Darstellung seines Entstehungsprozesses. Der beginnt mit der Vorstellung der Mitwirkenden und als erstes erklärt der Autor, dass er mit zwei Stimmen auftritt: „Meine Männerstimme ist links, und meine Frauenstimme ist rechts.“ Man hört, wie Lucs französische

working for years, and whom, as became clear, he definitely wanted to have along in Frankfurt, and not just for their music. After discussing further details, the letter ends with a final important question: "Would it be possible to have the recording team available during our entire stay?" It was possible, as you will hear.

The method recalls *Porträtspiel*. The title of the new work also pointed in that direction: *JETZT – oder wahrscheinlich ist dies mein Alltag, in der Verwirrung der Orte und der Augenblicke* (NOW – or Probably This Is My Everyday Life in the Confusion of Places and Moments). So once again it is not just about the work but just as much about the process of creation. He begins by presenting the performers, and the first thing the author explains is that he appears with two voices: "My male voice is left, and my female voice is right." One hears how Luc's French male voice is accompanied by Brunhild's German female voice, how

Männerstimme begleitet wird von Brunhilds deutscher Frauenstimme, wie sich die eine über, neben, hinter die andere schiebt, damit ist die Zweisprachigkeit der Produktion spielerisch etabliert. Dann beginnt eine kunstvolle Montage eines absurdens Telefonats, das Luc mit dem Dramaturgen Nikolaus Klocke geführt hat und an dem sich nach und nach alle Team-Mitglieder beteiligen:

Klocke: „Pi-pa-po“
Klocke: „Pi-pa-po“
Klocke: „Sie hören schlecht?“
Klocke: „Pi-pa-po“
Klocke: „Das heißtt, ich bin zu weit weg?“
Klocke: „Können Sie mich jetzt besser verstehen?“

Andere Stimmen mischen sich ein, die Geschwindigkeit der Montage nimmt zu und darüber erklingt wie ein cantus firmus immer wieder das „Pi-pa-po“ von Nikolaus Klocke. Darüber beginnt der Autor mit der Vorstellung der Mitwir-

the one is slipped above, next to, and behind the other, playfully establishing the bilingualism of the production. Then there is an artful montage of an absurd telephone conversation between Luc and the dramaturge Nikolaus Klocke, gradually joined by all the team members:

Klocke: Pi-pa-po.
Klocke: Pi-pa-po.
Klocke: You hear poorly?
Klocke: Pi-pa-po.
Klocke: You mean, I'm too far away?
Klocke: Can you understand me better now?

Luc: I hear very poorly.
Luc: I hear very poorly.

Other voices join in; the speed of the montage increases, and Nikolaus Klocke's "Pi-pa-po" is heard again and again like a cantus firmus. On top of that, the author begins by presenting the performers and their roles. It ends up with

kenden und ihrer Rollen. Es läuft darauf hinaus, dass alle in ihrer eigenen Rolle auftreten und es endet mit dem ‚JETZT‘ des Titels, das in der Rolle der Zeit auftritt. Im Studio werden dann die Aufnahmen von der Ankunft der Gäste aus Paris im Frankfurter Flughafen abgehört. Luc fragt Brunhild: „Verstehst du, was sie sagen?“ Sie erklärt ihm, dass man hört, wie das ganze Team auf ihn gewartet hat, weil er auf dem großen Flughafen die Gepäckausgabe nicht finden konnte. Dann ist er da und man hört Smalltalk zwischen ihm und Nikolaus Klocke über die Konzeption der Produktion. Tonbänder werden vor- und zurückgefahren und im weiteren Verlauf geht es dann von einer Location zur anderen. Im Bahnhof zum Beispiel, wo die Musiker mit ihren Instrumenten eintreffen, kommt es zu dem erwarteten Durcheinander, es wird viel gelacht, am meisten über sprachliche Missverständnisse. Luc zitiert Apuleius und die Geschichte des Mannes, der die Geschichte eines anderen Mannes erzählt, der die Geschichte eines Mannes erzählt, der die Geschichte eines Mannes erzählt

everyone appearing as him- or herself and ends with the ‘JETZT’ (now) of the title, appearing in the role of time. Back in his studio, he listens to all the recordings, beginning with the arrival of the guests from Paris at Frankfurt Airport. Luc asks Brunhild: “Do you understand what they are saying?” She explains that one hears that the entire team was waiting for him because he could not find the baggage claim at the large airport. Then he is there, and one hears him and Nikolaus Klocke chatting about the conception of the production. Tapes are fast forwarded and rewound, and as things progress, one moves from one location to the next. At the train station, for example, when the musicians arrive with their instruments, the anticipated confusion results; people laugh, usually about linguistic misunderstandings. Luc quotes Apuleius and the story of the man who tells the story of another man, who tells the story of another man, and so on, and so on. The layers seem to intertwine; the

und so weiter und so weiter. Die Ebenen schieben sich übereinander, die Gruppe mit Luc und Brunhild im Zentrum ist ständig in Bewegung, die Schauplätze sind in Bewegung, Sprache verwandelt sich in Musik, Musik in Geräusche, die sich wieder in Sprache verwandeln. Immer wieder werden Einblicke in den Produktionsprozess gewährt, zum Beispiel bei der Frage, ob jetzt die Druckerei zu hören ist, oder die Messehalle. Brunhild fragt: „Was steht denn auf dem Band?“ Man ist also wieder im Studio und das Ende klingt wie der Anfang: Nikolaus Klocke sagt wieder „Pi-pa-po“ und Luc fragt: „Wer weiß?“ Ein Hörspiel, in dem der Autor sich verirrt hat und das Team verwirrt zurücklässt. Die Endmontage fand, wie so oft, in Lucks eigenem Studio statt und am Schluss stand wie immer die Frage: „Wann ist das Hörspiel fertig?“ Brunhild sagt: „Wenn du tagelang die Bänder hörst und jetzt genug hast, dann ist es fertig.“ Luc darauf: „Aber warum höre ich immer noch nicht, was ich hören will?“ Die Antwort ist eine endlos lange Abblende. Darüber liegt die Absage.

group, with Luc and Brunhild in the center, is constantly moving; the venues are moving; speech transforms into music, music into noises, which in turn transform back into speech. Again and again, there are insights into the production process; for example, when the question is asked whether the printer press can be heard now, or the trade fair. Brunhild asks: "What's on the tape, then?" So we are back in the studio, and the end sounds like the beginning: Nikolaus Klocke says "Pi-pa-po" again, and Luc asks: "Who knows?" A radio play in which the author has gotten lost and leaves his team behind in confusion.

The final montage took place in Luc's own studio, as so often, and it ends, as always, with the question: "When is the radio play finished?" Brunhild says: "If you listen to the tapes for days and have enough now, then it is finished." Luc replies: "But why don't I hear yet what I want to hear?" The answer is an endlessly long fade out. The sign-off is heard over it.

173 - Regie Suite (Sous HP) filtert
Konversationstechnik
Piano (Hausstil?)

273 [17-B] Fix Rhythm (Regie) Pianosatz
Zerazgues per mitschreiber

330 - ~~Pianosatz~~ piano suivi
Henry HP = Basale + Henry HP.
"J'en suis à point"
Essais Rythme Bruxelles + Piano 4P
"s'is t'n une voix claire"

457 [17-C] Gruppe HP + Konversation
Studio
Le Cours + Essai debat instrument
bination poste - Regie
Essai Gruppe

560 - kombinieren Studio - Poste "apprêts et un lit"
Regie conversation musiciens

608 - Thema Cours
Ambitionen Studio Poco - gitare

[18-A] Studio Regie

• 0 41 - Thema Cours (instrumental) Essai
Poco
ingenieurs h.f. "trouvent wie weint"
Essai Poco = "Petits instruments"
gracillemente cognito
Thème fors concentrata

193 - Henry - L.F. "je voudrais me produire"
ambiance

259 [18-B] "quand on joue Mahler il plait"
le Cours départ bœufs et instruments
arrêt - remarque
"un petit coup Voix envoi HP

Luc Ferrari fertigte nach seiner Rückkehr nach Paris in einem
Cahier d'écoute detaillierte Hörprotokolle an.

Konkrete Musik – anekdotische Musik – Hörspiel / Neues Hörspiel – akustische Kunst: Diese und ähnliche Begriffe bekommen ein eigentümlich individuelles Gepräge, wenn man sie auf die Arbeit von Luc Ferrari anwendet. Sie hat mit allen diesen Stichworten etwas zu tun – aber niemals in der trügerischen Selbstgewissheit einer angeblich objektiven, allgemeingültigen Theorie und von fest zementierten Begriffen und Begriffssystemen, sondern durchweg in erfrischender Konkretion, in unverwechselbarer und prägnanter künstlerischer Profilierung – einer Profilierung, in der allerdings das künstlerische Ego weder überhöht noch isoliert erscheint, sondern unlösbar verbunden mit seiner Umwelt. Ferraris ‚Hörkunst‘, insbesondere seine auf Tonträgern fixierte Musik, ist unverwechselbar – ebenso wie, in anderer Weise auch die Musik

DIESSEITS UND JENSEITS DER ‚ANEKDOTISCHEN MUSIK‘ ON THIS SIDE OF ‘ANECDOTAL MUSIC’ AND BEYOND

‘Concrete music,’ ‘anecdotal music,’ ‘radio play’ / ‘new radio play,’ ‘acoustic art’ – these and similar terms take on a strangely individual stamp when applied to the work of Luc Ferrari. His work has something to do with all these keywords, but never with the deceptive self-confidence of a supposedly objective, universally valid theory and of solidly cemented terms and terminological systems. On the contrary, there is always a refreshing specificity, with an unmistakable and succinct profile – a profile in which the artistic ego seems neither exorbitant nor isolated but rather inseparably linked to its surroundings. Ferrari’s audio art, especially his music recorded on sound media, is unmistakable – just as the music of other audio artists is, in different ways, especially those audio artists who create music produced using technology.

anderer Hörkünstler, vor allem vieler Hörkünstler technisch produzierter und fixierter Musik.

