

avant garde

Mauricio Kagel
(geb. 1931)

Der Schall (1968)
für fünf Spieler (mit 54 Instrumenten)
for five players (with 54 instruments)
pour cinq exécutants (avec 54 instruments)
(Verlag Universal Edition, Wien Nr.14773)

Seite 1 (14'18)
Seite 2 (23'02)

Kölner Ensemble für Neue Musik:

I. Edward H. Tarr	Zupf-, Schlag- und Blasinstrumente (Plucked instru- ments, percussions and wind instruments · Instruments pincés, à per- cussion et à vent)
II. Vinko Globokar	
III. Karlheinz Böttner	
IV. Wilhelm Bruck	
V. Christoph Caskel	

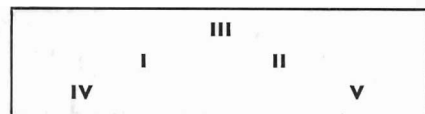
Produktion · Production · Directeur de
production: Karl Faust

Aufnahmeleiter · Artistic Supervision ·
Direction artistique: Mauricio Kagel

Toningenieur · Recording Engineer ·
Ingénieur du son: Justus Liebig

Aufnahme · Recording Place · Lieu
d'enregistrement: Studio Rhenus, Godorf
bei Köln, (5. und 6. November 1969)

Aufstellung bei der Aufnahme · Formation
of players during the recording session ·
Distribution des exécutants pendant
l'enregistrement:



Design: Holger Matthies, Hamburg

Der unausgesprochene, aber ausdrückliche Zwang, Werke für ein möglichst geläufiges Instrumentarium zu schreiben — weil die Anzahl der Aufführungen sonst beschränkt und die erhoffte Verbreitung der Musik somit behindert werden könnte — lastet gegenwärtig noch auf den Komponisten. Die Übertragung durch Tonband und Schallplatte macht jedoch viele der herkömmlichen Ansichten über den Belang dieses Standpunktes überflüssig, da die Reproduzierbarkeit musikalischer Gedanken mit Hilfe von Instrumenten und instrumentfählichen Klangrequisiten von der Fähigkeit einer »spielbaren« Musik nicht mehr abhängig zu sein braucht. Eher umgekehrt: »Unspielbares« darf sich heute der mechanischen Wiederholung ad libitum bedienen. Es scheint paradox, dass in einer solchen Musik, deren letzte Konsequenz zur Abschaffung des öffentlichen Musizierens führen könnte, der Spieler mit einer viel aktiveren, lebendigeren Mitwirkung rechnen kann.

Die Wahl des Instrumentariums in »Der Schall« entstand aus dem Bedürfnis, keine Zweckbesetzung aufzustellen, sondern eine fast imaginäre, wie sie in »Wirklichkeit« kaum vorkommt. Ein wesentlicher Ausgangspunkt der Komposition war die Unwiederholbarkeit der Instrumentalkombinationen. Dafür galt durchweg folgendes Prinzip: jedes Instrument durfte nur über eine bestimmte Zeitspanne (Periode) verwendet werden. Ferner: die Anzahl unterschiedlicher Perioden musste mindestens der Hälfte des Instrumentariums entsprechen, wobei die Dauer der längsten Periode nicht mehr als ein Drittel der Gesamtdauer des Stückes überschreiten sollte.

Die fünf Spieler von »Der Schall« verfügen über folgende Instrumente:

