




# Luigi Ferrarini

tautologos and other early electronic works



Executive producers:  
Joel Chadabe and William Blakeney  
in collaboration with  
Daniel Teruggi and Bernard Bruges-Renard

Mastering by Jean Schwarz and Diego Losa

Produced in collaboration with Ina-GRM

Art direction, design, layout & digital collage by  
A Man Called Wrycraft, Toronto  
[wrycraft@interlog.com](mailto:wrycraft@interlog.com)

Cover photograph (pre-collage) by  
Kevin Kelly, Toronto  
Inside photos courtesy Ina-GRM, Paris

EMF Media  
Electronic Music Foundation Ltd.  
116 North Lake Avenue  
Albany, New York 12206 USA  
[www.emfmedia.org](http://www.emfmedia.org)



## A Few Words About Luc Ferrari

Joel Chadabe

Luc Ferrari is a remarkable electronic music pioneer. As director of the Groupe de Recherches Musicales from 1959 to 1960, he worked closely with Pierre Schaeffer, who coined the term "musique concrète". One of Schaeffer's ideas was that a sound should be characterized by its morphology, by which he meant that a sound should be characterized by the way its structure changes in time, as something "abstract" and independent of any reference to the real world. Schaeffer's *Traité des Objets Musicaux (Treatise on Musical Objects)*, published in 1966, included a taxonomy of sounds that Schaeffer called a "Solfège", a term that suggested a scale of sounds rather than notes. When Ferrari worked with the Groupe de Recherches Musicales, he assimilated the basic ideas and concepts of musique concrète. As in his early works on this CD, his sounds were mostly abstract. In the 1960s, however, he began to move in a different direction. *Hétérozygote*, a tape piece he finished in 1964, was the first composition that he referred to as "anecdotal music", by which he meant music that tells a story. But that was the beginning of another chapter in Ferrari's life. The

compositions on this CD are the first chapter and the subject is his starting point with musique concrète.

Luc Ferrari est un pionnier remarquable de musique électronique. Directeur du Groupe de Recherches Musicales de 1959 à 1960, il a travaillé avec Pierre Schaeffer, qui a créé le terme "musique concrète". Un des concepts de base de la musique concrète était que le son devait être "abstrait", ce qui veut dire que le son devait être caractérisé par la façon dont la structure du son change dans le temps, souvent mentionné la morphologie du son, en opposition à la source du son ou à sa référence au monde réel. En 1966, le *Traité des Objets Musicaux* de Pierre Schaeffer a été publié et a inclus la taxonomie des sons que Schaeffer appelait un "solfège", terme qui suggère une gamme de sons plutôt que de notes. Quand Ferrari a travaillé avec le Groupe de Recherches Musicales, il a assimilé les idées et concepts de base de la musique concrète. Comme dans ses premières œuvres sur ce CD, ses sons sont pour la plupart abstraits. Dans les années soixante, cependant, il a commencé à se diriger vers une direction différente. *Hétérozygote*, pièce sur bande terminée en 1964, a été la pre-

mière composition qu'il a appelée "musique anecdotique", par là il veut dire musique qui raconte une histoire. Et cela a été le commencement d'un Ferrari différent et d'une autre histoire. Notre histoire, racontée par les compositions de ce CD, parle de son point de départ avec la musique concrète.

*Traduit de l'anglais par Françoise Chadabe*

Luc Ferrari ist ein bemerkenswerter Pionier der elektronischen Musik. 1959 bis 1960 als Leiter der Groupe de Recherches Musicales war er enger Mitarbeiter Pierre Schaeffers, welcher den Terminus Musique Concrète prägte. Eines der Grundkonzepte der Musique Concrète war, dass ein Klang von seiner Morphologie charakterisiert zu sein hatte, was heisst, dass ein Klang von der Art, wie seine Struktur sich in der Zeit verändert, charakterisiert sein sollte, wie ein "abstrakter" und von jeder Referenz zur wirklichen Welt unabhängiger Klang. Das 1966 veröffentlichte *Traité des Objets Musicaux (Abhandlung über musikalische Objekte)* beinhaltet eine Taxonomie, was bedeutet, dass, eher denn als Tonleiter, die Klänge als systematische Einordnung in Kategorien zu verstehen sein soll-

ten. Im Laufe seiner Arbeit mit der Groupe de Recherches Musicales assimilierte Ferrari die Ideen und Grundkonzepte der Musique Concrète. Ähnlich wie in seinen ersten Werken auf dieser CD waren seine Klänge meistens abstrakte. In den 60er Jahren jedoch begann er, sich einer anderen Richtung zuzuwenden. *Hétérozygote*, ein 1964 beendetes Tonbandstück war die erste Komposition, die er als "anekdotische Musik" bezeichnete, nämlich als Musik, welche eine Geschichte erzählt. Doch dies war der Anfang eines neuen Kapitels in Ferraris Leben. Die Kompositionen dieser CD gehören dem ersten Kapitel an, und ihr Gegenstand ist sein Beginn mit der Musique Concrète.

*Aus dem Englischen von Brunhild Meyer-Ferrari*

## Young Ferrari: Impressions

by Jean-Christophe Thomas

Here are Luc Ferrari's first musique concrète compositions. He is now known as one of the masters of the genre; and it's in the light of his last works (which occasionally come to mind) that these early compositions can be rediscovered. In listening to these early works (in this writing, I am trying deliberately to convey my "impressions"), I cannot stop myself from looking for that person that I call the "true Ferrari". He is already there, of course, and even if he is not yet completely defined he is alive and involved in the ideas of the time, playing his new game in a spirited way.