Viele Autoren, die ihre Werke im Studio produzieren und uns in Aufnahmen (also nicht oder nur ausnahmsweise in Partituren) zugänglich machen, zeigen uns in ihren Produktionen eine (mehr oder weniger) unverwechselbare klangliche ‚Handschrift‘, die schon an kleinsten Details erkannt werden kann. Im Falle von Luc Ferrari ist dies schon frühzeitig deutlich geworden, spätestens seit seinen größeren Tonbandproduktionen der 1960er Jahre. Seine Kollegen schätzten ihn vor allem als exzellenten Mikrofonisten: als vorzüglichen Klangphotographen und Klangfilmer, als virtuosen Hersteller zugleich ‚naturgetreuer‘ und ‚artifizieller‘ Klangbilder. Dabei schien zunächst selbstverständlich, dass

RUDOLF FRISIUS

Many authors who produce their works in the studio and make them available to us as recordings (that is, rather than, or only exceptionally, as scores) reveal to us in their productions a (more or less) unmistakable sonic ‘handwriting,’ which can be recognized even from the tiniest details. In the case of Luc Ferrari, this was already clear early on, at the latest from the time of his larger-scale tape productions of the 1960s. His colleagues admired above all his skill with a microphone: an exquisite photographer and cinematographer of sounds, a virtuosic producer of both sound images that are both ‘true to nature’ and ‘artificial.’ Yet it seemed obvious that the novelty of his art would be measured by the standards of an already existing art, albeit one possibly in the process of radically renewing: music.

das Neue seiner Kunst an den Normen einer bereits existierenden – allerdings möglicherweise radikal zu erneuernden – Kunst gemessen wurde: der Musik. Wichtige Neuerungen, die Ferrari und anderen damals gelangen, gehören in den Bereich einer technisch produzierten ‚Musik neuer Art‘, der ihr Gründer, der französische Radiopionier Pierre Schaeffer, den Namen ‚musique concrète‘ (konkrete Musik) gegeben hatte. Die Kompositionen dieser Musik entstehen nicht in herkömmlicher Weise – also nicht auf der Basis von zunächst abstrakten, schriftlich fixierten Notenzeichen, die dann erst bei einer Aufführung von Musikern in ein konkretes Klangergebnis verwandelt werden. In der konkreten Musik gehen die Komponisten den umgekehrten Weg: Sie beginnen nicht mit der inneren Klangvorstellung und ihrer anschließenden, für den Interpreten bestimmten Partitur-Fixierung, sondern ihr Ausgangspunkt ist das unmittelbare und direkt erlebbare Klangereignis, das im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit und der Massenmedien erstmals fixierbar,

Some of the important innovations that Ferrari and others achieved at the time belong in the area of a technically produced ‘music of a new kind,’ which its founder, the French radio pioneer Pierre Schaeffer, had christened ‘musique concrète’ (concrete music). The compositions of this music were not produced in the traditional way – that is, not on the basis of initially abstract notational symbols fixed in writing, which are only transformed into a concrete sound result when performed by musicians. In concrete music, the composers take the opposite path: they do not begin with the inner sonic idea and its subsequent recording as a score intended for its performers; rather, their point of departure is the immediate sonic event that can be directly experienced, which, in the age of technological reproducibility and of the mass media, has for the first time become recordable, reproducible, and accessible to technological

reproduzierbar und der technisch-künstlerischen Verarbeitung zugänglich geworden ist. So haben sich – 1948 beginnend mit Schaeffers ersten Produktionen einer *musique concrète* – nun auch für die Hörgesinnung neue Möglichkeiten ergeben, die in den visuellen Künsten schon viel früher durch Fotografie und Film eröffnet worden waren.

Luc Ferrari, der zunächst als Komponist instrumentaler Musik begonnen hatte, hat sich seit den späten 1950er Jahren intensiv der *musique concrète* zugewandt und war einige Jahre lang ein enger Mitarbeiter von Pierre Schaeffer. Die Zusammenarbeit begann zu einer Zeit, als Schaeffer sich bereits weit von der poetischen und hörspielnahen Atmosphäre seiner ersten Produktionen entfernt und der strengen Klangforschung zugewandt hatte. Von deren Geist sind auch die ersten Tonbandkompositionen Ferraris geprägt, z.B. einige Etüden über bestimmte Klangtypen, die teilweise in direkter Zusammenarbeit mit Schaeffer entstanden sind. Diese und andere Tonbandmusiken laden ein

and artistic processing. Hence, beginning in 1948 with Schaeffer's first *musique concrète* productions, new possibilities have resulted for audio art that had been made available much earlier in the visual arts thanks to photography and film.

Luc Ferrari, who had begun as a composer of instrumental music, turned intensely from the late 1950s onward to *musique concrète* and for several years was a close collaborator of Pierre Schaeffer. Their collaboration began at a time when Schaeffer had already moved far from the poetic and radio-play-like atmosphere of his early productions and turned to rigorous sound research. Ferrari's first compositions for tape are also influenced by that spirit, for example, several etudes on certain sound types, some of which were produced in direct collaboration with Schaeffer. These and other works for tape

zum Vergleich mit technisch produzierter visueller Kunst: mit experimentellen Stummfilmen der 1920er Jahre, die aus kleinsten Montagestückchen zusammenmontiert und in genau ausgearbeiteten Montagestrukturen ausgestaltet sind. Die Kunst der technisch produzierten Klänge musste damals (da die Klangmontage erst viele Jahre später technisch möglich geworden ist und künstlerische Beachtung gefunden hat als die Bildmontage) einen jahrzehntelangen Rückstand hinter Fotografie und Film aufholen, und sie tat dies relativ rasch:

Schon seit den frühen 1960er Jahren sind Tonbandproduktionen entstanden, in denen die aufgenommenen Klänge nicht nur zerstückelt und vielfältig montiert erschienen, sondern auch in größeren, stärker kontinuierlichen Zusammenhängen. Auf der Suche nach neuen, von Studios unabhängigen Produktionswegen erinnerte sich Ferrari in den frühen 1960er Jahren an die

invite comparison with visual art produced using technology: the experimental silent films of the 1920s, which were assembled from tiny pieces of montage and designed as precisely worked-out structures of montage. Because sound montage only became technically possible and artistically respectable many years after visual montage did, the art of sounds produced using technology first had to catch up on the decades-long head start that photography and film had, and it did so relatively quickly.

Already by the early 1960s, tape productions were being made in which the sounds recorded do not just seem dissected and put together in various ways but also reveal larger, more continuous connections. In his search for new means of production that could be independent of studios, Ferrari in the early 1960s thought back to the beginnings of concrete music, which were not

Anfänge der konkreten Musik, die noch nicht von musikalisch abstrahierten Klangstrukturen geprägt waren, sondern von aufgenommenen Klängen aller Art: nicht nur von Musik und von im engeren Sinne musikalischen Klängen, sondern auch von aufgenommenen Klängen aus anderen Erfahrungsbereichen, z.B. von Geräuschen und Stimmlauten. In den ersten konkreten Produktionen hatten Bruchstücke von solchen Aufnahmen sich oft in rätselhafter Verfremdung präsentiert, blieben dabei aber nicht selten zumindest andeutungsweise noch erkennbar und identifizierbar. Dies hat sich dann in vielen sehr strengen Klangstrukturen der späteren 1950er Jahre geändert, in denen der Eigenwert des rein Klanglichen, der aus der Alltagsrealität herausgeholt Klänge, ins Zentrum des kompositorischen Interesses geraten war. Luc Ferrari, einer der wichtigsten kompositorischen Exponenten dieser abstrahierenden Neuorientierung, war dann allerdings auch einer der ersten und vielleicht der

yet defined by musically abstracted sound structures but rather by recorded sounds of all kinds: not only music and musical sounds in the narrower sense but also recorded sounds from other realms of experience, such as noises and the sounds of voices. In the first productions of concrete music, fragments of such recordings were often presented in forms that had been mysteriously defamiliarized, but not infrequently they remained at least somewhat recognizable or identifiable. That changed in many of the very strict sound structures of the late 1950s, in which the inherent sonic value of sounds removed from everyday reality, became the focus of compositional interest. Luc Ferrari, one of the leading exponents of this reorientation around abstraction, was also one of the first, and perhaps the most radical, of those who just a few years later, in the early 1960s, pointed the way to a new change in positions: in

radikalste derjenigen, die schon wenige Jahre später, in den frühen 1960er Jahren, die Weichen für einen erneuten Positionswechsel stellten: Seine ‚anekdotische Musik‘ präsentierte sich in ihren Produktionen viel ‚hörspiel-näher‘ als viele innermusikalisch strenge Tonband-Etüden und -Studien der 1950er Jahre. Dennoch ist Ferraris anekdotische Musik alles andere als ein Rückfall in die Anfangsstadien der konkreten Musik.

Luc Ferrari hat eine technisch produzierte Musik ganz anderer Art erfunden, in der es um das genaue Gegenteil des anfänglich Angestrebten ging: nicht um technisch ‚verrätselfte‘ (durch Aufnahme- und Verarbeitungstechniken rätselhaft gewordene) Klänge natürlicher Herkunft, sondern um die Entrückselung der Geheimnisse aufgenommener Klänge, um ihre Einbringung in die jedem Hörer zugängliche alltägliche Erfahrungswelt: Ferrari hat ganz bewusst und in voller Absicht Aufnahmen so verwendet, dass ein Hörer ihre Herkunft und

many productions, his ‘anecdotal music’ was presented as much closer to the radio play than many of the tape etudes and studies of the 1950s with their strict adherence to inherently musical qualities. Nevertheless, Ferrari’s anecdotal music is by no means a relapse into the early stages of concrete music. Luc Ferrari had invented a technologically produced music of a very different kind, which was about the exact opposite of what had initially been sought: not sounds of natural origin that have been technologically ‘mystified’ – i.e., made enigmatic by means of recording and processing technologies – but rather sounds recorded in order to demystify enigmas in order to introduce them to the world of everyday experience accessible to every listener: Ferrari had very consciously and intentionally used recordings in a way that enables a listener to recognize clearly their origin and their roots in universal life experience. And

ihre Verwurzelung in der allgemeinen Lebenserfahrung noch deutlich erkennen kann – und dass gerade dies nicht nur zu einem neuen Hören, sondern auch zu neuen Höraktivitäten anregen kann: als Einladung an die Hörer, sich der alltäglichen Hörwelt zuzuwenden, interessante Hörereignisse gleichsam als ‚akustische Ferienfotos‘ festzuhalten und phantasievoll in künstlerisch gestaltete Hörereignisse umzusetzen: als produktive Auseinandersetzung nicht nur mit abstrakten Klangobjekten, sondern vor allem auch mit realitätsnahen, vielfältig assoziativ anregenden Klangbildern.

Viele Jahre später hat Ferrari in Sprechaufnahmen seines deutsch-französischen Hörspiels *JETZT* daran erinnert, dass die Klangphänomene, um die es ihm in seiner anekdotischen Musik von Anfang an gegangen ist, in vielen Fällen nur unter (mehr oder weniger) großen Schwierigkeiten unmissverständlich zu benennen sind. Missverständlich findet Ferrari beispielsweise den Begriff der

he did so in such a way that it would stimulate not only a new way of listening but also new activities of listening: as an invitation to listeners to turn to their everyday sound worlds, to capture interesting listening experiences as a kind of ‘acoustic vacation photo’ and to realize them imaginatively as artistically shaped audio events, as a productive way of engaging not just with abstract sound objects but also and above all with sound images that are close to reality and stimulate diverse associations.