- I. Nebelhorn, Spaghettischlauch mit Trompetenmundstück, gerader Zink, Trompete in C, Barocktrompete (Clarino), ringgliederter Plastikschlauch, Tromba da tirarsi, kurzer Schlauch mit Plastiktrichter, 20 m Gartenschlauch mit Plastiktrichter, Antilopenhorn, verschiedene Dämpfer und Mundstücke.
- II. Muschelhorn, Panflöte, 2 Signalhörner (Posthörner), Handtrommel als Dämpfer, doppeltes Martinshorn, Plastikschlauch mit Verbindungsstück, ringgliederter Plastikschlauch, Posaune, verschiedene Dämpfer und Mundstücke, Nafir.
- III. Tiefe Maultrommel, Sitâr, Banjo, Oktavgitarre, Stössellaute, Gummiphon (»Saitensprung«), verschiedene Handschuhe sowie Streich- und Zupfrequisiten.
- IV. 6—12 mundeblasene Orgelpfeifen (Mixtures), 2 Panflöten, Taishokoto, Ocarina, Kimuangeige (Kimuanymuanye), Bass-balalaika, Bassmundharmonika, 2 Messingröhren, verschiedene Streich- und Zupfrequisiten.
- V. Glockenbrett (acht auf ein Brett montierte Glocken, welche nur gestrichen werden), Originalsirene Cagniard de la Tour (geblasene Sirene mit Messvorrichtung für die Frequenz), Kuckuck (Wippe mit zwei Blaspölsen, beidseitig in der Tonhöhe verstellbar), 4 Schildkrötenpanzer, Nasenflöte, grosse Trommel, Telephone, 2 Messingröhren, 1 Spieldose.

Mauricio Kagel

Mauricio Kagel, geb. am 24. 12. 1931 in Buenos Aires. Dasselbst musikalische Ausbildung und mannigfache Tätigkeit für Neue Musik. Seit 1957 in Europa; lebt in Köln. Arbeitete an den Elektronischen Studios in Köln, München und Utrecht. 1960—66 Dozent bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt. 1965 Slee Professor of Composition an der State University of New York in Buffalo. 1969 Leiter des Instituts für Neue Musik an der »Rheinischen Musikschule«, Köln, und der »Kölner Kurse für Neue Musik«. Dirigent, Regisseur und Filmregisseur vorwiegend eigener Werke. Ausgedehnte Vortrags- und Konzertreisen in Europa und Amerika.

Werke: Streichsextett (1953), Transición II für Klavier, Schlagzeug und zwei Tonbänder (1957—58), Anagrama für vier Gesangssoli, Sprechchor und Kammerensemble (1957—58), Transición I für elektronische Klänge (1958—60), Sur Scène, kammermusikalisches Theaterstück (1959—60), Sonant für Gitarre, Harfe, Kontrabass und Fellinstrumente (1960), Pandoras' Box, Bandoneon piece (1960), Metapièce (Mimetics) für Klavier (1961), Heterophonie

für Orchester (1959—61), Improvisation ajoutée für Orgel (1961/62), Antithese, Komposition für elektronische und öffentliche Klänge (1962), Die Frauen, ein szenisches Damenstück für Stimmen und Instrumente (1962—64), Phonophonie, vier Melodramen für zwei Stimmen und andere Schallquellen (1963—64), Match für drei Spieler (1964), Diaphonie für Chor, Orchester und Diapositivprojektionen (1964), Tremens, szenische Montage eines Textes (1963—65), Pas de cinq, Wandelszene für fünf Darsteller (1965), Die Himmelsmechanik, Komposition mit Bühnenbildern (1965), Camera obscura, chromatisches Spiel für Lichtquellen mit Darstellern (1965), Musik für Renaissance-Instrumente (1965—66) Streichquartett (1965—67), Kommentar + Extempore, Selbstgespräche mit Gesten (1966—67), Variationen für Sänger und Schauspieler (1967), Hallelujah für Stimmen (1967/68), Phantasie für Orgel mit Obbligato (1967), Montage für verschiedene Schallquellen (1967), Der Schall, für fünf Spieler (1968), Synchronstudie für Sänger, Geräuschmacher und Filmprojektion (1968), Privat für einsame(n) Hörer (1968), Ornithologica multiplicata für exotische und einheimische Vögel (1968), Acustica für experimentelle Klangerzeuger und Lautsprecher (1968/1970), (Hörspiel) Ein Aufnahmezustand (1969), Ludwig van, Hommage von Beethoven (1969), Klangwehr für schreitendes Musikkorps (1969/70), Tactil für drei (1969/70). Filme: Antithese (1965), Match (1965/66), Solo (1967), Duo (1968), Hallelujah (1968), Ludwig van (1969).

Composers are still weighed down by the implicit yet definite need to write works for as familiar an instrumentarium as possible—lest the number of performances should be limited and keep the music from spreading as desired. However, reproduction by tape or record has reduced the importance of these traditional views, since the reproducibility of musical ideas by means of instruments or instrument-like music props no longer depends on a music that is "playable". It's rather the other way round: "unplayable" music may nowadays avail itself of mechanical repetition ad libitum. It seems paradoxical that in music which would ultimately lead to the abolition of public music-making the performer can expect to enter into a more active and lively cooperation.