The *Etude aux accidents* recalls the lively Pierre Henry of the well-tempered microphone - not only because of Ferrari's choice of prepared piano, but by his choice of this particular prepared piano, with its rough (as against the dreamy gamelon of John Cage) tapping, energy, delightful incongruities...Schaeffer (the influence of his Apollonian reserve keeping Ferrari's Dionysian excess under control) also comes to mind: in the meticulous and obvious care that was taken in the composition and in the sensitive evolution of its sounds: a theme based on a reit-

erated note, repeated, varied, taken away, then brought back; the bursting dynamism of the beginning, moving towards a winding down at the end in a very elegant dissipation of energy.

The other Etude, *aux sons tendus*, is harder because of the uncompromised disparity between the objects, cut up in very little cubes, juxtaposed in a stiff manner. We recognize the musical style of the time but we do not yet recognize Luc Ferrari. (Wait, yes, there's the humor, the verve.) With some amusement we recognize some sounds from (?) Schaeffer (0'30, 1'15, 1'42, 2'11), yet better used in Schaeffer's own *Etude aux objets* or the *Etude aux sons animés*. It shows us that the setting - the form - often makes content more interesting. (But give Caesar what is Caesar's...we know that the sounds are really his and merely borrowed from Schaeffer. Or at least - see above (?) - we think so.)

In contrast with the etudes, the dramatic structure of *Visage V* is clear even from the impact of the opaque wall of sound at the very beginning. But its rigidity, with very little morphological malleability in its material, makes the structure a bit inexpressive (even though it is referred to as a "poetic scenario"): the groupings of massed

together and excited microscopic grains, the raw material of the work, do not easily convey the sense of an unfolding drama (even if we understand his declared intention to be "rough"). It is difficult to identify with the musical language of those times, characterized by a serialist aesthetic that speaks to us of formalism and constraints (and technical thanklessness...): it seems as if the material binds the composer and constrains him. But here and there a few sounds, more natural, free, sensitive, make a fresh space in this Procustean bed and make us hope for the arrival of the real Ferrari.

That happens, perhaps, here. *Tête et queue du dragon*: a superb title that calls for a magnificent creative adventure. These thuds, these vaguely terrifying moans, perhaps the grindings of sheet metal but more likely the howling of wolves or ghosts (with the dragon, the beast...) – after all, they are not incompatible with this abstract, intelligent, hesitant, faltering rhythm, bumpy, deceptively tentative, but skillful and luxurious in the genre of "ouverture à la française"...these holes spanned by iridescent metallic and percussive bridges. In short, we make a net progress along the respective and respectable paths of the concrete and the abstract, and we relish with great musical satisfaction their com-

ing together in a bold and successful coupling. (It is certainly not by chance that some passages already evoke *Hétérozygote*, the word itself describing more or less correctly this group of pieces.) What follows (is it the tail, or is it the head?) is certainly more abstract (would it be the head? No! It is the tail, says Ferrari in his notes), but the abstraction is well done: an energetic and vigorously virtuoso relay, even astounding: once again, we find Ferrari there.

As at the beginning of *Tautologos 1*, for example. There are phrases there – heterogeneous, tense, rich, supercharged, in short, virtuoso, tending towards dislocation, yet at the same time balanced: and finally, we don't know what it means, whether it's extravagant spending or controlled and measured economy. The sounds within the phrases by their nature resist the tendency towards divergence, disparity, or entropy. The buzzing clusters in an electronic-organ timbre, for example, create an effect of putty that counterbalances the more turbulent objects that dissolve after flying about. If we put ourselves to accept this Brownian ping-pong, this plethora of mad zigzags (although the ear quickly gets used to it and follows it easily), we discover hidden symmetries, and we're rewarded by many a fleeting concrete detail, delectable or amusing,

recalling (as Pierre Boulez had said...) animations. Halfway through, a slow rocket leads us through a transition to the second part, which is radically different: an underwater universe of soft blue-green sounds and an organic and flowing logic: the infra-discourse of a "deep speech" (as Ferrari wrote in a note). Our immersion (of our entire bodies?) lasts just long enough to absorb the effects of fatigue from the skin-deep dispersion of energy.

The dramatic qualities – even romanesque – are more accented in *Tautologos 2*: the beginning (there are three movements) resembles the rising of a curtain that catches our attention and immediately arouses our curiosity. The motifs gain in expressivity, in color: same structure, but different personalities: they are funnier, more pleasing, dressed up (or somberly tragic): they have "character", they inspire emotions, they venture into immediate eloquence, they project the primitive power of sound. In parallel, the route (framework) becomes more narrative, more free, more complex, adventurous. We launch ourselves into some real stories. There are long sequences on a moving background (as in the beautiful third movement) that make time play for its own sake, for its capacity to create an "atmosphere" – which is a good base for formal

invention, a good concrete argument for the abstract. In short, this music comes alive. It escapes its strict "modernity".

Here again is the virtuoso and astounding Ferrari. Certainly because of the piano. "In its materials, it is the overlapping of an electronically amplified piano and a four-track tape," the composer writes. Note "in its materials", which seems the most adequate way to say "musically" (= the character of the music). Actually, it is a composition to enter in the book of records: a piece that is, above all, quantitative. Which is not to say that it does not also have qualities. It is, in fact, a great success. And more, it has the intrinsic quality of quantity: we feel a kind of "material ecstasy" that puts us to the test as listeners subject to this deluge, this machine that slaps us in the face, this fighting, where our enjoyment is of "excessive" and "exaggerated" (the words are Ferrari's) violence; a "maximum accumulation" that the "minimum rarefaction" (the words are Ferrari's) of the second movement can not counterbalance...I'm also keeping the word "overlapping" (correctly descriptive) in mind: for topographically, it describes a very tight rough-and-tumble in a very tiny space, where all these little notes that don't really like one another, but who, oiled like wheels, gears and crank-shafts, link



erotically or rather pornographically with a conviction and effectiveness that is frightening. Some pieces, like this one, are in certain ways measurable – like the sexes? – so that we can weigh them (Xenakis also composed a few of these pieces) and see the indisputable degree of their "superiority" on a scale. Of course they do need to be well done – and this one is. The third movement, a short appendix, is there to say an "etc." and offer a vacation with the sounds of birds, real birds, so that the glides on the strings of the pianos seem to imitate their sliding songs. The linking of the two worlds (the "anecdotal" and the "abstract") is, however, not completely perfect. It is in *Hétérozygote*, that we are now ready to hear...