Many years later, when recording voices for his German-French radio play *JETZT*, Ferrari recalled that the sound phenomena that had been the concern of his anecdotal music from the outset, can in many cases be described unmistakably only with (more or less) great difficulty. For example, Ferrari finds the concept of the ‘soundscape (*paysage sonore*)’, which has become

,Klang-Landschaft (paysage sonore)', der seit den 1970er Jahren vor allem durch frühe Tonband-Kompositionen des konkreten Komponisten Jacques Lejeune bekannt geworden ist: Dieser Begriff, der Klänge als fremdartige Spuren eines anderen Erfahrungsbereiches (der sichtbaren Alltagswelt) zu beschreiben versucht, erscheint Ferrari unpassend als Bezeichnung für die von ihm aufgenommenen und realisierten Klänge und Klangstrukturen, die nicht als poetische Metaphern, sondern als Spuren des Lebens, als Verweise auf die alltägliche Hörwelt gestaltet sind – oder auch als sinnfällige Bewusstmachung dessen, dass auch alltägliche Klänge, wenn sie in einer Tonbandproduktion Ferraris zu hören sind, nicht (nur) als Elemente der alltäglichen Hörwelt erscheinen, sondern (auch) als deren technisch produzierte ‚Klangbilder‘. Das Hörspiel *JETZT* beginnt mit unablässig wiederholten und abgewandelten Sprachfetzen, denen deutlich anzuhören ist, dass hier in einer Aufnahmesitu-

famous since the 1970s primarily thanks to the early tape compositions of the concrete composer Jacques Lejeune, misleading. This term, which attempts to describe sounds as the strange traces of another realm of experience (the visible quotidian world), seems inappropriate to Ferrari as a term for the sounds and sound structures he records and realizes, which are designed not as poetic metaphors but as traces of life, as references to the everyday acoustic world – as well as vivid attempts to make us aware that everyday sounds, when heard in one of Ferrari's tape productions, do not appear (solely) as elements of the everyday acoustic world but (also) as their technologically produced 'sound images.'

The radio play *JETZT* begins with incessantly repeated and transformed

ation gesprochen wird – und dass es hier nicht um die naturgetreue Wiedergabe des Gesprochenen geht, sondern um Verdeutlichungen dieser Aufnahmesituation und der (anschließend durch sie möglich gewordenen und tatsächlich vorgenommenen) technischen Verfremdungen des Aufgenommenen.

Ein kurzer Klick, das Startgeräusch einer alten Tonbandmaschine, eröffnet das Stück. Dann wird hörbar und verstehbar, dass eine Aufnahme beginnt: Eine leise Männerstimme ist zu hören mit einem kurzen Satz: „Ja, sag du einmal was.“ Eine andere Männerstimme setzt ein mit drei Silben: „Pi-pa-po.“ Es folgt ein Satz, den eine wiederum andere Männerstimme spricht, offenbar etwas weiter entfernt und über Lautsprecher: „Ich höre sehr schlecht.“ Nach zwei kurzen Prüftönen (die ältere deutsche Hörer an das Besetztzeichen eines alten Telefons erinnern könnten) sind die drei Sprechsilben und der gesprochene Satz erneut zu hören. In den Wiederholungen (und, mehr noch, in vielen

snatches of speech, which have clearly been spoken in a recording situation – so that this is not about realistic reproduction of the spoken but about clarifying this recording situation and the technological defamiliarizations of what has been recorded (and made possible and indeed realized by technology).

A brief click – the sound of an old tape machine starting – opens the piece. Then it becomes audible and understandable that a recording is beginning: a quiet male voice is heard speaking the brief sentence: "Yes, say something once." Another male voice begins with three syllables: "Pi-pa-po." A sentence follows that is spoken by yet another male voice, clearly somewhat further away and via a loudspeaker: "I am hearing very poorly." After two brief test sounds – which may remind older German listeners of the busy signal of old telephones – we

weiteren, mehr und mehr variierten Wiederholungen, bei denen sich die zuvor gehörten Einzelklänge nach und nach in quasi-musikalische Ostinati verwindeln) wird um so deutlicher, dass es hier nicht um den Inhalt des Gesprochenen geht, sondern um die Bewusstmachung der Sprech-Situation: 1. Jemand fordert auf zum Sprechen (ins Mikrofon): ein Hörbild aus dem Aufnahmeraum; 2. ein Anderer spricht drei Silben (Ergänzung dieses Hörbildes); 3. ein Dritter reagiert über Lautsprecher auf das Gesprochene (Lautsprechübertragung aus dem Regieraum in den Aufnahmeraum: Sprachlaute in technischer Übermittlung zweiten Grades – zunächst, zum Zeitpunkt der Aufnahme, über einen Studiolautsprecher; später, bei der Sendung des Hörspiels, über einen Radiolautsprecher).

Die gleichwertige Behandlung und kompositorische Zusammenführung von Stimme / Sprache, Geräusch und Musik bei Ferrari, Kagel und anderen hat

hear once again the three syllables and the spoken sentence. In the repetitions – and even more so in many subsequent repetitions with increasing variation, in which the individual sounds previously heard are transformed gradually into quasi-musical ostinatos – it becomes even clearer that what matters is not the content of what is being said but about making us aware of the situation in which it is said: 1. someone asks someone to speak (into the microphone): an audio image from a recording space; 2. another person speaks three syllables (completion of this audio image); 3. a third person reacts via a loudspeaker to what has been spoken (transmission via speaks from the production room to the recording room: speech sounds in a second-order technological transmission – first, at the time of the recording, via a studio loudspeaker; later, when the radio play is broadcast, via a radio loudspeaker).

dazu geführt, dass auch die traditionellen Abgrenzungen nicht nur zwischen Musik und Literatur, sondern auch zwischen Musikstück und Hörspiel mehr und mehr in Frage gestellt wurden, bis schließlich der beides integrierende Bereich ‚akustische Kunst‘ entstehen konnte, für den die Abgrenzungen insbesondere zwischen Stimme / Sprache und Musik wenn überhaupt, dann nur noch eine untergeordnete Rolle spielen – und in dem primär laut- und sprachbezogene sowie klang- und musikbezogene Produktions- und Rezeptionsweisen sich nicht wechselseitig ausschließen, sondern vielfältig ergänzen können. In verschiedenen Produktionen sowie bei verschiedenen Autoren konnten sich dabei durchaus unterschiedliche Ansätze ergeben – beispielsweise unterschiedliche kultur- und gesellschaftskritische Aspekte in den Sczuka-Preiswerken von Kagel und Ferrari (siehe Text Hermann Naber S. 18). Auch die Integration von Stimme/Sprache, Geräusch

Treating voice / speech, noise and music as equals and bringing them together in the work of Ferrari, Kagel, and others also led increasingly to questioning the traditional boundaries not only between music and literature but also between a composition and a radio play, until ultimately ‘acoustic art,’ a genre that integrated both, emerged, for which the distinctions between voice / speech and music in particular play only a subordinate role, if any at all, and in which primarily noise- and speech-related and sound- and music-related ways of production and reception are not mutually exclusive but can rather supplement one another in various ways. In various productions and in the work of various authors, this certainly resulted in varying approaches – for example, different aspects of cultural and social criticism in the Sczuka-prize-winning works by Kagel and Ferrari (see Hermann Naber’s text in this booklet,

und Musik konnte durchaus unterschiedlich geraten in Produktionen verschiedener Autoren/Komponisten. („Komponisten als Hörspielmacher“: Der Titel einer Sendereihe des WDR-Hörspielredakteurs Klaus Schöning verweist auf ein umfangreiches Repertoire von Stücken, in denen diese Vielfalt sich manifestiert.) Sogar in verschiedenen Produktionen desselben Autors können sich in dieser Hinsicht unterschiedliche Aspekte ergeben (z.B. bei Mauricio Kagel, der in mehreren späteren Hörspielen die drei genannten Bereiche der Hörspiel-Dramaturgie teilweise wieder stärker hierarchisiert und stärker voneinander getrennt hat). Bei Luc Ferrari ergeben sich in diesem Zusammenhang oft andere Perspektiven als bei Kagel und anderen – und zwar nicht zuletzt deswegen, weil er (insoweit noch in den Spuren früher Musique Concrente verbleibend) Fragmente aufgenommener Sprache oft als mehrfach wiederholbare (und dabei vielfältig variierbare und durch hinzugefügte Klang-

p. 18). The integration of voice / speech, sound, and music could also turn out differently in the production of different authors/composers. (‘Komponisten als Hörspielmacher’ [Composers as Authors of Radio Plays], the title of a series of broadcasts by Klaus Schöning, the editor of the radio play department of the WDR, alludes to an extensive repertoire of plays in which this diversity is manifested.) Even in different productions by the same author, different aspects can result in this sense – for example, in the work of Mauricio Kagel, who in several of his later radio plays had more of a hierarchy and separation of the three aforementioned areas of dramaturgy. In the work of Luc Ferrari, the perspectives on this context are often different from those in the work of Kagel and others – not least because he – in this sense still following the tracks of early *musique concrète* – often treated

schichten ergänzbare) Klangmuster behandelt: Fragmente aufgenommener Sprache als Klang-Laut-Sprach-Musik. Andererseits bleiben in solchen Klangmustern oft noch die ursprünglich relevanten Bedeutungszusammenhänge erkennbar, so dass Sprachliches und Musikalisches auch in dieser Hinsicht gleichwertig bleiben.

Charakteristisch für Ferrari ist, dass in seiner Musik und insbesondere in seinen Hörspielen ‚Reales‘ und ‚Künstliches‘ oft (mehr oder weniger) unbefangen miteinander verknüpft werden. Aufnahmen, die für längere Zeit von Schnitten und Montagen, von Überlagerungen und klanglichen Verfremdungen freigehalten werden, präsentiert Ferrari oft als Klangdokumente des realen Lebens – nicht selten sogar dann, wenn sie, z. B. durch Bandschleifen-Effekte, offensichtlich klanglich verfremdet sind. Auch Geräuschaufnahmen präsentiert Ferrari bei verschiedenen Gelegenheiten gern als ‚akustische Repor-

fragments of recorded speech as sound patterns to be frequently repeated, and in the process varied in diverse ways and supplemented by added layers of sound: fragments of recorded speech as sound-noise-speech-music. On the other hand, the originally relevant semantic contexts often remain recognizable in such sound patterns, so that speech and music remain equals in this respect as well.

It is characteristic of Ferrari that his music and especially his radio plays combine ‚real‘ and ‚artificial‘ often (more or less) freely. Ferrari often presented recordings that are, for long passages, free of edits and montage, of superimposition or sonic distortions, as sound documents of real life – not infrequently even when their sounds have clearly been defamiliarized by, for example, tape-loop effects. On various occasions, Ferrari even presented

tagen', die die reale Hörwelt mehr oder weniger ‚naturgetreu' widerspiegeln (sollen) [so in einigen – später im Hörspiel *JETZT* [wieder-]belebten – älteren Arbeiten, z.B. einer Klangreportage aus Algerien und *Presque rien N° 1*: akustische Landschaftsmalerei von Strand und Meer, von sommerlicher Idylle mit hereinbrechendem Unwetter].

Akustische Landschaftsmalerei sowie Klanggemälde von Natur und technisch geprägter Arbeitswelt, von nah und fern aufgenommenen, heimischen, auswärtigen oder exotischen Klängen können sich in Ferraris Werken oft als dominierende Aspekte profilieren. Es gibt aber auch Beispiele dafür, dass darüber hinaus auch andere Dimensionen einbezogen werden – beispielsweise im Hörspiel *JETZT*, wo nicht nur Klänge unterschiedlicher Herkunft als imaginäre Hauptdarsteller erscheinen (oder auf diese verweisen), sondern andererseits, auf anderer Ebene, auch Kommentare zum Stück gegeben werden: Kommen-

sound recordings as 'acoustic reportage' (intended) to reflect the real world of sound more or less 'faithfully' (for example, in several older works – later revived in the radio play *JETZT* – such as a sound reportage from Algeria and *Presque rien N° 1*: an acoustic landscape painting of beach and sea, of a summer idyll with approaching storm).