The selection of instruments in "Der Schall" (= "sound" as defined in physics) resulted from the wish to arrive not at an utilitarian but at an almost imaginary ensemble, one which hardly occurs in "real life". It was decided beforehand never to repeat combinations of instruments in this composition. The principle applied throughout was: each instrument could only be used for a certain period of time. Furthermore: the number of different periods should correspond to at least half the instrumentarium, the duration of the longest period not exceeding a third of the total duration of the piece.

The five players of "Der Schall" have the following instruments at their disposal:

- I. Foghorn, spaghetti tube with trumpet mouthpiece, straight cornet, C-trumpet, baroque trumpet (clarino), plastic tubing with ringed joints, tromba da tirarsi, short tube with plastic funnel, 20 meters of garden hose with plastic funnel, antelope horn, various mutes and mouthpieces.
- II. Conch trumpet, pandean pipe, 2 posthorns, hand-drum as mute, double foghorn, plastic tubing with connection piece, plastic tubing with ringed joints, trombone, various mutes and mouthpieces, nafir.
- III. Low jew's harp, sitâr, banjo, octave guitar, stossell lute, rubberphone (rubber bands to be plucked), various gloves, bowing and plucking requisites.
- IV. 6—12 organ pipes (mixtures) to be blown by mouth, 2 pandean pipes, taishokoto, ocarina, Kimuan violin (Kimuanymuanye) bass balalaika, bass mouth-organ, 2 brass tubes, various bowing and plucking requisites.
- V. Bell-board (eight bells fixed to a board, to be bowed only), genuine Cagniard de la Tour siren (blown siren with frequency measuring device), cuckoo (a short of seesaw with two bellows, each adjustable in pitch), 4 tortoise shells, nose-flute, bass drum, telephone, 2 brass tubes, 1 musical box.

Mauricio Kagel

Mauricio Kagel was born in Buenos Aires on December 24th 1931. Musical training and varied activities on behalf of new music in Buenos Aires. In Europe since 1957, lives in Cologne. Has worked at the electronic studios in Cologne, Munich and Utrecht. 1960-66 lecturer at the International Summer Courses for New Music at Darmstadt. 1965 Slee Professor of Composition at the State University of New York in Buffalo. 1969 Director of the Institute for New Music at the Rheinische Musikschule in Cologne and of the "Cologne New Music Courses". Conductor, stage and film director, principally of his own works. Extensive lecture and recital tours in Europe and America.

Works: String Sextet (1953), Transición II for piano, percussion and two sound tapes (1957—58), Anagrama for four solo voices, speaking chorus and chamber ensemble (1957—58), Transición I for electronic sounds (1958—60), Sur Scène, chamber music theatre piece (1959—60), Sonant for guitar, harp, double-bass and membranophone instruments (1960), Pandora's Box, bandoneon piece (1960), Metapièce (Mimetics) for piano (1961), Heterophonie for orchestra (1959—61), Improvisation Ajoutée for organ (1961/62), Antithèse, composition for electronic and public sounds (1962), Die Frauen, a feminine play for voices and instruments (1962/64), Phonophonie, four melodramas for two voices and other sound sources (1963—64), Match for three players (1964), Diaphonie for chorus, orchestra and diapositive projections (1964), Tremens, scenic montage of a test (1963—65), Pas de cinq, transformation scene for five performers (1965), Die Himmelsmechanik, composition with stage scenes (1965), Camera Obscura, chromatic piece for light sources with actors (1965), Music for Renaissance Instruments (1965—66), String Quartet (1965—67), Kommentar & Extempore, monologue with gestures (1966—67), Variaktionen for singers and actors (1967), Hallelujah for voices (1967—68), Phantasie for organ with obbligati (1967), Montage for various sound sources (1967), Der Schall for five players (1968), Synchronstudie for singer, noise-maker and film projection (1968), Privat for lonely listener(s) (1968), Ornithologica Multiplicata for exotic and indigenous birds (1968), Acustica for experimental sound-requisites generators and loudspeakers (1968-70), (Radio Play) Ein Aufnahmestand (1969), Ludwig van, Hommage from Beethoven (1969), Klangwehr for marching military band (1969/70), Tactil for three (1969/70). Films: Antithèse (1965), Match (1965/66), Solo (1967), Duo (1968) Hallelujah (1968), Ludwig van (1969).