*Translated from the French by Françoise and Joel Chadabe*

## Ferrari jeune : une lecture perceptive

*par Jean-Christophe Thomas*

Voici les premières œuvres de musique concrète de Luc Ferrari. Maintenant, on le connaît pour un des maîtres du genre : et c'est à la lumière de ses œuvres ultérieures (quelquefois évoquées) que se fait la redécouverte de celles-ci. Les écoutant nous n'avons pu (dans ces lignes qui sont des notes d'écoute, des impressions très délibérément "impressionnistes") nous empêcher de chercher celui que nous nommons "le vrai Ferrari". Mais - il est déjà là, bien sûr, et sinon tout entier du moins tout vif, mêlé à son époque, tirant avec brio sa griffe et son épingle de ce jeu tout neuf.

*L'Etude aux accidents* rappelle le bouillant Pierre Henry du microphone bien tempéré - non seulement par le choix du piano préparé, mais par le choix de ce piano préparé-là, hirsute (si l'on compare au gamelan rêveur de celui de John Cage...) : tapements, énergie, savoureuses incongruités...Souvenir de Schaeffer, aussi (cette influence corrigeant de son tact apollinien les excès dionysiaques de l'autre...) : par le souci très soigneux et très perceptible de compositi



tion, d'évolution sensible du profil : thème sur une note itérative - répété, varié, confisqué, puis revenant ; dynamisme éclatant du début, allant à la fin vers un amenuisement, un épuisement très élégant.

Plus hard est l'autre étude, aux sons tendus: à cause de la disparité moins rédimée de ses objets, tronçonnés en très petits cubes, juxtaposés de façon roide ; on reconnaît un style d'époque, on ne reconnaît pas Luc Ferrari. (Mais si : l'humour quand même, la verve.) Enfin, en s'amusant, on reconnaît quelques sons de (?) Schaeffer (0'30, 1'15, 1'42, 2'11), mieux épanouis dans le contexte de ces pièces plus magistrales que sont *l'Etude aux Objets, aux Sons animés*. Comme quoi le contenant - la "forme" - est souvent ce qui donne son intérêt au contenu. (Mais rendons à César - qui nous a fait savoir que ces sons étaient bien de lui, et prêtés à Schaeffer. Nous en étions - voir ci-dessus le (?) - quasiment sûr.)

Contrastant avec ces "études", le projet dramatique de *Visage V* est évident : dès l'impact agressif du mur sonore - opaque - du tout début. Mais le côté rigide, peu malléable des morphologies (des matériaux) les rend un peu inaptés à l'expression (bien qu'il soit question d'un "scé-

nario poétique" dans la notice) : ces paquets de granules microscopiques, agglomérées et excitées, matière première de l'œuvre, n'accèdent pas facilement au stade du rendement dramatique (dont par ailleurs l'écriture "grosse" semble déclarer l'intention). On a du mal à traverser ce langage très codé d'époque, marqué par l'esthétique sérielle, qui nous parle surtout de formalisme, de carcan (et d'ingratitude technicienne...) ; il semble qu'un matériau obligé ligote l'auteur et le contraigne. Ça et là toutefois quelques objets plus naturels, plus libres, plus sensibles, font une place fraîche dans ce lit de Procuste - et nous font espérer l'arrivée du vrai Ferrari...

...Que peut-être voici. *Tête et queue du dragon* : un titre aussi superbe obligeait à une aventure réussie d'expression. Ces frappements sourds, ces gémissements (vaguement terrifiants), qui sont peut-être des grincements de tôle mais plus sûrement encore des hululements de loups ou de fantômes (avec le dragon, quel bestiaire...) - après tout, ne sont pas incompatibles avec cette rythmique "abstraite", intelligente, hésitante, contrariée...la façon cahoteuse, faussement embarrassée, savante et multiple de la progression fastueuse, genre "ouverture à la française"...ces trouées d'interpolations

métalliques irisées ou percutées. Bref ici nous jouissons d'un net progrès sur les plans respectifs et respectables du concret et de l'abstrait, goûtons la satisfaction éminemment musicale de leur union, de leur hardi et réussi accouplement. (Ça n'est pas un hasard sans doute si certains passages évoquent déjà *Hétérozygote* - au nom annonçant justement, à peu près, ce programme.) La suite (est-ce la queue, est-ce la tête ?) est certes plus abstraite (serait-ce la tête ? Non ! c'est la queue - dit Ferrari dans sa notice) mais l'abstraction y est de bon aloi : relais énergétiques vigoureusement virtuoses, et même ébouriffants : nous retrouverons aussi ce Ferrari-là.