Acoustic landscape painting and sound painting of nature and industrial work situations, recorded from up close or from a distance, local, foreign, or exotic sounds can often stand out as dominant aspects in Ferrari's works. There are, however, also examples of other dimensions being integrated – in the radio play, *JETZT*, for example, where not only do sounds of various origin appear as imaginary protagonists (or refer to them) but also, on another level, commentaries about the play: commentaries on aspects concerning sound and

tare zu klanglichen und situativen, zu kompositionstechnischen und ästhetischen Aspekten. Für einen Hörer, der diese Aussagen hört und versteht (seien es die von Ferrari französisch gesprochenen Texte, seien es die Fragen, Antworten und Übersetzungen von Brunhild Ferrari), wird rasch bemerken, dass es hier (anders als anderwärts in diesem Stück und in vielen anderen Stücken von Ferrari) primär nicht um ‚klingende Sprache‘ geht, sondern um die Übermittlung von Bedeutungen, die jenseits einer kodierten Sprache in den Klängen selbst wohl kaum darstellbar wären. Ferrari spricht hier, im Dialog mit seiner Frau, auch über abstrakte Probleme der thematischen Verknüpfung verschiedener Aufnahmen und Aufnahmeorte, und den Schluss des Hörspiels gestaltet er als eine virtuos inszenierte Suada wachsenden Zweifels, Unbehagens und Ingrimms über die zermürbenden Unwägbarkeiten der Arbeit an einem Hörspiel, das sich selbst thematisiert.

situation, compositional technique and aesthetics. Any listener hearing and understanding these statements – whether it is the texts spoken by Ferrari in French or the questions, answers, and translations of Brunhild Ferrari in German – will quickly realize that what matters here (in contrast to elsewhere in this play and in many other plays by Ferrari) is not ‘musical speech’ but rather conveying meanings that could hardly have been represented apart from a coded language in the sounds themselves. Ferrari is speaking here, in dialogue with his wife, about abstract problems related to thematically linking different recordings and recording locations, and he concludes his radio play as a virtuosically stated torrent of words expressing growing doubt, uneasiness, and wrath in the face of the nerve-wracking imponderabilities of working on a radio play whose theme is the play itself.

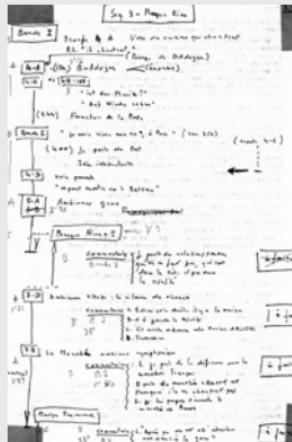
October 31

Cahier montage
Scenario

integer 2

Hörspiel-Festival

Maintenant
Jetzt



Seq. Finale (Expressionisten)

Sur bande de „A la Recherche ...

Dialogue B. L. sur mon incapacité d'aller plus loin.

qui se termine par: „Je ne sais plus quoi faire“
grand cresc. musique cassée – interrompue
grand cresc. voix B. L. „Ich kann nicht mehr“
Je ne sais plus, je ne peux plus“ etc ...

v1

12

v3

[...]

Générique Fin

Luc Ferrari skizzierte die Zusammenstellung der Aufnahmen in einem *Cahier de montage*.

Abschrift des Blattes
oben rechts

par - guitare pos (HP)
Guitare - "Allez"
la blonde
HP

H.P. "pink sent Schläfrigkeit" - ganz Tango
H.P.
H.P.
dans H.P. "H.P." - pink Tango

Decom Pians

$$1111111111111111 = 18$$

Depart Magenta

$$\frac{C_{\text{ext}}}{1111111111111111} = 24$$

Chawan - 100%
Seq 8

do - srp

10. sib- lgbtq+ -

show

$\text{Sib} - \text{do} - \text{rib} = \text{do}$

do sit do - f# do

9 11 1 9 mi

1 1, 7

„Das Hörspiel wird aus einer Aneinanderreihung von Atmosphären bestehen, in Form eines Teppichs oder eines Labyrinths. Man geht von einer Atmosphäre über in die andere, man schweift ab. Die Konversationen und Musiken fügen sich in und über die Atmosphären wie in einem permanenten und changierenden Gewebe. Die Musiken werden ebenfalls auf Atmosphären aufgebaut, was just

JETZT NACHGELESEN **READING UP ON JETZT**

"The radio play will consist of a series of atmospheres, in the form of a tapestry or a labyrinth. One goes from one atmosphere to another, drifting.

The conversations and pieces of music wind together in and above the atmospheres, as if in a permanent, changing



die Abschweifungen erlaubt, wobei die Atmosphären dazu dienen, einen Klangort zu verlassen, um einen neuen zu finden.
Die die Musik begleitenden Atmosphären sind mediterrane; wir sollten Orte in

Frankfurt und Umgebung als Äquivalenzen und Abschweifungen finden. Aus diesen Atmosphären der deutschen Stadt und sie umgebenden Landschaft soll sich das Kommunikationsspiel der 4 Occitaner in der ihnen unverständlichen Sprache entwickeln, worin sie jedoch versuchen, sich zurechtzufinden."

Ausschnitt aus einem Brief an den Redakteur des
Hessischen Rundfunks Christoph Buggert, August, 1981
Excerpt from a letter to Christoph Buggert,
editor of the Hessischer Rundfunk, August 1981

LUC FERRARI

fabric. The pieces of music are also built on atmospheres, which permits just those drifts in which the atmospheres serve to leave one place of sound in order to find another.

The atmospheres that accompany the music are Mediterranean; we should see the places in Frankfurt and environs as equivalents and drifts. The communica-

tion game of the four Occitans should derive from these atmospheres of the German city and the surrounding landscape in a language they do not understand but with which they are trying to cope."

Julia Gerlach: Herr Liermann, Sie waren 1981/82 Teil des Teams vom Hessischen Rundfunk und von Anfang bis Ende bei der Produktion des Hörspiels *JETZT* dabei. Wie war die erste Begegnung mit Ferrari?

Peter Liermann: Anfang der achtziger Jahre arbeitete ich als Regieassistent und Aufnahmleiter. Bei der Ferrari-Produktion, die den ursprünglichen (Arbeits-)Titel *OCF – ein Klanglabyrinth* trug und von vier Musikern aus Okzitanien in Frankfurt handeln sollte, war ich einer von zwei Assistenten und hauptsächlich

damit befasst, nahezu alles von Anfang an „O-Ton-mäßig“ aufzunehmen; also von der allerersten telefonischen Kontakt-aufnahme mit Luc Ferrari bis zu seiner Ankunft auf dem Frankfurter Flughafen. Und schließlich natürlich auch alle anderen Aufnahmen: Gespräche und Atmos auf einem Wochenmarkt, Passanten in der Frankfurter Fressgass‘, Industrie-geräusche, Aufnahmen in einer Druckerei, in einer Messehalle, in der Bahn, am Hafen in Offenbach, Schiffsverkehr, Aufnahmen

JETZT ERINNERT **REMEMBERING JETZT**

Julia Gerlach: Mr. Liermann, in 1981–82 you were part of the team from the Hes-sischer Rundfunk and were present at the production of the radio play *JETZT* from start to finish. What was your first encounter with Ferrari like?

Peter Liermann: In the early 1980s I was working as an assistant producer and recording supervisor. The Ferarri produc-tion had the original (working) title *OCF: Ein Klanglabyrinth* (*OCF: A Sound Laby-rinth*) and was supposed to be about four musicians from the Occitan in Frankfurt.

Email-Interview im August 2011
E-mail interview in August 2011

I was one of two assistants, and my primary task was to record nearly every-thing as original sound from the outset – that is, from our very first phone contact with Luc Ferrari to his arrival at Frank-furt Airport. And in the end, of course, all of the other recordings: conversa-tion and atmosphere at a weekly market, pas-sersby on Frankfurt’s Fressgass‘ [food alley], industrial noises, at a printing press, in a trade fair hall, at the railroad station, at the port in Offenbach, ship

einer Schrottpresse und Atmos in einem Laubwald. Später dann auch die Ankunft der vier Musiker des Vivant Quartet aus Narbonne [Richard Breton, Jules Calmettes, Henry Fourès und Alain Joule] am Frankfurter Hauptbahnhof, die Fahrt mit ihnen in einem VW-Bus nach Kassel, wo sie im Rahmen der Kasseler Musiktage in der Orangerie ein Konzert gaben. Auf der Rückfahrt haben die Musiker auch in dem schon erwähnten Waldstück mit ihren Instrumenten improvisiert, auf diverse Baumstämme geschlagen, gerufen, auch das wurde aufgenommen.

Fotoprotokoll von den Aufnahmeorten, 1981

Photographic record of the recording sites, 1981

PETER LIERMANN

traffic, a scrap press, and ambiance in a forest. Then later the arrival of the four musicians of the Vivant Quartet of Narbonne [Richard Breton, Jules Calmettes, Henry Fourès, and Alain Joule] in Frankfurt's main train station, the ride with them in a VW bus to Kassel, where they were giving a concert in the Orangerie as part of the Kasseler Musiktage festival. On the way back, the musicians improvised on their instruments in the aforementioned forest, striking on the trunks of various trees, shouting – all that was recorded too.

Alle Aufnahmen wurden in stereo mit einer Nagra und zwei Einzelmikrofonen gemacht, damals im O-Ton-Metier keineswegs üblich. Ich hatte darin durch einige vorangegangene Produktionen etwas Erfahrung gesammelt.

JG: Haben Sie Ferrari direkt am Flughafen in Frankfurt am Main mit Aufnahmegerät empfangen?

PL: Nikolaus Klocke, der verantwortliche Dramaturg der Produktion, Ferdinand Ludwig, der andere Assistent, und ich haben ihn am Flughafen abgeholt und

All the recordings were made with a Nagra tape recorder and two mono microphones, which at the time was by no means common for original-sound recordings. I had already had some experience with it from several earlier productions.

JG: Did you meet Ferrari with the tape recorder directly at the airport in Frankfurt am Main?

PL: Nikolaus Klocke, the dramaturge responsible for the production, Ferdinand Ludwig, the other assistant, and I picked

das auch aufgenommen. Er legte großen Wert darauf, dass ihm das Aufnahmeteam (also Ludwig und ich) die ganze Zeit über uneingeschränkt zur Verfügung stand, d.h. wir haben abends zusammen gegessen, sind in Frankfurt unterwegs gewesen und haben dabei ständig Aufnahmen gemacht.

JG: Kam Ferrari mehrmals für Aufnahmen nach Frankfurt?

PL: Es waren zwei voneinander getrennte Aufnahmephasen. Luc Ferrari hat in ei-

nem Brief seine Wünsche geäußert, was und wo er aufzunehmen gedenkt. Das hatten wir vorbereitet und entsprechende Genehmigungen eingeholt und dann in einer großen Druckerei, am Hafen, in der Stadt etc. die gewünschten, vor allem sehr rhythmisierter Geräusche aufgenommen. Da waren Ferrari, Ludwig, Klocke und ich alleine.