La contrainte d'écrire des œuvres pour les instruments les plus courants possibles — parce que sinon le nombre des exécutions pourrait être réduit et l'espérance de diffusion de la musique limitée —, cette contrainte non formulée mais explicite pèse encore aujourd'hui sur les compositeurs. Cependant la retransmission par bande magnétique et par disque rend caduque bon nombre des idées traditionnelles sur l'importance de cette question, puisque la reproduction d'une idée musicale à l'aide d'instruments et d'accessoires sonores ne dépend plus nécessairement de la possibilité pour une musique d'être «jouable». C'est plutôt l'inverse qui se produit: des phénomènes «injouables» peuvent actuellement utiliser ad libitum la reproduction mécanique. Il semble paradoxal que dans une telle musique, qui, à la limite, pourrait conduire à supprimer les exécutions musicales publiques, l'exécutant puisse compter sur une participation plus active et plus vivante.

Le choix des instruments dans «Der Schall» provient du désir de construire, non une formation utilitaire, mais une formation presque imaginaire, telle qu'elle n'existe guère dans la «réalité». Le point de départ essentiel de la composition était la non-répétition des combinaisons instrumentales. Dans ce but j'ai suivi le principe suivant: interdiction d'utiliser les instruments plus d'un certain temps (période). Et puis: obligation que le nombre des différentes périodes corresponde au moins à la moitié du nombre des instruments; interdiction cependant que la durée de la période la plus longue dépasse un tiers de la durée totale de la pièce.

Les cinq exécutants de «Der Schall» disposent des instruments suivants:

- I. Trompe de brume, tuyau avec embouchure de trompette, cornet droit, trompette en ut, trompette baroque (clarino), tuyau à anneaux en plastique, tromba da tirarsi, tuyau court avec entonnoir en plastique, 20 m de tuyau d'arrosage avec entonnoir en plastique, cor d'antilope, diverses sourdines et embouchures.
- II. Conque-trompette, flûte de Pan, 2 cors de postillon, tambourin sans grelots comme sourdine, trompe d'alarme double, tuyau en plastique avec pièce de raccordement, tuyau à anneaux en plastique, trombone, diverses sourdines et embouchures, nafir.
- III. Guimbarde basse, sitâr, banjo, guitare, luth Stössel, Gummiphon (bandes élastiques pincées), divers gants ainsi que des accessoires pour froter et pincer.
- IV. 6 à 12 tuyaux d'orgue (mélanges) soufflés avec la bouche, 2 flûtes de Pan, Taishokoto, ocarina, Violon Kimuan (Kimuanymu-anye), harmonica basse, 2 tuyaux de laiton, diverses accessoires à archet et à pincement.
- V. Planche à cloches (huit cloches fixées sur une planche, qui ne sont que frottées), sirène Cagniard de la Tour (sirène soufflée avec système de mesure pour la fréquence), coucou (basculé avec deux soufflets et hauteurs réglables des deux côtés), 4 carapaces de tortue, flûte nasale, grosse caisse, téléphone, 2 tuyaux de laiton, 1 boîte à musique.

Mauricio Kagel

Mauricio Kagel est né le 24 décembre 1931 à Buenos-Aires. Etudes musicales et activités multiples en faveur de la Musique Nouvelle. Vit depuis 1957 en Europe, à Cologne. Travailla dans les Studios de Musique Electronique de Cologne, de Munich et d'Utrecht. 1960-66 professeur aux Cours Internationaux d'été pour la Musique Nouvelle à Darmstadt. Depuis 1965, Slee Professor of Composition à la State University of New York à Buffalo. En 1969, directeur de l'Institut pour la nouvelle musique à la «Rheinische Musikschule» de Cologne et directeur des «Kölner Kurse für Neue Musik». Chef d'orchestre, régisseur et réalisateur de films, surtout de ses propres œuvres. De nombreuses tournées de conférences et de concerts en Europe et en Amérique.