...Par exemple au début de *Tautologos 1*. Ce sont bien là des phrases – mais composites, crispées, richissimes, surchargées ; bref virtuoses ; tendant vers la dislocation ; pourtant équilibrées quand même : et finalement on ne sait pas ce qui l'emporte, de la dépense effervescente ou de l'économie mesurée, maîtrisée. La substance composante des phrases (c'est-à-dire les objets) résiste par sa nature, elle aussi, à la tentation du divergent et du disparate, de l'entropie : de bourdonnants clusters au timbre d'orgue électronique font par exemple un effet de « mastic » collant compensant les objets plus turbulents qui

se dissolvent au bout de leur agilité. Si l'on se donne la peine d'accepter ce ping-pong brownien, cette pléthore - tout de même - de zigzags enragés (l'oreille s'exerce vite et devient leste), on découvre des symétries cachées, on est récompensé par maint détail fugace concret, savoureux ou burlesque, rappelant (Pierre Boulez l'avait dit...) les dessins animés. À mi-chemin, une fusée lente fait transition, et la deuxième partie offre un changement radical: un univers sous-marin de sons glauques, à logique organique de type fluide : l'infra discours d'une « parole des profondeurs » (comme écrit Ferrari dans une notice). Cette immersion (au fond de notre corps ?) dure juste assez pour absorber les effets de fatigue de la dispersion très épidermique de tout à l'heure.

Le côté dramatique - voire romanesque - s'accroît, dans *Tautologos 2* : les débuts (il y a trois mouvements) ressemblent à des levers de rideau, happent l'attention, piquent immédiatement la curiosité. Les motifs gagnent en expressivité, en couleur : même structure, mais aspect différent : ils sont plus « rigolos », plus avenants, pimpants (ou sombrement tragiques) : ils ont « du caractère », sollicitent les affects, risquent l'éloquence immédiate, le pouvoir primitif du son. Parallèlement, le parcours (canevas) devient

plus narratif, plus libre, plus complexe, aventureux. Nous nous embarquons dans de vraies histoires. Il y a de longues séquences sur fond mouvant, qui n'hésitent pas à « s'installer » (comme dans le beau 3ème mouvement), à faire jouer le temps pour lui-même, pour sa capacité à établir une « atmosphère » - ce qui est une bonne base pour l'invention formelle, un bon argument concret pour l'abstrait. Bref cette musique devient vivante, échappe à sa stricte « modernité ».

*Und so weiter* : Revoici le Ferrari virtuose ébouriffant – et sans doute parce que le piano est concerné. « Matériellement, c'est l'imbrication d'un piano amplifié électriquement et d'une bande magnétique à quatre pistes » écrit l'auteur. Retenons « matériellement » : qui semble l'adverbe adéquat pour dire aussi le « musicalement » (= le caractère de la musique). En effet, c'est une pièce à inscrire au livre des records ; un morceau avant tout quantitatif. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'ait pas, également, des qualités. Bien au contraire, c'est une grande réussite. Et puis il a la qualité de quantité : c'en est une, intrinsèquement...C'est-à-dire par exemple qu'une sorte d' « extase matérielle » peut s'éprouver, à se livrer - auditeur subjugué - à ce déluge, à cette machine à gifles, à cette espèce

de passage à tabac, où la jouissance est celle de la violence, de l' « excessif » et de l' « exagéré » (les mots sont de Luc Ferrari) : une « accumulation de maxima » que la « raréfaction des minima » (toujours l'auteur) du mouvement 2 ne parvient pas à compenser...Je retiens aussi le mot (juste, descriptivement) d' « imbrication » : car c'est, topographiquement, le mode obligé du corps à corps très serré, dans un espace très exigu, de toutes ces petites notes qui ne s'aiment pas vraiment, mais qui, huilées comme des rouages, des engrenages, des bielles, s'emboîtent érotiquement ou plutôt pornographiquement avec une conviction et une efficacité à faire peur. Il y a donc des pièces comme ça, qui sont en quelque sorte mesurables - comme des sexes ? - ou qu'on pourrait peser (Xenakis en a fait, lui aussi, quelques-unes)...et l'on verrait alors s'inscrire sur le cadran le chiffre indiscutable de leur « supériorité ». Il reste qu'elles doivent être réussies, quand même - et celle-là l'est. Le mouvement 3 n'est là, bref appendice, que pour dire son "etc." et le mouvement central offre des vacances avec des oiseaux, des vrais, dont les glissantes cordes des pianos imitent les itérations lisses. Le raccord des deux univers (« l'anecdotique » / « l'abstrait ») n'est toutefois pas parfait : il l'est dans *Hétérozygote*, que nous voilà maintenant prêts à écouter...

## Der junge Ferrari:

*Eine Wahrnehmungslektüre  
von Jean-Christophe Thomas*

Hier die ersten Musique Concrète-Werke Luc Ferraris. Heute erkennt man Ferrari als einen der Meister des Genres. Im Licht der späteren (zuweilen erwähnten) Werke entdeckt man sie von neuem. (In diesen Zeilen, welche Hörnotizen, wohlwissend "impressionistische" Eindrücke sind) kamen wir beim Anhören nicht umhin, denjenigen zu suchen, den wir "den echten Ferrari" nennen. Doch da ist er schon, natürlich, und wenn auch nicht leibhaftig, so aber ganz lebhaft, innig verbunden mit seiner Epoche, bei deren ganz neuem Spiel er sich und seinen Stil mit Brio aus der Affäre zieht.

Die *Etude aux accidents* erinnert an den sprudelnden Pierre Henry des wohltemperierten Mikrophons - nicht nur aufgrund der Wahl des präparierten Klaviers, sondern eben wegen dieses struppig präparierten Klaviers (will man es mit dem träumerischen Gamelan dessen von John Cage vergleichen): Schläge, Energie, köstliche Ungereimtheiten. Erinnerung auch an Schaeffer (dieser Einfluss, mit seinem apollonischen Takt die dionysischen Ausschweifungen

des anderen zu korrigieren): sehr sorgfältig und wahrnehmbar kompositorisch besorgt um die sensible Entwicklung des Profils: Thema eines iterativen, sich wiederholenden, variierten, entzogenen, erneut auftauchenden Tones; von anfangs prangendem Temperament bis es allmählich abnimmt und in einer sehr eleganten Erschöpfung endet.