In einer späteren Phase kamen dann die Musiker aus Südfrankreich dazu. Sie probten im Hörspielstudio des Hessischen Rundfunks für das Konzert in Kas-



him up at the airport, and we recorded that as well. He attached great importance to having the recording team (that is, Ludwig and me) available the entire time without exception – i.e., we ate together at night, went around Frankfurt together, and all the while we were constantly recording.

JG: Did Ferrari come to Frankfurt several times to record?

PL: There were two separate recording phases. In a letter Luc Ferrari expressed his wishes as to what should be recorded

where. We had prepared for that and gotten the necessary permissions, and then made the recordings at a printing press, at the port, in the city, etc., that he wanted – primarily highly rhythmic noises. Ferrari, Ludwig, Klocke, and I were alone for all that.

In a later phase, the musicians from southern France joined us. They rehearsed for their concert in Kassel in the radio play studio of the Hessischer Rundfunk. Those rehearsals and all the

sel. Auch diese Proben und die Gespräche ‚drumherum‘ wurden sowohl von uns als einem mobilen Team aufgenommen, als auch von dem für das Studio zuständigen Team, bestehend aus Toningenieur und Cutterin. Da war dann auch Luc Ferraris Frau, Brunhild Ferrari, mit dabei. Und zu dem Konzert in Kassel sind wir dann alle gemeinsam hingefahren; auch das wurde freilich umfassend dokumentiert.



associated conversations were recorded not only by us, a mobile team, but also by the team responsible for the studio, which consisted of a sound engineer and an editor. At that time, Luc Ferrari's wife, Brunhild Ferrari, was also there. And we all drove together to the concert in Kassel; naturally that was documented in detail as well.

JG: What was a typical production day like? Was it an open work situation, to which all of the participants could contribute their own ideas?

JG: Wie lief so ein Produktionstag ab? War es eine offene Arbeitssituation, in die alle Beteiligten ihre Ideen einbringen konnten?

PL: Die Aufnahmen dauerten den ganzen Tag, auch den Abend über, manchmal bis weit nach Mitternacht. Jeder konnte sich, wenn er wollte, ‚einbringen‘. Als die Musiker da waren, schafften wir vor allem Situationen, in denen die Franzosen auf Deutsche trafen und versuchten, sich zu verständigen. Rückblickend wa-

PL: The recordings lasted all day, and through the evening, sometimes until well after midnight. Everyone who wanted could ‚contribute.‘ When the musicians were there, we primarily set up situations in which the French met the Germans and tried to communicate. In retrospect, they were days with a completely relaxed atmosphere; incredible amounts of material were recorded. Luc Ferrari, a decidedly good-looking man, always

ren das atmosphärisch völlig entspannte Tage; es wurden Unmengen von Material aufgenommen. Luc Ferrari, ein ausgesprochen gutaussehender Mann, immer elegant und sehr modisch gekleidet, war von ausgeglichenem Wesen und sehr, sehr geduldig. Wenn etwas nicht klappte, machten wir es einfach noch mal. Nie ein lautes oder böses Wort, unglaublich. Auch seine Art, die Dinge zu steuern, ging unmerklich vonstatten. Allerdings fragte ich mich, je mehr Material wir hatten, was wohl daraus werden würde, und vor allem wie, denn allein das Abhören der Bänder würde viele Tage dauern. Als Idee

war nur bekannt, dass der eigentliche Grund, nämlich in Kassel ein Konzert zu geben (ein Konzert für Musiker und Tonband), Ferrari nicht ausreichte, um nach Deutschland zu kommen. Er wollte diese Situation nutzen, um daraus ein Hörspiel zu machen (deshalb auch die Kontaktaufnahme mit der hr-Hörspielredaktion), mit der Betonung auf ‚Spiel‘, denn alles sollte so leicht und spielerisch wie möglich ablaufen. Das Hörspiel sollte quasi ‚wie von selbst‘ aus den jeweils verschiedenen (Kommunikations-)Situationen entstehen. Es sollte eine akustisch sehr

dressed elegantly and very fashionably, was even-tempered and very, very patient. If something didn't work, we just did it again. Never a loud or angry word – incredible. And his way of controlling things was also imperceptible. I did, admittedly, ask myself, as we had more and more material, what was going to be done with all of it, and above all how it was going to be done, since just listening to the tapes would take several days. The only thing we were aware of was that the real reason for coming – namely, to present a concert

in Kassel (a concert for musicians and tape) – had not been sufficient for Ferrari to come to Germany. He wanted to take advantage of the situation to make a radio play (that is why he contacted the editors of hr's radio play department) – with an emphasis on the "play" part, since everything was supposed to be as light and playful as possible. The radio play was supposed to emerge 'as if on its own,' so to speak, from the various (communicative) situations. It was supposed to be a very sensuous acoustic collage of speech, noise, and music, based on the daily lives of the musicians as they stayed in Ger-

sinnliche Sprach-, Geräusch- und Musikcollage werden, deren Grundlage aus dem momentanen Alltag der in Deutschland sich aufhaltenden Musiker und ganz konkreten, meist industriellen oder ländlichen Arbeitsgeräuschen bestehen sollte.

JG: Wurde darüber diskutiert, was ein Hörspiel ist?

PL: Im Grunde nicht. Dazu blieb die Idee des Stücks den Beteiligten zu vage (zumindest mir). Zu inkohärent schienen all die gesammelten Geräusche und Gesprächssituationen zu sein. Das umfangreiche Material ließ Schlüsse nach allen möglichen Richtungen zu; ein wahrhaftiges Labyrinth. Ferrari ist dann mit dem

many, and was supposed to consist of highly specific noises, mostly from industrial or agricultural work.

JG: Was there any discussion about what a radio play is?

PL: Essentially no. The idea for the play was too vague to the participants (at least in my case) for that. All of the noises and conversations collected seemed too incoherent. The extensive material permitted conclusions in all possible directions – a real labyrinth. Then Ferrari

kompletten Material nach Paris gefahren und hat in seinem Studio alles so weit hergerichtet, dass wir bei der Endmontage in Frankfurt nur noch die einzelnen Takes zusammenzufahren und zu mischen brauchten. Er kam gewissermaßen wie ein ‚Deus ex machina‘ aus Paris nach Frankfurt; die einzelnen Sachen waren ganz genau markiert, auch Vormischungen hatte er schon gemacht, zudem noch zusätzliches Material verwendet. So wurde auch erst im Nachhinein klar, dass bestimmte Situationen, wie z.B. Wochenmarkt, kombiniert und kontrastiert werden sollten mit einem Wochenmarkt

took all the material with him to Paris and prepared everything in his studio to the extent that for the final editing in Frankfurt all we had to do was put together the individual takes and mix them. In a sense he showed up in Frankfurt like a ‚deus ex machina‘ from Paris; the individual details were marked so precisely; he had even already done the preliminary mixing, even using additional material. Only afterward was it clear that certain situations, the market, for example, were to be combined and contrasted with a market in Algeria, say. Or winegrowers in

beispielsweise in Algerien. Oder Weinbauern in Frankreich vs. Weinbauern in Deutschland. Der Prozesscharakter des Stückes, die ganz selbstverständliche Berücksichtigung und Reflexion des eigenen Entstehungsprozesses, heute würde man von postmoderner Selbstreferentialität sprechen, waren Anfang der achtziger Jahre sicherlich in dieser Form keineswegs selbstverständlich. Vor allem geschieht dies ja in diesem Stück völlig anstrengungslos; die große Intensität

dieses Hörspiels, auch seine Dauer – das ist schon Ausdruck einer enormen Freiheit und eines großen Reichtums.

JG: Man sagt von Ferrari, dass er ein Spezialist des Mikrofonierens war.

PL: Wie gesagt, wir nahmen alles in stereo mit zwei Einzelmikrofonen auf; es waren sogenannte Kleinmembrankondensatormikrofone von Sennheiser, angeordnet in der klassischen XY-Mikrofonierung, so dass der Raumindruck nicht durch den Laufzeitunterschied, sondern durch Intensitätsunterschiede entsteht. Fer-



France versus winegrowers in Germany. The processual character of the play, the entirely matter-of-fact consideration of and reflection on the process of creating it – today we would speak of postmodern self-referentiality – was certainly not a matter of course in the early 1980s. Above all, it was all done completely effortlessly in this play; the great intensity of this radio play, and its length, were certainly the expression of an enormous freedom and a great richness.

JG: People say of Ferrari that he was a specialist in the use of microphones.

PL: As I said, we recorded everything in stereo with two single microphones; they were so-called small-diaphragm condenser microphones from Sennheiser, set up in the classic XY microphone arrangement, so that the impression of space results not from the difference

rari legte größten Wert auf technisch einwandfreie und erstklassige Aufnahmen, was in der O-Ton-Welt so rigoros nicht üblich war. Er befreite in meinen Augen den O-Ton von dem damals weit verbreiteten und oft auch ideologisch verbrämten Armutspathos einer Art ‚Zeitzeugenschaft von unten‘, die zudem mit technisch unzureichenden und schlampigen Aufnahmen vorgab, beson-

ders authentisch zu sein. Ferrari war auch in akustischer Hinsicht Ästhet!

JG: Wie war das Verhältnis zwischen Realität und der Aufnahmesituation? Fühlte man sich schließlich verwirrt?

PL: Die ganze Aufnahmesituation war ein großes, vergnügliches Spiel; es war gewissermaßen ein ‚herrschaftsfreies‘ deutsch-französisches Freundschaftsprojekt, ohne jegliche Einschränkungen; man sollte sich begegnen und kommunizieren – als letztes Mittel blieb



in running time but from the difference in intensity. Ferrari set great store by technically flawless and first-class recordings, which in the world of original sound was not usually so rigorous. In my view, he liberated original sound from a then widespread and often ideologically tinged pathos of poverty – a kind of ‘historical eyewitness from below’ – which, moreover, feigned particular authenticity with technically inadequate and sloppy recordings. Ferrari was an aesthete in terms of acoustics as well!

JG: What was the relationship between reality and the recording situation. Did people ultimately feel confused?

PL: The whole recording situation was a big, enjoyable game; it was a French-German friendship project that was, in a sense, ‘free of domination,’ without any restrictions; people were supposed to meet and communicate – music remained as the ultimate means, it seemed. And

immer noch die Musik, so schien es. Und möglicherweise ist das Ganze auch völlig aus dem Ruder gelaufen, denn es war zu keinem Zeitpunkt der Aufnahme klar, was daraus konkret werden würde. Dabei ging es überhaupt nicht chaotisch zu, ganz im Gegenteil. Ferrari schien ganz genau zu wissen, was er wollte und was er brauchte, er hat sich selbst ganz dem Lauf der Dinge hingegeben, sie sollten ihm den Weg weisen. Es war eine Freiheit, die er auch sichtlich genoss; er hatte auch keine Angst zu scheitern, so schien es. Dass dem nicht ganz so war, davon zeugt

perhaps the whole thing got completely out of hand, since at no point during the recording was it clear what specifically would result from it. And yet it was not chaotic at all, quite the contrary. Ferrari seemed to know exactly what he wanted and what he needed; he gave in entirely to the course of things; they were supposed to show him the way. It was a freedom that he visibly enjoyed; it seemed he had no fear of failure. That that was not entirely true is revealed by the last section

das letzte Stück des Hörspiels, wo sehr deutlich wird, wie ihm alles über den Kopf wuchs, er verzweifelte und tatsächlich zu scheitern drohte. Das ist sehr ehrlich und hat dennoch nichts Anklagendes – es gehört wie selbstverständlich dazu.