Œuvres: Sextuor à cordes (1953), Transición II pour piano, percussion et deux bandes magnétiques (1957—58), Anagrama pour quatre voix solistes, chœur parlé et ensemble de chambre (1957—58), Transición I pour sons électroniques (1958—60), «Sur scène», opéra de poche (1959—60), Sonant pour guitare, harpe, contre-basse et instruments à peau (1960), Pandora's Box, Bandoneonpiece (1960), Metapièce (Mimetics) pour piano (1961), Heterophonie pour orchestre (1959—61), Improvisation ajoutée pour orgue (1961/62), Antithèse, composition pour sons électroniques et publics (1962), Les Femmes, pièce scénique féminine pour voix et instruments (1962—64), Phonophonie, quatre mélodrames pour deux voix et autres sources sonores (1963—64), Match pour trois musiciens (1964), Diaphonie pour chœur, orchestre et projections de diapositives (1964), Tremens, montage scénique d'un test (1963—65), Pas de cinq, scène à débambuler pour cinq acteurs (1965), La Mécanique Céleste, composition avec scènes de théâtre (1965), Camera obscura, jeu chromatique pour sources lumineuses et acteurs (1965), Musique pour instruments de la Renaissance (1965—66), Quatuor à cordes (1965—67), Commentaire + Extempore, monologues avec gestes (1966—67), Variations pour chanteurs et acteurs (1967), Hallelujah pour voix (1967—68), Phantasie pour orgue et obbligati (1967), Montage pour diverses sources sonores (1967), Der Schall pour cinq exécutants (1968), Synchronstudie pour chanteur, bruiteur et projection cinématographique (1968), Privat pour auditeur solitaire (1968), Ornithologica Multiplicata pour oiseaux exotiques et indigènes (1968), Acustica pour sources sonores expérimentales et haut-parleurs (1968/70), (Hörspiel) Ein Aufnahmestand (1969), Ludwig van, Hommage de Beethoven (1969), Klangwehr pour fanfare en marche (1969—70), Tactil pour trois (1969—70). Films: Antithèse (1965), Match (1965/66), Solo (1967), Duo (1968), Hallelujah (1968), Ludwig van (1969).

avant garde

LUC FERRARI
(geb. 1929)

Seite 1:

Presque Rien No. 1 (20'42)

Lever du Jour au Bord de la Mer
(Sonnenaufgang am Meeresufer ·
Daybreak on the beach)

**Produktion · Production · Directeur
de production: Karl Faust**
Realisation und Klangregie ·
Realisation and Sound Direction ·
Réalisation et Mixage: Luc Ferrari

Seite 2:

Société II (27'27)

et si le Piano était un Corps de Femme
(und wenn das Klavier eine Frau wäre ·
and if the piano were a female body)
für Klavier, 3 Schlagzeuge und 16 In-
strumente (for Piano, 3 Percussions
and 16 Instruments · pour piano,
3 percussions et 16 instruments)

Gérard Frémy, Piano
Jean-Pierre Drouet / Sylvio Gualda /
Gaston Sylvestre, Schlagzeug
(Percussion)

Ensemble Instrumental de Musique
Contemporaine de Paris
Dir.: Konstantin Simonovitch

**Produktion · Production · Directeur
de production: Karl Faust**
Aufnahmeleiter · Artistic Supervision ·
Direction artistique: Hansjoachim
Reiser
Toningenieur · Recording Engineer ·
Ingénieur du son: Heinz Wildhagen
Design: Holger Matthies, Hamburg

Die Vorlesen seien aus Genua ausge- wandert, als Napoleon sie zum Kriegs- dienst zwingen wollte: daher rühre sein Misstrauen gegen die Obrigkeit. Der Grossvater habe in der Zollkaserne von Marseille Kornett geblasen: ihm verdanke er seine musikalischen Gaben. Die Mutter sei Cutterin bei Louis Lumière gewesen: darum ziehe es ihn zum Film.

Derlei Schnurren gibt Luc Ferrari zum besten, wenn man ihn nach seiner Her- kunft fragt. Denn dass die Biografie eines »Künstlers« — der er nicht sein will — aufschlussreicher sei als die irgendeines Zeitgenossen, leugnet er.