Rauher ist die andere Etüde, die *Etude aux sons tendus*: wegen ihrer ungleichartigen Objekte, die in winzige Würfel zerhackt und streng aneinandergereiht sind; man erkennt den Stil der Epoche, man erkennt nicht Luc Ferrari. (Aber doch: immerhin den Humor, den Schwung.) Und schließlich erkennt man belustigt einige Klänge von (?) Schaeffer (0'30, 1'15, 1'42, 2'11), besser entfaltet im Kontext dieser meisterhafteren Stücke als es Schaeffers *Etude aux Objets*, *Etude aux Sons animés* sind. Was beweist, dass das Gefäß - die "Form" - oft dasjenige ist, was dem Inhalt sein Interesse verleiht. (Doch gebt dem Kaiser... - der uns wissen lies, dass diese Klänge wirklich seine sind, Ferrari hatte sie Schaeffer lediglich geliehen.

Davon waren wir quasi überzeugt - siehe oben das (?).

Klar ersichtlich im Kontrast zu diesen Etüden ist



die dramatische Absicht von *Visage V*: Schon ganz zu Anfang, vom Augenblick der herausfordernden Explosion der undurchsichtigen Klangmauer an. Doch die etwas steife, wenig geschmeidige Seite der Morphologie (des Materials) ist für Ausdrucksstärke nur wenig geeignet (obgleich in der Notiz von "poetischem Szenario" die Rede ist): diese Packen mikroskopischer, angehäufter und angeregter Körnchen, aus welchen das Rohmaterial des Werkes besteht, erlangen nicht leicht den dramatischen Wirkungsgrad (von dem die Schrift übrigens die Absicht zu erklären scheint). Schwer, dieser damals sehr kodierten Sprache zu folgen, die von der seriellen Ästhetik geprägt ist und hauptsächlich von Formalismus redet, von Zügeln (und fachmännischer Unerbittlichkeit); es scheint, als ob ein obligatorisches Material den Autor knebelt und Zwang auf ihn ausübt. Hier und da jedoch geben einige natürlichere, freiere, sensiblere Objekte neue Lichtblicke - und lassen uns auf die Ankunft des echten Ferrari hoffen.

Vielleicht gar hier. *Tête et queue du dragon*.. Ein derart prachtvoller Titel verpflichtete zu einem ausdrucksstark gelungenen Abenteuer. Diese dunklen Schläge, dieses (schier Schrecken einflössende) Jammern, das vielleicht Kreischen

von Blechen ist, doch mit schierer Sicherheit Heulen von Wölfen oder Gespenstern (mit dem Drachen; welche Tierwelt!) - sind schließlich nicht unvereinbar mit dieser "abstrakten", intelligenten, zögernden, kontrastreichen Rhythmik... Die holperige, gespielt verlegene, kunstvolle und vielfältige Art der großartigen Entwicklung, ähnlich einer "Ouverture à la française"... Diese irisierten oder geschlagenen metallischen Einschiebungen. Kurz, hier erfreuen wir uns eines klaren Fortschritts auf den respektiven und respektablen Gebieten des Konkreten und des Abstrakten, genießen die absolut musikalische Erfüllung ihrer Vereinigung, ihrer gewagten und gelungenen Paarung. (Es ist zweifellos kein Zufall, wenn gewisse Passagen bereits *Hétérozygote* ankündigen). Was folgt (ist es der Schwanz, ist es der Kopf?) ist gewiss abstrakter (sollte es der Kopf sein? Nein! es ist der Schwanz - sagt Ferrari in seiner Notiz), doch ist hier die Abstraktion stichhaltig: eine stark virtuose dynamisierende Ablösung, ja verblüffend sogar; auch diesen Ferrari finden wir wieder.

...Z. B. zu Anfang von *Tautologos 1*. Hier sind wahre Phrasen, doch bunt komplexe, verzerrte, äußerst reichhaltige, überladene; kurz: virtuose, die dahin tendieren, aus den Fugen zu geraten, und trotz allem ausgeglichen. Und am Ende weiß



man nicht, was die Oberhand behält, die sprudelnde Freizügigkeit oder die bemessene, beherrschte Ökonomie. Die Substanz, welche die Phrasen bildet (d.h. die Objekte), widersteht naturgemäß ebenfalls der Versuchung des Unterschiedlichen und des Ungleichartigen, der Entropie. Summende Cluster mit Klangfarbe von elektronischer Orgel z.B. ergeben eine Wirkung von „Fugenkitt“, welche die turbulenteren Objekte schlichten, die sich am Ende ihrer behenden Flinkheit auflösen. Gibt man sich die Mühe, dieses Brownsche Ping-Pongspiel zu akzeptieren, diese Überfülle – immerhin - von tollwütigen Zickzacks (Das Ohr übt sich schnell ein und wird gewandt), entdeckt man verborgene Symmetrien, wird man belohnt mit zahlreichen konkreten, sich verflüchtigenden, saftigen oder burlesken Details, die an (Pierre Boulez sagte das...) Comics denken lassen. Auf halbem Wege schafft eine langsame Rakete den Übergang, und der zweite Teil schlägt radikal um: ein Universum der Untersee wässriger Klänge mit organischer, fließender Logik: die Infra-Sprache von "Worten aus den Tiefen" (wie Ferrari in einer Notiz vermerkt). Dieses Eintauchen (ins Innere unseres Körpers?) dauert gerade lange genug, um Atem zu holen von der durch die sehr epidermale Zersplitterung von vorhin bewirkten Anstrengung.