Der jetzige Titel hatte in meinen Augen immer etwas Angestrengtes und wirkte ein wenig prätentiös, obwohl er sicher ‚richtig‘ ist. Vielleicht versteht man ihn am besten selbst als Eingebung des Augenblicks.

JG: Wie würden Sie das Verhältnis, das Team Brunhild und Luc Ferrari beschreiben?

JG: Ein Liebespaar.

of the radio play, where it becomes very clear that everything was getting over his head; he was becoming desperate, and failure did indeed threaten. That is very honest and yet it is not at all accusatory – it is a natural part of it.

JG: How would you describe the relationship, the team of Brunhild and Luc Ferrari?

PL: A pair of lovers.

JG: Was sind die prägenden Erinnerungen an Luc Ferrari?

JG: Zur Vorbereitung der Produktion ging ich ins ‚Phonohaus‘, das war seinerzeit der beste Schallplattenladen Frankfurts. Ich wollte alle verfügbaren Platten Ferraris haben; sie hatten nichts vorrätig, laut Katalog gab es angeblich nur eine LP, die wollten sie bestellen. Sie kam allerdings erst, nachdem die erste Aufnahmephase vorbei war, es war *Presque rien* N° 1. Darauf war auf einer kompletten Platenseite ein unglaublich intensives und plastisches ‚Geräuschbild‘ einer frühen

Morgenstimmung in einem kleinen Fischerhafen; sehr ruhig und langsam alles, bis hin zum Ablegen eines kleinen Bootes. Ich hatte dergleichen noch nie gehört, es war wunderschön. Das war O-Ton als reine Poesie. Da wusste ich, dass dieses Hörspiel etwas ganz besonderes werden würde. Und tatsächlich ist in *JETZT – oder wahrscheinlich ist dies mein Alltag in der Verwirrung der Orte und Augenblicke* auch ein Teil dieses Szenarios aus *Presque rien* N° 1 enthalten. Und wenn nun dieses Hörspiel als CD erscheint, ist vielleicht für den einen oder anderen Hörer auch etwas ‚Ohrenöffnendes‘ dabei, wer weiß?

JG: What are your enduring memories of Luc Ferrari?

PL: To prepare for the production I went to ‚Phonohaus‘, which at the time was the best record store in Frankfurt. I wanted to have all Ferrari's available records; they had nothing in stock; according to the catalog there was just one LP, which they wanted to order. But it arrived only after the first phase of recording was over; it was *Presque rien* N° 1. One entire side of the record was an unbelievably intense and sculpture ‚noise image‘ of an early morning atmosphere at a small fishing port; everything was very calm and slow, down to a small boat casting off. I

had never heard anything like it; it was beautiful. That was original sound as pure poetry. Then I knew that this radio play was going to be something very special. And indeed *JETZT – oder wahrscheinlich ist dies mein Alltag in der Verwirrung der Orte und Augenblicke* (NOW – or Probably This Is My Everyday Life in the Confusion of Places and Moments) also contains one part out of this scenario from *Presque rien* N° 1. And this radio play is released as a CD, perhaps there will be something ‚ear-opening‘ for someone or another, who knows?

Julia Gerlach: Frau Ferrari, Sie waren oft in die Produktionen von Luc Ferrari involviert. Wie war das bei JETZT, waren Sie bei allen Aufnahmen in Frankfurt am Main dabei?

Brunhild Ferrari: Nein, vielleicht ein oder drei Tage, einen Tag am Rundfunk in Frankfurt und einen Tag beim Konzert des Vivant Quartet de Narbonne in Kassel.

JG: Peter Liermann hat erzählt, dass in Frankfurt alles aufgenommen wurde, was unters Mikrofon kam und dass die Ideen Ferraris dahinter sich für das

Aufnahmeteam kaum erschlossen. Was passierte dann anschließend mit den stundenlangen Aufnahmen? Wie gestaltete sich der Arbeitsprozess?

BF: Luc Ferrari hat alle Tonbänder mit nach Paris genommen und diese dann in seinem Studio sehr ernsthaft durchgehört und genau beschrieben, was aufgenommen worden war, wie er sowieso stets seine Tonaufnahmen transkribiert und kommentiert hat. Während der oft

JETZT NACHGEFRAGT **ASKING ABOUT JETZT**

Julia Gerlach: Ms. Ferrari, you were often involved in Luc Ferrari's productions. What was it like in the case of JETZT? Were you there for all the recordings in Frankfurt am Main?

Brunhild Ferrari: No, perhaps one or three days, a day at the radio station in Frankfurt and a day at the concert by the Vivant Quartet de Narbonne in Kassel.

JG: Peter Liermann said that in Frankfurt everything that came before the microphone was recorded and that Ferrari's

ideas behind it were scarcely evident to the recording team. What happened then with the hours of recordings? What was the work process like?

BF: Luc Ferrari brought all of the tapes back to Paris and then very seriously listened to all of them in his studio and described precisely what had been recorded, just as he always transcribed and commented on his sound recordings. During the often boring process of listening to all of them, he would get ideas how the radio play as a whole should go. Sometimes listing to all the tapes became in

langweiligen Durchhörprozesse kamen ihm viele Ideen, entstanden Gedanken, wie das ganze Hörspiel verlaufen soll. Zuweilen wurde das Durchhören der Bänder gewissermaßen zum Motor, um Ideen für den Aufbau zu gebären.

JG: Es gibt einiges an Skizzenmaterial von Luc Ferrari.

BF: Ja, Luc hat die einzelnen Arbeitsphasen dokumentiert, er hatte für jede Phase ein eigenes Heft. Für die Tonbänder machte das Frankfurter Team täglich ein Bandprotokoll zu den einzelnen Aufnahmen, dann entstand in Paris ein *Cahier*

d'écoute, in dem Ferrari die Bänder noch mal detailliert kommentierte. Danach fixierte er in einem *Cahier de montage* Ideen zur Zusammenstellung der Bänder und zur Musikalisierung. Parallel hat er immer ein *Dossier* geführt, in dem er seit den Anfängen der Arbeit am Hörspiel im Juli 1981 seine Ideen notierte. Hier notierte er auch verschiedene Titelideen oder die Montageidee für den Anfang des Hörspiels. Ganz am Ende entstand dann die Montagepartitur (siehe Abb. ab S. 60), die bezüglich der Zeitachse und der Materi-

Gespräch und Email-Interview im August / September 2011
Conversation and e-mail interview in August / September 2011

BRUNHILD FERRARI

a sense the driving force that produced ideas for the structure.

JG: There are some sketches by Luc Ferrari.

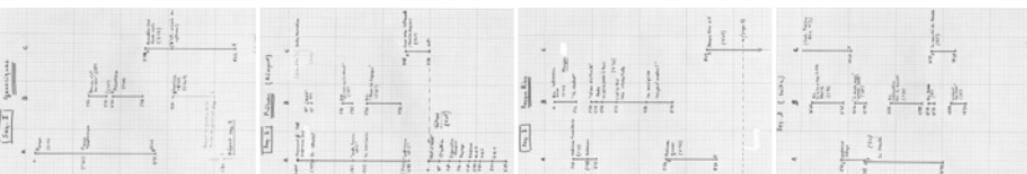
BF: Yes, Luc documented the separate work phases; he had a separate notebook for each phase. For the tapes, the Frankfurt team made a daily protocol of the individual recordings, then in Paris he produced a *cahier d'écoute* [listening notebook], in which Ferrari commented

on the tapes in detail once again. Then in a *cahier de montage* [editing notebook] he recorded ideas for assembling the tapes and turning them into music. He always kept a *dossier* in parallel with all this, in which he noted his ideas from the very beginnings of his work on the radio play in July 1981. There he also noted various ideas for titles or the idea for editing the beginning of the radio play. At the very end he would then produce an editing score (see p. 60), which was very precise

alien sehr exakt ist und die drei parallele Spuren mit Materialien, die hier mit A, B, C, gekennzeichnet sind, darstellen.

JG: Man erkennt die formale Anlage und das ineinandergreifen der Materialien sehr gut an der Montagepartitur. Über den insgesamt 12 Segmenten des Hörspiels, die jeweils direkt ohne Pause aneinander anschließen, stehen jeweils Titel, die sehr aussagekräftig sind, teilweise bezeichnen sie den Abschnitt formal, z.B. *Prélude*, teilweise eine Stimmung (*La Folie*) oder das verwendete Material. In der dritten Sequenz hören wir zum Beispiel ein Zitat aus seinem wichtigen und stilprägenden Stück *Presque Rien N° 1*. Wissen Sie wie diese Form und diese Begriffe entstanden, die diese Abschnitte sehr gut charakterlich kennzeichnen?

BF: Zum Teil bestimmten Analogien die Struktur; oder, wie sich eine Musikeinlage aus einer Atmosphäre oder Begebenheit der hr-Bänder ergibt. Die Gesamtform und die Benennung der Sequenzen ergaben sich also zum Teil aus Assoziationen



in terms of the time axis and the materials and which shows the three parallel tracks with materials labeled A, B, C.

JG: One sees the formal structure and the dovetailing of the materials very well from the editing score. Above each of the twelve segments of the radio play, which transition directly into one another without pause, is a title, and some of them are very expressive, sometimes identifying the section in terms of form, e.g., *Prélude*, sometimes as a mood (*La Folie*) or by the material used. In the third

sequence, for example, we hear a quotation from his important and stylistically influential piece *Presque Rien N° 1*. Do you know how he came up with this form and these terms, which characterize the sections very well?

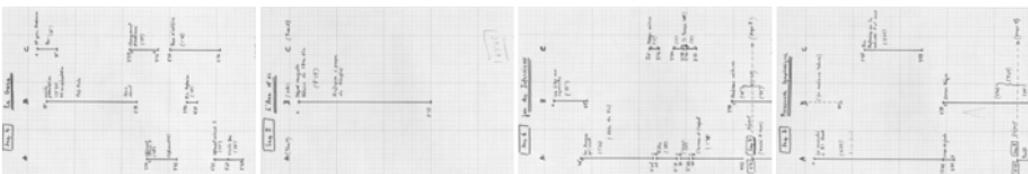
BF: The structure is in part determined by associations, or it results from a musical insert from an atmosphere or occurrence in the hr tapes. The overall form and the naming of the sequences

zwischen den Bändern aus Frankfurt und Kassel einerseits und Aufnahmen aus Lucs Archiven, zum Beispiel die akustische Gegenüberstellung von Märkten und Weingütern in Deutschland [neue Aufnahmen] und Frankreich [Archiv].

JG: Waren Sie bei diesem Abhörprozess dabei?