Gleichwohl! Luc Ferrari, 1929 in Paris ge- boren, begann 1953 ernsthaft zu kompo- nieren, nachdem eine langwierige Krank- heit ihn davor bewahrt hatte, Pianist zu werden. Bis 1958 schrieb er, erst ausge- hend von Schoenberg, Messiaen, den Seriellen, dann immer entschiedener an Gestik und Syntax von Edgar Varèse sich orientierend, Instrumental- und Vokal- werke vorwiegend für kleine Besetzungen: deskriptive neben sogenannten absoluten, stilistisch geschlossene neben solchen, denen die Zertrümmerung des Stils zum Sujet wurde. 1958 wandte er sich, zunächst immer noch auf instrumentale Denkm- odelle fixiert, der Tonbandmusik zu und trat Pierre Schaeffers »Groupe de musique concrète« bei. Er gehörte ihr bis 1963 an, 1964 formulierte er sein Konzept einer »Anekdotischen Musik«. Seither macht er nebeneinander Instrumentalmusik und Tonbandmusik, Theater, Texte, Filme und Collagen — gleich Kagel sowohl mit klin- genden als auch mit nichtklingenden Ma- terialien komponierend.

Ferrari zufolge hat der Siegeszug der Massenmedien die Position des Kompo- nisten gründlich verändert. Früher arbeitete dieser für einen kleinen Kreis von Einge- weihenen. Heute hat er es mit einem sehr viel grösseren, indessen unvorbereiteten und mangelhaft informierten Publikum zu tun. Solchem Publikum weiter ästhetische Objekte anzubieten wäre sinnlos, weil es an den Entwicklungen, die im ästhetischen Objekt je sich niederschlugen, nicht teil- hatte. Sein Verhältnis zum »Werk« — das keines mehr sein darf — muss neu defi- niert, es selber muss aktiviert, also in einen Prozess einbezogen werden. — Bloss wie?

Im Bereich der Tonbandmusik: Statt dem der Realität entnommenen klanglichen Material jegliche Erinnerung an seine Herkunft mit Gewalt auszutreiben, ver- wendet Ferrari dessen Realitätsbezogen- heit, um Erfahrungen und Imagination der Hörer anzusprechen. Er montiert Ton- bilder, die jedem etwas sagen, erzählt (eben) Anekdoten, deutet Geschichten an. — »Presque Rien Nr. 1« schildert unverstellt, wenn auch zeitlich gerafft, den Tagesan- bruch am Strand: als elektroakustische Naturfotografie, in der sich Cages Res- pekt vor der Wirklichkeit mit dem Traum einer sonoren »minimal art« verschränkt. Sollte einer auf den Gedanken kommen, das sei keine »Kunst« mehr, dergleichen könnte er auch, so würde Ferrari sich glücklich schätzen.

Im Bereich der theatralisch ausgerichteten Reihe der »Sociétés«: Statt einzig die Stücke nach dramaturgischen Überlegungen auf- zubauen, visiert Ferrari die Hörer gleich mit, macht sie zu Akteuren, deren Mitwir- kung erst die Materialien, die exponiert werden, mit Sinn auflädt. — In »Société II« fungiert als Material ein bei aller impro- visatorischen Freizügigkeit strikt ausge- dachtes Konzert für Klavier, drei Schlag- zeuger und 16 Instrumentalisten. Doch der Untertitel (>Und wenn das Klavier eine

Frau wäre«) rückt, was wie »Kunst« sich gebärdet, in eine zwielichtige Perspektive, holt es herunter aus der Sphäre des schö- nen Scheins, regt handfest erotische Phan- tasien an. Sollte einer auf die Idee ver- fallen, das verstoße gegen den »guten Geschmack«, so würde Ferrari ihm bei- pflichten.

Hansjörg Pauli

His ancestors emigrated from Genoa when Napoleon tried to force them into military service—hence his mistrust of authority. His grandfather played the cornet in the barracks of the Marseilles customs office—hence his gift for music. His mother was one of Louis Lumière's editing girls—hence his interest in cinema. This is the sort of tale Luc Ferrari tells when asked about his origins, for he denies the fact that the biography of an "artist"—which he has no desire to be— is more illuminating than that of any other of his contemporaries.