Die dramatische - ja romaneske - Seite kommt in *Tautologos 2* stärker zum Ausdruck: Die Anfänge (der drei Sätze) ähneln dem Aufziehen des Vorhangs, fesseln die Aufmerksamkeit, prickeln sofort die Neugier. Die Motive werden immer reicher an Ausdrucksstärke, an Farbe: ähnliche Struktur, doch unterschiedlicher Aspekt: sie sind "kurios", gefälliger, forscher (oder dunkel tragisch). Sie haben "Charakter", erregen Emotionen, wagen die sofortige Beredsamkeit, die Urmacht des Tones. Parallel dazu nimmt der Weg immer mehr an Erzählerischem, an Freiheit, an Komplexität, an Abenteuer zu. Wir steigen in echte Geschichten ein. Da gibt es lange Sequenzen auf beweglichem Grund, die nicht zögern, sich "anzusiedeln" (wie im schönen 3. Satz), die Zeit für sich selbst spielen zu lassen, für ihre Fähigkeit, eine "Atmosphäre" zu schaffen - eine gute Grundlage für die Erfindung der Form, ein gutes konkretes Argument für das Abstrakte. Kurz, diese Musik wird lebendig, entzieht sich ihrer steifen "Modernität".

*Und so weiter.* Hier wieder der virtuose, zerzausende Ferrari - und zweifellos, weil es ums Klavier geht. "Materiell gesehen handelt es sich um das Ineinanderrücken eines elektrisch verstärkten Klaviers mit einem 4-Spur-Tonband" schreibt der Autor. Bleiben wir bei "materiell": es

scheint das ebenso passende Wort für "musikalisch" (= der Charakter der Musik). Dies ist wahrhaftig ein Stück für das Register der Spitzenleistung; ein im wesentlichen quantitatives Stück. Was nicht heißen will, es habe nicht gleichermaßen Qualitäten. Ganz im Gegenteil, es ist ein sehr gelungenes Stück. Dazu besitzt es die Qualität der Quantität, eine der wesentlichen. Das heißt z.B., dass man eine Art "materielle Ekstase" wahrnehmen kann, der, sich (der gebannte Zuhörer) dieser Überflutung auszuliefern, dieser Ohrfeigenmaschine, diesem Durchprügeln gewissermaßen, wo der Genuss derjenige der Heftigkeit ist, des "Überflusses" und der "Übertreibung" (Das sind Luc Ferraris Worte): eine "Ansammlung an Maxima", welcher es nicht gelingt, die "Abnahme an Minima" (ebenfalls der Autor) des 2. Satzes zu kompensieren... Auch halte ich am Wort "Ineinanderfügen" (triftig und beschreibend) fest: denn topographisch ist es die zwingende Art der sehr engen Körper-an-Körpernäherung im sehr engem Raum all dieser kleinen Noten, die sich nicht wirklich lieben, doch die, wie Radgehäuse, wie Gangschaltung, wie Pleuelstangen geölt, sich erotisch oder eher pornographisch mit beängstigender Überzeugung und Wirkungskraft ineinanderfügen. Derartige Stücke haben wir hier, die in gewissem Sinne messbar sind oder

die man wägen könnte (auch Xenakis hat einige derartige gemacht). Und auf dem Zifferblatt würde man so die indiskutable Bewertung ihrer "Überlegenheit" geschrieben sehen. Natürlich müssen sie gelungen sein - und dieses ist es. Der 3. Satz ist, als kurzer Appendix, dazu da, um sein "usw." zu sagen, wobei der zentrale Satz, dessen gleitende Saiten des Klaviers glatte Iterationen imitieren und Ferien mit Vögeln, mit echten, bietet. Die Vereinigung der beiden Welten ("anekdotischer" / "abstrakter") ist jedoch nicht perfekt: Sie ist es in *Hétérozygote*, das wir nunmehr bereit wären anzuhören.

*Aus dem Französischen von Brunhild Meyer-Ferrari*

## Interview with Daniel Teruggi

DT: How do you hear these early pieces today?

LF: As if it was someone else...A world completely foreign: style, musical desires, aesthetics – and most of all, technique. It's all more than forty years old. It's interesting as a documentary, as archives, the tentative startups of a technology. I listen to it as if it comes from somewhere else. What is clear is that it is not serialist, which was the fashion at the time. The *Etudes aux sons tendus*, or *aux accidents*, they already contained some repetition: the cycles, the period, the random movement of objects...

DT: Nothing here yet that foresees *Hétérozygote*.

LF: For a technical reason first of all: we couldn't take our work out of the studio. Thanks to the portable tape recorder, around 1962, I discovered the sounds of our environment, the sounds of life, of society...And then, I had a strong desire to mix the external sound and the internal sound, the outside and the inside. The part that was done inside the studio also included some quotations from my instrumental pieces.

DT: Was it difficult during the times of Schaeffer?

LF: In 1958, it was really cool...It was afterwards, with the Solfège, that the situation became more difficult; when what became perhaps an ideology was formulated. *Tête et queue du dragon* falls completely outside the categories of the Solfège (it was done mostly with "samples"...). *Etudes aux accidents* was not named by me: Schaeffer said, "Ah! they are accidents..." and he was very pleased. I was the one who named the *Etudes aux sons tendus*. The *Tête et queue du dragon* is Lovecraft. In *Tautologos 1*, which I did at Scherchen's place in Gravesano, I used feedback and Doppler effects to transform the electronic sounds. *Tautologos 2* uses the entire studio (from the piano to the nylon wire that was ten meters long).