BF: Nein, so wie ich mich erinnere, habe ich die Aufnahmen nicht mit Luc gemeinsam abgehört, erst sehr viel später, als

die Bänder schon geschnitten waren, habe ich etwas zu hören bekommen. Luc hat sowieso ungern über seine Pläne gesprochen, solange diese noch unreif waren, er hat sie vielleicht einfach noch nicht in Worte fassen können, auch wollte er nicht beeinflusst, abgebracht werden von seinem noch skizzenhaften Weg. Der Schaffensprozess ist eine sehr fragile Sache bis die Ideen feststehen. Heute beklage ich oft meine Zurückhaltung beim Fragenstellen.



thus resulted in part from associations between the tapes from Frankfurt and Kassel, on the one hand, and recordings from Luc's archive – for example, the acoustic juxtaposition of markets and vineyards in Germany [new recordings] and France [archive].

JG: Were you there during this process of listening to the tapes?

BF: No, as I recall I didn't listen to the recordings together with Luc, only much later, when the tapes had already

been edited, did I get to hear something. Luc did not like to discuss his plans when they were still unformed; perhaps he simply could not yet put them into words, and neither did he want to be influenced, distracted from his still sketchy path. The creative process is a very fragile thing until the ideas are certain. Today I often regret my reticence about asking questions.

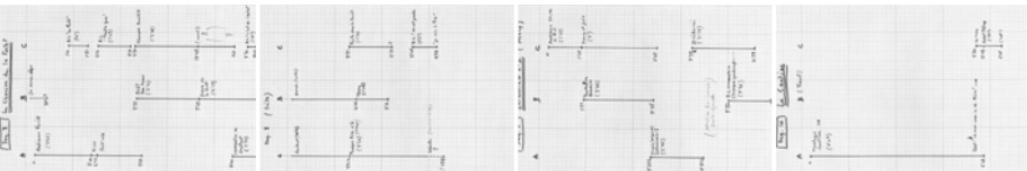
JG: Das Hörspiel endet mit einem Dialog zwischen Ihnen und Ferrari darüber, ob das Hörspiel nun fertig ist, wann entstand dieser Dialog?

BF: Dieser Disput war überhaupt nicht vorbereitet, er entstand ganz spontan. Luc hatte mich gebeten, ins Studio zu kommen und mir Teile des Hörspiels vorgeführt. (Ich sollte ruhig zornig werden! war sein einziger Vorschlag an mich.) Es war gegen Ende des Bänderschneidens, kurz vor dem Mischen. In diesem Moment

entstand ganz spontan aber auch ganz authentisch und ernsthaft dieser Disput, wie alles ganz spontan war in Kassel und Frankfurt. Noch heute geht mir diese Passage am Ende des Hörspiels sehr nahe.

JG: Warum?

BF: Nicht nur, dass meine Argumente schwach waren, nahe geht mir vor allem mein aggressiver Ton ihm gegenüber, der



JG: The radio play ends with a dialogue between you and Ferrari about whether the radio play is finished. When was this dialogue done?

BF: This dispute was not prepared at all; it happened very spontaneously. Luc had asked me to come into the studio and played parts of the radio play for me. (I should feel free to get angry was his only suggestion to me.) It was toward the end of editing the tapes, right before mixing

began. At that moment, this dispute occurred quite spontaneously but also very authentically and seriously, just as everything was quite spontaneous in Kassel and Frankfurt. Even today this passage at the end of the radio play gets to me.

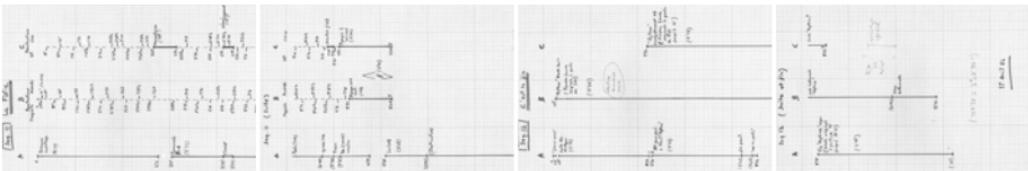
JG: Why?

BF: Not just because my arguments were weak; what gets to me above all is my aggressive tone toward him, toward the person who had been living with and in this work for months, already the very first time I heard the piece.

nun schon monatelang mit und in dieser Arbeit lebte – schon beim allerersten Hören des Stücks.

JG: Wie war das Verhältnis zwischen Realität und der Aufnahmesituation? Fühlte man sich schließlich verwirrt?

BF: Ja, ich fühlte mich sehr verwirrt, sobald ich das Stück im noch nicht ganz fertigen Zustand hörte. Beim Abhören, den Schneidearbeiten und der Produktion, der ich allerdings selten beiwohnte, war meine Verwirrung noch größer. Aber auch dem Team ging es so von Anfang an.



JG: What was the relationship between reality and the recording situation. Did people ultimately feel confused?

BF: Yes, I felt very confused, as soon as I heard the piece in an unfinished state. During the preliminary listening, the editing work, and the production, for which I was seldom there, my confusion was even greater. But it was that way for the team too from the start.

JG: Was hat für Sie das Hörspiel JETZT wichtig gemacht?

BF: Genau das, was der Titel besagt: die Überlagerung der Orte und Zeiten, die Beziehung zwischen ihnen; die Gegenwart, welche der Vergangenheit angehört und die erneute Gegenwart des Anhörens von JETZT, die unmittelbar ebenfalls zu Vergangenheit wird. Auch die Vergegenwärtigung von Erinnerungen. Kurz, der 'Wirrgang' des Hörers durch Zeit und

JG: What made the radio play JETZT important to you?

BF: Just what its title says: the overlapping of places and times, the relationship between them; the present, which belongs to the past and the renewed presence of listening to JETZT, which also immediately becomes past. Also making memories present. In short, the listener's confused path through time and space, in which space sometimes becomes time and time shapes space.

Raum, in welchem zuweilen Raum zu Zeit wird und Zeit den Raum gestaltet.

JG: In welchem Bezug stand JETZT zu anderen Hörspielen? Wie entstand die Idee dazu?

BF: Die Idee kam recht spontan, als Luc der Vorschlag zu einem Hörspiel gemacht wurde. Viele seiner Werke besitzen Autobiographisches. Er war stets ‚rückfällig‘ auf diesem Gebiet. Er hat auch nie versucht, das Autobiographische zu verkleiden oder zu verbergen so, wie er auch Feldaufnahmen realistisch beließ.

JG: How did JETZT relate to other radio plays? Where did Ferrari get the idea for it?

BF: The idea came quite spontaneously when the idea of making a radio play was proposed to Luc. Many of his works have autobiographical features. He was always a 'recidivist' in that area. Nor did he ever try to veil or hide the autobiographical part, just as he left the field recordings realistic.

JG: How do you feel about this autobiographical element today, which after all includes your own participation as a partner in dialogue?

JG: Wie empfinden Sie heute dieses Autobiographische, das ja auch Ihre eigene Beteiligung als Dialogpartnerin einschließt?

BF: Das Autobiographische in seinen Arbeiten ist Teil, ja zuweilen Gegenstand der Komposition, ist Materie ZUR Komposition. Ganz persönlich sehe ich es als, grob gesagt, philosophischen Bestandteil, so wie sein Engagement gegenüber dem sozialen, dem politischen Leben Bestandteil seiner Arbeit ist.

JG: Luc Ferrari was an intellectual. What philosophers, composers, and political ideas influenced him?

BF: The autobiographical element in his works is part of the composition, sometimes even the subject; it is matter FOR composition. Quite personally, I see it as, roughly speaking, a philosophical component, just as his commitment to social, to political life is a component of his work.

JG: Luc Ferrari was an intellectual. What philosophers, composers, and political ideas influenced him?

BF: Philosophers, who not really influenced but interested him: Sigmund Freud, Wilhelm Reich, Ivan Illich, Vladimir

BF: Philosophen, nicht wirklich beeinflusst, aber interessiert: Siegmund Freud, Wilhelm Reich, Ivan Illich, Vladimir Jankélévitch, Marshall McLuhan, Barry Commoner (Umwelt), Michel Foucault, Gilles Deleuze ... Komponisten: Debussy, Bach, Beethoven, Ravel, Albeniz ... Politische Ideen, weniger beeinflusst als angeregt: Anti-Kapitalismus, Demokratie (ohne einflussreiche Persönlichkeit) und: siehe Philosophen

JG: Wie steht Humor im Verhältnis zur Intellektualität Ferraris?

Jankélévitch, Marshall McLuhan, Barry Commoner (environment), Michel Foucault, Gilles Deleuze ...

Composers: Debussy, Bach, Beethoven, Ravel, Albeniz ...

Political ideas, which not so much influenced as inspired him: anticapitalism, democracy (without influential personalities) and: see also 'Philosophers.'

JG: How does humor relate to Ferrari's intellectuality?

BF: Luc always cultivated humor and enjoyment and pleasure as well and as often as he could, as much as his outrage at and pain over political barbarism allowed him,

BF: Humor so wie Vergnügen und Freude hat Luc stets gepflegt so gut und so oft Empörung und Schmerz ob der politischen Barbarei es ihm gewährten und waren für ihn immer sehr ernst zu nehmen, waren ihm also das Gegenteil von Frivölität.

JG: Wie entstanden die Texte?

BF: Spontan im Laufe der Aufnahmen und der Schneide- und Mischarbeiten.

JG: Wo sind die Bänder heute?

BF: Sie sind alle in Paris, im Archiv der Assoziation Presque Rien.

JG: Wann haben Sie Luc Ferrari kennen gelernt?

BF: 1957

and for him they were to be taken very seriously, hence they were the opposite of frivolity.

JG: How did the texts come about?

BF: Spontaneously during the course of the recordings and the cutting and mixing work.

JG: Where are the tapes today?

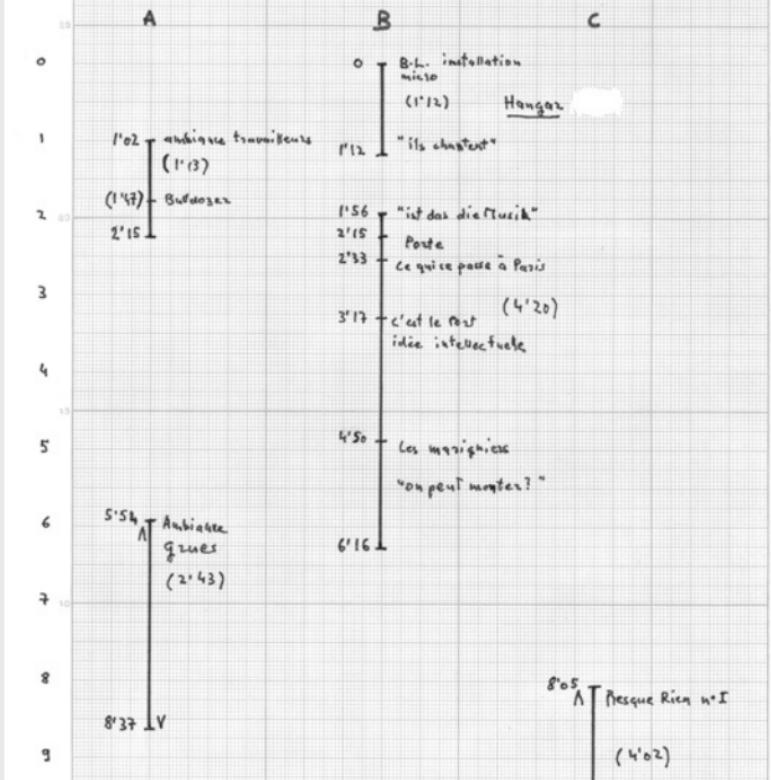
BF: They are all in Paris, in the archives of the Association Presque Rien.