Be that as it may! Luc Ferrari was born in Paris in 1929 and started composing seriously in 1953 after a long illness had saved him from becoming a pianist. Up to 1958 he wrote instrumental and vocal works mainly for small ensembles, first proceeding from Schoenberg, Messiaen, the serialists, becoming increasingly orientated in the gesture and syntax of Edgar Varèse; works that were both des- criptive and what is called absolute, works whose style was sustained throughout and ones in which the demolition of style be- came the subject. In 1958 he turned to- wards tape music, at first still basing his work on instrumental ideas, and joined Pierre Schaeffer's 'Groupe de musique concrète'. He remained there until 1963, for- mulating his concept of 'anecdotal music' in 1964. Since then he has made instru- mental music and tape music, theatre, texts, films and collages—composing, like Kagel, with both sounding and non-sound- ing material.

According to Ferrari, the triumphal pro- ceSSION of mass media has radically chang- ed the composer's position. The composer used to work for a small circle of initiates. Today he has to deal with a much larger audience, but with one that is unprepared and insufficiently informed. There is no point in continuing to present aesthetic objects to such an audience since it has had no part in the developments leading to aesthetic objects. The composer's rela- tionship to his "work"—which may no longer be one—must be given a new defi- nition, it must be activated, included in a process.—But how?

In the field of tape music: instead of forcibly eliminating every trace of the origins of the material which has been taken from reality, Ferrari uses its refer- ence to reality in order to appeal to the hearer's experience and imagination. He makes a montage of tone-pictures which mean something to everybody, he (just) relates anecdotes, sketches stories.— 'Presque Rien No. 1' is an undistorted por- trayal, although in fast motion, of daybreak on the beach: it is electro-acoustic natural photography, in which Cage's respect for reality is crossed with the dream of a sounding 'minimal art'. If it should occur to anyone that this were no longer "art", he would be entitled to his opinion, and Ferrari would be happy.

In the field of the theatrically orientated series of 'Sociétés': instead of merely con- structing the pieces according to drama- turgic considerations, Ferrari makes use

of his hearers too, turning them into actors whose collaboration is necessary to charge the exposed material with meaning.—In 'Société II' the material is, in spite of all improvisatory freedom, a strictly conceived concerto for piano, three percussionists and 16 instrumentalists. And yet the sub-title ('And if the piano were a female body') places what behaves like "art" in a dubious perspective, pulls it down from the sphere of good appearance, stimulates tangible erotic fantasies. If it should occur to anyone that this were an offence against "good taste", Ferrari would agree with him.

Ses ancêtres se seraient exilés de Gènes pour s'établir en Corse et auraient déserté quand, sous Napoléon, on voulut les obliger au service militaire: d'où son mépris pour la hiérarchie. Son grand-père aurait joué du cornet à piston dans une caserne de douaniers à Marseille: d'où ses dons musicaux. Sa mère aurait fait du montage chez Louis Lumière: d'où son attrait pour le film.

Luc Ferrari nous raconte de telles fables quand on l'interroge sur son origine. Car il nie le fait que la biographie d'un «artiste» — qu'il ne veut pas être — puisse être plus explicative que celle de n'importe quel être vivant. Soit! Luc Ferrari, né à Paris en 1929, commence à composer sérieusement en 1953, après une longue maladie qui le préserve d'une carrière de pianiste virtuose. Partant de Schoenberg, Messiaen et les sériels, il s'oriente plus résolument vers la gestique et la syntaxe d'Edgar Varèse. Il écrit des œuvres instrumentales pour petits ensembles, soit descriptives, soit stylistiquement abstraites, soit enfin des œuvres dont le sujet est la destruction du style. En 1958, quoique encore fixé sur le modèle de pensée instrumentale, il se dirige vers la musique électroacoustique et se joint au <Groupe de musique concrète> de Pierre Schaeffer. Il en fait partie jusqu'en 1963; en 1964 il formule sa conception d'une <Musique anecdotique>. Depuis il fait de la musique instrumentale, de la musique pour bande, du théâtre, des textes, des films et collages — ainsi que Kagel — composant aussi bien avec des matériaux sonores que visuels. D'après Ferrari, l'invasion des mass-média a profondément transformé la position du compositeur. Autrefois, celui-ci travaillait pour un petit cercle d'initiés, aujourd'hui il a affaire à un public plus vaste quoique non averti et mal informé. Il serait insensé de continuer à offrir des objets esthétiques à un tel public, puisqu'il n'a pas participé à leur développement. Sa position envers l'«œuvre» — qui ne doit plus en être une — est à redéfinir, l'œuvre elle-même doit être activée, donc incluse dans un processus. Mais comment? Quant au domaine de la musique électroacoustique: au lieu d'exorciser tout souvenir d'appartenance du matériel sonore à la réalité, Ferrari utilise, au contraire, la signification réaliste de ce matériel, pour faire appel à la mémoire et à l'imagination des auditeurs. Il monte des images sonores qui ont une signification pour chacun, raconte donc des anecdotes, suggère des histoires. — <Presque Rien No. 1> décrit, sans transformations, quoique rétréci dans le temps, l'aube au bord de la mer: comme une photographie sonore de la nature. Ici se croisent le respect que Cage a pour la réalité, et le rêve d'un <minimal-art> électroacoustique. Que quelqu'un ait l'idée que cela n'est