DT: There are some beautiful sounds in that piece...I find it very poetic. And what about *Und so Weiter*?

LF: I renewed contact there with a virtuoso instrument. For the tape as well as for the pianist. Everything is written: if you look at the score, you'll see it as if there were eight pianos...with six on the tape. We were crazy to

write such complex scores, but Gérard Frémy managed it very well. He kept the objects (glass, metal...) with which he manipulated the piano. They were not very precious objects, but Madame Ferrari, on occasion, made me take notice: following the performance of *Und so weiter*, a particular salad bowl disappeared.

DT: Do you remember your thoughts while doing these compositions?

LF: Yes, first of all, because I was young...I still have very clear images and feelings from what I did, in particular from those sessions of "microphone improvisations", as I used to say (Schaeffer didn't like that), with those close takes on microsounds that were magnificently transformed. Those improvisations had a focus. *Tête et queue du dragon* was focused on the use of echoes. And, among all these improvised sounds, I would choose one. They were abstract compositions, composed before what I later called "anecdotal" music...

DT: That abstraction, was it a consequence of Schaeffer's method?

LF: No, not at all. It was me...I was in an abstract

world but not a formalist world. I was not constrained by any particular compositional technique. I was entering a world open to all possibilities. As we used to say at the time, it was all "experimental".

*Translated from French by Françoise and Joel Chadabe*

## Entretien avec Daniel Teruggi

Daniel Teruggi : Comment est-ce que tu entends cela, aujourd'hui, ces pièces anciennes ?

Luc Ferrari : Comme si c'était de quelqu'un d'autre...Un monde complètement étranger : style, désirs musicaux, esthétique - et, surtout, technique...Ça date tout de même de plus de quarante ans...C'est intéressant du point de vue documentaire : des archives, les balbutiements d'une technologie. Je l'écoute comme venant d'ailleurs. Ce qui est évident, c'est que ça n'est pas d'obéissance sérielle (qui était le bain de l'époque) : *L'étude aux sons tendus*, ou celle *aux accidents*, c'était déjà un peu répétitif : les cycles, la période, le mouvement des objets hasardeux...

DT : Rien encore ici ne laisse présager *Hétérozygote*.

LF : Pour une raison d'abord technologique : on ne pouvait pas sortir du studio. Grâce au magnétophone autonome, je découvre ensuite (vers 1962) le son ambiant, le son de la vie, de la société...Il y aura alors un désir fondamental de mélanger le son extérieur et le son intérieur. Le dedans et le dehors. La partie travail en studio

intègre aussi des citations de mes musiques instrumentales.

DT : C'était dur, du temps de Schaeffer ?

LF : En 58, c'était très cool...C'est après, avec l'histoire du Solfège, que la situation s'est durcie ; et que s'est fabriquée, peut-être, une idéologie. *Tête et queue du dragon* échappe complètement aux catégories du Solfège (c'est fait surtout avec des "échantillons"...). *L'étude aux accidents*, ça n'est pas moi qui l'ai nommée : Schaeffer a dit : "Ah ! c'est des accidents..." Il était content ! *Aux sons tendus*, oui, c'est de moi, ce titre. *Tête et queue du dragon*, c'est du Lovecraft. Dans *Tautologos 1*, que j'ai fait chez Scherchen, à Gravesano, j'ai utilisé la réinjection, et des effets Doppler pour déformer les sons électroniques. *Tautologos 2* utilise le studio tous azimuts (du piano au fil de nylon de dix mètres de long).

DT : Il y a de beaux sons dans cette pièce...Je la trouve très poétique. Und so Weiter ?

LF : J'y renoue avec l'instrument virtuose. Aussi bien pour la bande que pour le pianiste. Tout est écrit : si l'on regarde la partition, on voit que c'est comme s'il y avait huit pianos...(six sur la

bande). On était fous, d'écrire des partitions si compliquées...Mais Gérard Frémy s'en sortait très bien. Il a gardé les objets (en verre, en métal...) dont il "manipule" le piano : pas des objets précieux - mais quelquefois, madame Ferrari me fait remarquer : Depuis *Und so weiter*, tel saladier a disparu...

DT : Tu te souviens de tes impressions en train de faire ces musiques ?

LF : Ah oui ! d'abord parce que j'étais jeune...J'ai des images et des sentiments très précis. Notamment ces séances "d'improvisations microphoniques" comme je disais (Schaeffer n'aimait pas cela), avec ces gros plans sur des micro sons, extraordinairement transfigurés. Ces improvisations avaient une direction. *Tête et queue du dragon*, c'était centré sur les rebondissements. Et, parmi tous ces sons improvisés, on en choisissait un...C'étaient des musiques abstraites ; avant les musiques dites "anecdotiques"...

DT : L'abstraction, c'était une conséquence de la démarche de Schaeffer ?

LF : Ah non, pas du tout ! C'était moi...J'étais

dans un monde abstrait – mais pas formaliste ; pas entaché d'une quelconque technique de composition. J'entrais dans un monde ouvert à toutes possibilités. C'était "expérimental", comme on disait à l'époque.

## Luc Ferrari im Gespräch mit Daniel Teruggi

Daniel Teruggi: Wie empfindest du heute diese frühen Stücke?

Luc Ferrari: Als wären sie von jemand anderem. Eine völlig fremde Welt: Vom Stil, von den musikalischen, ästhetischen Begehren und vor allem von der Technik her. Sie liegen immerhin schon mehr als vierzig Jahre zurück. Dokumentarisch gesehen ist das interessant: Die Archive, die Sprachanfänge einer Technologie. Ich höre dem zu, als käme es von anderswo her. Deutlich ist, daß es nicht den seriellen Gewässern angehört (in denen man damals badete): *Die Etude aux sons tendus*, oder die *Etude aux accidents*, waren schon ein wenig repetitiv: Die Zyklen, die Periode, die Bewegung von Zufallsobjekten.