JG: When did you meet Luc Ferrari?

BF: In 1957.

③

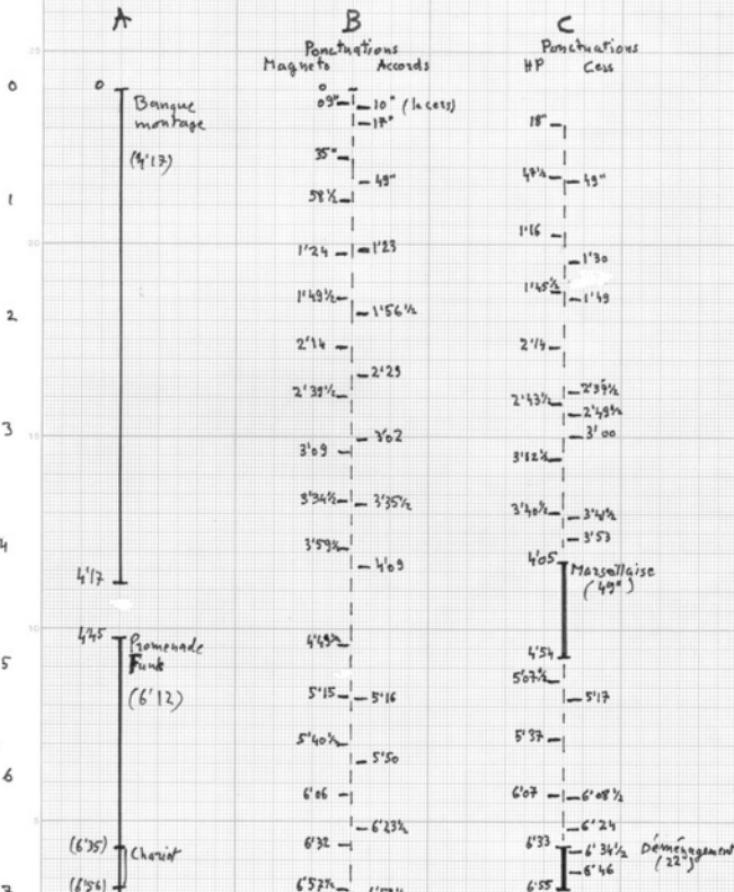
Seq. 3

Presque Rien

In der *Partition de montage* (ab S. 60) schließlich fixierte Luc Ferrari den exakten Verlauf des Hörspiels JETZT.

(14)

Seq. II

La Folie

Ausgeschrieben war ein Wettbewerb, aus zur Verfügung gestelltem JETZT-Material von Luc Ferrari neue kurze Kompositionen von Ort und Zeit zu kreieren. Diese sollten eine spezifische, interessante und zeitlich kondensierte Perspektive auf das ausschließlich zu verwendende Material zum Ausdruck bringen.

Die Jury (siehe Impressum) prämierte drei Werke: Tiziana Bertoncinis Werk *Nur Sand* ließ gleißende Landschaften mit Schemen, Schatten, Spuren – Oasen des Erinnerns – entstehen. Frank Niehusmanns Werk *Scuderia Ferrari*, ein rhythmisches Readymade sonorer Pixel aus Luc Ferraris JETZT-Werkstatt überzeugte durch seine unbeschwer- te, zupackende und widerspenstige Art. Antje Vowinckels *Ferrari entre* schließlich bil- det eine geschlossene Episode, ein Kondensat von bereits Gesagtem, das transparent rückgespiegelt wird.

Zudem bestachen die Jury der schwebend gestrickte Song von David Fenech und der persönliche Zugang der jungen Komponistin Neele Hülcker, die zusätzlich auf dieser CD veröffentlicht werden.

FERRARI (R)ÉCOUTÉ

Nähere Informationen:
More informations: www.wergo.de

A competition was announced to create a new short composition of time and place using materials provided from Luc Ferrari's JETZT. The idea was to express a specific, interesting, and temporally condensed perspective on the material, which was to be used exclusively.

The jury's explanations for the three prizes awarded: Tiziana Bertoncini (*Nur Sand*): Gleaming landscapes with specters, shadows, traces – oases of memory. Frank Niehusmann (*Scuderia Ferrari*): A rhythmic ready-made of sound pixels from Luc Ferraris JETZT workshop: carefree, hard-hitting, unruly. Antje Vowinckel (*Ferrari entre*): A condensation of things already said – reflected back transparently: a self-contained episode.

The jury was also captivated by the buoyantly interwoven song by David Fenech and the personal approach of the young composer Neele Hülcker, which are also published on this CD.

Autoren

Luc Ferrari www.lucferrari.org

Hermann Naber Hörspielchef des SWF von 1965 bis 1998, Sekretär des Karl-Szukowski-Preises, war Dramaturg und Produzent sehr vieler Hörspiele von Luc Ferrari, beginnend mit dem ersten *Porträtspiel* (1972) bis zu *Selbstporträt oder Peinture de sons ou bien Tonmalerei* (1997).

Rudolf Frisia Musikwissenschaftler, Autor zahlreicher Schriften und Sendungen, unter anderem Spezialist für *musique concrète* und Hörspiel.

Peter Liermann Hörspielproduzent bei hr2-kultur, gehörte zum Team, das 1981/1982 das Hörspiel *JETZT* unter der Leitung von Luc Ferrari produzierte.

Brunhild Ferrari Lebensgefährtin und enge Mitarbeiterin von Luc Ferrari, Komponistin, leitet die Association Presque Rien, Mitarbeiterin / Dolmetscherin beim Hörspiel *JETZT*, initiierte mit Peter Weibel die CD-Produktion *JETZT*.

Ludger Brümmer Komponist, Leiter des ZKM | Institut für Musik und Akustik.

Julia Gerlach Musikwissenschaftlerin, Wissenschaftliche Mitarbeiterin des ZKM | Institut für Musik und Akustik.

**JETZT – oder wahrscheinlich
ist dies mein Alltag, in der Verwirrung
der Orte und der Augenblicke**
Ein Hörspiel von Luc Ferrari

Mitwirkende:
Vivant Quartet de Narbonne
Richard Breton: Gitarre
Jules Calmettes: Flöte und Saxofon
Henry Fourès: Klavier und Komponist
Alain Joule: Schlagzeug

Mitarbeit und Übersetzung:
Brunhild Ferrari
Originalton-Aufnahmen:
Ferdinand Ludwig und Peter Liermann
Schnitt: Gisela Keiper
Ton: Erich Wemheuer
Realisation: Luc Ferrari
Dramaturgie: Nikolaus Klocke

Im Auftrag des
Hessischen Rundfunk, 1981/1982
Produktion: Hessischer Rundfunk

Ferrari (r)écouté

Verwendetes Material: *JETZT* von Luc Ferrari,
mit freundlicher Genehmigung von
Brunhild Ferrari & Association Presque Rien
Ton, Mischung: bei den Komponisten
Jury: Götz Dipper (ZKM), Brunhild Ferrari,
Stefan Fricke (hr2-kultur), Julia Gerlach (ZKM),
Frank Halbig (SWR)

Ein Projekt des ZKM | Institut für
Musik und Akustik in Kooperation mit hr2-kultur

Composer la radio – Das Radio komponieren

Eine Conférence von und mit Luc Ferrari
und Brunhild Ferrari (drei Ausschnitte)

Ton: Christian Venghaus
Technik: Volker Schmitt
Schnitt: Gabriele Kemper
Realisation: Luc Ferrari und Brunhild Ferrari
Aufnahmedatum: 16. Juni 2000, ZKM_Kubus

Produktion: Südwestrundfunk mit dem Zentrum
für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 2000

Herausgeber: ZKM | Institut für Musik und Akustik
Produktion: Ludger Brümmer
Projektleitung/Redaktion: Julia Gerlach
Mastering: Sebastian Schottke
Redaktionsassistenz: Martin Böckmann
Übersetzung: Steven Lindberg
Lektorat (engl.): Kirsten Reese
Grafik: Burkardt | Hotz, Büro für Gestaltung
www.burkardt-hotz.de
Eine Produktion des ZKM | Institut für Musik und Akustik
in Kooperation mit hr2-kultur und SWR

Fotonachweis:
Henry Fourès: Titel,
Booklet: U1, U2, U4, S. 8 o., 46
Peter Zollna: S. 8-9 u.
Peter Liermann: S. 9 o., 50-55
ONUK (@ ZKM | Karlsruhe): S. 72

Bildnachweis:
Abdruck der Original-Bandverzeichnisse und Ablaufskizzen von Luc Ferrari
(Inlays, S. 26-27, 44-45, 60-67)
mit freundlicher Genehmigung von
Brunhild Ferrari & Association
Presque Rien | www.lucferrari.org

©+® 2011 WERGO, a division of
SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH, Mainz, Germany
Manufactured and printed in Germany
WERGO, Postfach 36 40, 55026 Mainz, Germany
service@wergo.de | www.wergo.de

ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie
Karlsruhe, Institut für Musik und Akustik
ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe
Institute for Music and Acoustics
Postfach 6909, 76049 Karlsruhe, Germany
music@zkm.de | www.zkm.de/musik

Dank an:
Brunhild Ferrari & Association
Presque Rien | www.lucferrari.org
Vivant Quartet de Narbonne
(Richard Breton, Jules Calmettes,
Henry Fourès, Alain Joule)
Hessischer Rundfunk (Hörspiel-
redaktion, Redaktion Neue Musik)
Südwestrundfunk
die Autoren

Edition ZKM bei WERGO



Der ZKM_Kubus

In der Edition ZKM electronic veröffentlicht das ZKM | Institut für Musik und Akustik (IMA) auf dem Label WERGO aktuelle Produktionen, die auf elektronischen Medien basieren und im erweiterten Sinne als elektroakustische Kompositionen zu bezeichnen sind.

Die Produktionen geben einen Querschnitt des aktuellen Schaffens von zeitgenössischen Komponisten und Musikern wieder, das durch technologische und ästhetische Weiterentwicklungen geprägt ist, und überschreiten zuweilen Grenzen des Auditiven durch Visualisierungen oder multimediale Konzeptionen. Auch in der Audio-Produktion werden etwa durch 5.1-Panoramen neue Wege beschritten, um die oft räumlichen Kompositionen angemessen abzubilden. Ziel ist die Verbreitung der elektroakustischen Musik und die Nachhaltigkeit ihrer Veröffentlichung.

Ab 2011 werden außerdem unter dem Label ZKM milestones ausgewählte Werke der zeitgenössischen Musik veröffentlicht, denen in der neueren Musikgeschichtsschreibung ästhetisch eine besondere Rolle zukommt und deren wissenschaftliche Betrachtung und Veröffentlichung zu einem besseren Verständnis der kulturellen Landschaft beiträgt.