plus de l'«art», et qu'il peut en faire autant, Ferrari s'estimerait heureux. Quant à la série des <Sociétés>, musiques plus ou moins spectaculaires, au lieu de se limiter à des combinaisons d'éléments selon des réflexions dramaturgiques, Ferrari inclut en même temps les auditeurs, en fait des acteurs, qui, par leur collaboration, donnent un réel sens aux matériaux exposés. Dans <Société II> fonctionne comme matériel un concerto pour piano, trois percussionnistes et 16 instrumentistes, strictement pensé malgré la liberté donnée à l'improvisation. Pourtant le sous-titre (<et si le piano était un corps de femme>) donne à ce qui se comporte comme «art» une perspective ambiguë, le sort de sa sphère de belle image, et suggère des fantaisies carrément érotiques.

Que quelqu'un ait l'idée que ceci n'est pas de «bon goût» Ferrari en conviendrait.

Wichtigste Werke von Luc Ferrari
(The most important works of Luc Ferrari . Les œuvres les plus importantes de Luc Ferrari)

Musik:
Visage 1 bis 5 (div. Besetzungen, Nr. 5 Tonband · scored for various instruments, No. 5 for Tape · pour diverses instrumentations, n° 5 pour bande) 1956-59, Etudes concrètes (Tonband · Tape · bande) 1958-61, Tautologos 1, 2 (Tonband · Tape · bande) 1961, Flashes (14 Instrumente · 14 Instruments) 1963, Hétérozygote (Tonband · Tape · bande) 1963/64, Symphonie inachevée (Orchester · for Orchestra · pour orchestre) 1963-66, Und so weiter (Klavier und Tonband · for Piano and Tape · pour piano et bande) 1965/66, Société 1 bis 6 (div. Besetzungen, z. T. mit Publikum, Nr. 3 Film · scored for various instruments, partly with public, No. 3 film · pour diverses formations, en partie avec public, n° 3 film) 1966-69, Interrupteur (9 Instrumente · 9 Instruments) 1967, Music promenade (Tonband · Tape · bande) 1968, J'ai été coupé (Tonband · Tape · bande) 1969, Promenade musique (mindestens 10 Instrumente · not fewer than 10 instruments · pour 10 instruments au moins) 1970, Presque Rien Nr. 1 (Tonband · Tape · bande) 1970.

Filme:
Buch und Regie von »Les jeunes filles« 1967
Buch von »Et expecto resurrectionem mortuorum« (Olivier Messiaen) 1965
»Hommage à Varèse« 1966
»Momentek« 1966
»Quand un homme consacre sa vie à la musique« (Hermann Scherchen) 1967
»Cecil Taylor« 1968
»Mauricio Kagel« 1968 (alle aus der Reihe »Les grandes répétitions« du Service de la Recherche de l'ORTF)

Textpartituren (Text-scores · Textes et Réalisables)

»Tautologos 3« 1969
»La famille Bang« 1969
»J'ai tort, j'ai tort, j'ai mon très grand tort« 1970
»Le dispositif et son disnégitif« 1970