DT: Hier erahnt man noch nichts von Hétérozygote .

LF: Schon aus technologischem Grunde: Man kam nicht aus dem Studio heraus. Erst dem tragbaren Tonbandgerät verdanke ich, daß ich anschließend (gegen 1962) den Atmosphäre-

Ton, den Klang des Alltags, der Gesellschaft entdeckte. Daraus ergab sich ein grundlegendes Verlangen, das Tonmaterial der Außenaufnahmen mit den Innenaufnahmen zu mischen. Das Innen und das Außen. Auch integriert die Arbeit im Studio Zitate aus meinen instrumentalen Kompositionen.

DT: War das schwer zu Zeiten Schaeffers?

LF: 1958 ging alles noch ganz glatt. Erst später, mit der Sache des *Solfège* hat sich die Situation verhärtet und hat sich eine - vielleicht - Ideologie gebildet. *Tête et queue du dragon* entgleitet vollkommen den Kategorien des *Solfège* . Es besteht im wesentlichen aus *échantillons* (samples) . Die *Etude aux accidents* habe nicht ich so benannt: Schaeffer sagte: "Ah, das sind Zufälle". Er war zufrieden! *Sons tendus*, (gestreckte Töne), ja, dieser Titel stammt von mir. *Tête et queue du dragon* ist ein Titel von Lovecraft. In *Tautologos 1*, das ich bei Scherchen in Gravesano komponiert habe, verwendete ich die Re-Injektion und den Dopplereffekt, um die elektronischen Klänge zu verformen. In *Tautologos 2* verwendete ich das ganze Studio in seinem gesamten Umfang (vom Klavier bis hin zum zehn Meter langen Nylonfaden).

DT: Sehr schöne Klänge gibt es in diesem Stück. Ich finde es sehr poetisch. *Und so weiter?*

LF: Da knüpfte ich wieder mit dem virtuosen Instrument an. Auf dem Tonband sowohl wie für den Pianisten. Alles ist ausgeschrieben. Betrachtet man die Partitur, sieht es aus, als sei sie für acht Klaviere geschrieben (sechs auf Tonband). Wir waren närrisch, derart komplizierte Partituren zu schreiben. Doch Gérard Frémy kam sehr gut damit zurecht. Die Gegenstände (aus Glas, aus Metall), mit denen er das Klavier "manipulierte" hat er behalten. Es waren keine wertvollen Gegenstände, aber zuweilen bemerkt Brunhild: Seit *Und so weiter* ist eine Salatschüssel verschwunden.

DT: Erinnerst du dich an deine Eindrücke, während du diese Stücke komponiertest?

LF: Oh ja! Schon allein, weil ich jung war. Ich erinnere mich an sehr präzise Eindrücke. Insbesondere an diese "mikrophonischen Improvisationen", wie ich sie nannte (Schaeffer mochte das nicht), wo ich Mikrotöne aus äußerster Nähe aufnahm, was sie außergewöhnlich verwandelte. Diese Improvisationen wurden dirigiert. *Tête et queue du dragon* beruhte im

wesentlichen auf Rückpralleffekten. Und aus all diesem improvisierten Tonmaterial wurde dann ein Ton gewählt. Es waren abstrakte Stücke, noch vor den sogenannten "anekdotischen" Kompositionen.

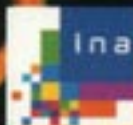
DT: War die Abstraktion eine Folgerung aus Schaeffers Methode?

LF: Oh nein, überhaupt nicht! Das kam von mir. Ich befand mich in einer abstrakten Welt - aber keiner formalistischen, keineswegs behaftet von irgendwelcher Kompositionstechnik. Ich drang in eine Welt, die allen Möglichkeiten offenstand. Das war "experimentell" wie man damals sagte.

*Aus dem Französischen von Brunhild Meyer-Ferrari*





 EMF

©&©2002 Ina-GRM  
©&©2002 Electronic Music Foundation Inc.  
EMF Media  
Electronic Music Foundation Ltd.  
116 North Lake Avenue, Albany, New York 12206 USA  
All Rights Reserved. Manufactured in Canada.  
Unauthorized duplication is a violation of applicable laws.  
[www.emfmedia.org](http://www.emfmedia.org)

- |    |   |       |
|----|---|-------|
| 01 | Etudes<br>aux accidents (1958)              | 2:19  |
| 02 | Etudes<br>aux sons tendus (1958)            | 2:56  |
|    | Visages V (1959)                            | 10:41 |
| 03 | Part 1                                      | 2:15  |
| 04 | Part 2                                      | 4:17  |
| 05 | Part 3                                      | 4:09  |
|    | Tête et queue<br>du dragon (1960)           | 9:21  |
| 06 | Part 1                                      | 4:39  |
| 07 | Part 2                                      | 4:42  |
| 08 | Tautologos 1 (1961)                         | 4:27  |
|    | Tautologos 2 (1961)                         | 15:02 |
| 09 | Part 1                                      | 2:12  |
| 10 | Part 2                                      | 5:12  |
| 11 | Part 3                                      | 7:38  |
|    | Und so weiter (1966)<br>piano: Gérard Frémy | 15:29 |
| 12 | Part 1                                      | 4:39  |
| 13 | Part 2                                      | 8:45  |
| 14 | Part 3                                      | 2:05  |
|    | Total time:                                 | 60:42 |

