

SYMPHONIE DECHIREE

LUC FERRARI



L'impreinte digitale



PHILIPPE NAHON

ARS NOVA
ensemble instrumental

SYMPHONIE DECHIREE
'TORN SYMPHONY' 1994-1998

LUC FERRARI (1929 - 2005)

ARS NOVA ENSEMBLE INSTRUMENTAL

PHILIPPE NAHON

- | | |
|---|----------|
| 1. Pénétration harmonique Harmonic penetration | 13'59 |
| 2. Jeu des objets Play of objects | 4'42 |
| 3. Dualité Duality | 4'25 |
| 4. Parole déchirée Torn words | 4'44 |
| 5. Jeu de timbre Play of timbres | 5'20 |
| 6. Jeu des reflets Play of reflections | 11'14 |
| 7. Les cloches de Huddersfield The bells of Huddersfield | 4'02 |
| 8. Déchirure Tear | 13'54 |
| | TT 62'22 |

Direction musicale
Philippe Nahon
Son / Sound : Christophe Hauser
Enregistré le 24 octobre 2007 à
Recorded on October 24th 2007 at
l'Hippodrome
scène nationale de Douai
Mixage / Mixing :
février / February, mars / March
& mai / May 2010
"La Muse en circuit"
Master le 20 Mai 2010
May 20th at "Free Base Studio"
Notes : Ryosuke
Translations by John Tyler Tuttle
Photographies : Olivier Garros
Production : L'empreinte digitale
Ars Nova ensemble instrumental / La Muse en circuit
e.digitale@free.fr - www.empreintedigitale-label.fr

Ligne éditoriale, photographies & création graphique : Catherine Peillon © L'empreinte digitale

(p) & © L'empreinte digitale 63 rue Consolat 13001 Marseille France
Catherine Peillon + 33(0)6 0818 6998 - e.digitale@free.fr
www.empreintedigitale-label.fr - distribution abeille musique



EDVD733



Préface par le compositeur

Cette symphonie est une sorte de balancement entre la révolte et la volupté, entre réalisme et abstraction, entre mouvement impulsif et formaliste.

Commencée fin 94, elle a subi plusieurs bouleversements dus aux troubles des remises en questions personnelles et du temps qui passe et qui ne se ressemble pas.

Voici quelques précisions "analytiques" sur les différents mouvements.

Le premier mouvement a été composé entre janvier et mai 95, c'est pourquoi le texte suivant est daté du 29 mai 1995. Je me permets de signaler ce détail, car nous sommes arrivés en mars 97, et essaie de synthétiser les idées qui sont apparues au cours de ces deux années que je désignerais comme porteuses de perplexité.

1 - Pénétration harmonique

Oui, c'est cela, c'est une pénétration lente et tranquille.

Une pénétration dans une note centrale à l'intérieur de laquelle on voyage, on observe, on s'intéresse à ses qualités, à ses détails, à ses surprises. Puis on s'aperçoit qu'elle n'est pas simple, par copinage ou par harmoniques, alors on explore aussi d'autres étendues qui n'avaient pas été prévues dans la proposition de début qui était une note unique. Mais qu'est-ce qu'une note unique ?

Ne serait-ce pas encore une idée de pureté qui traîne, ou l'idée d'homogénéité, ou l'idée que simple ne peut être complexe. Alors que justement, la pénétration ne peut que dévoiler la complexité des choses. Et c'est bien cela que l'on demande, sinon on resterait à la porte, et tous les contes philosophiques, toutes les histoires, toutes les œuvres d'art s'effondreraient d'un seul coup, de n'avoir trouvé aucun à vouloir y entrer. Bien sûr toute la sexualité serait à remettre en question.

Ainsi peut être entendu le titre : "pénétration harmonique". Sans oublier les multiples ambiguïtés et les résonances qu'il peut entraîner dans ses ondulations.

2 - Jeu des objets

C'est une composition essentiellement formelle qui se rattache à un concept compositionnel que j'ai appelé "tautologique" et qui me préoccupe depuis mes toutes premières œuvres. On retrouvera ce type de formalisme dans une des pièces suivantes : "Les cloches de Huddersfield".

L'idée est de signifier ici que le silence est une sorte de personnage au même titre que l'objet. Un cycle est donc fait d'un objet sonore et d'un silence. Ce silence n'est pas

une prolongation de l'objet, mais il joue un rôle au même titre que lui. Oserais-je dire qu'il joue un rôle insonore? ou disons, comme objet musical silencieux !

Les objets sonores jouent en tant qu'eux-mêmes. Ils sont autonomes, mais dans la tautologie, ils sont amenés à se superposer. Ils sont alors combinés, ils se complètent ou se perturbent. Ils s'insinuent aussi dans les silences qui leur servent alors de révélateur. Ainsi, au jeu des superpositions tantôt sonores, tantôt silencieuses, avance une forme paradoxale et répétitive, sans que l'on ait fatalement l'usage de la répétition, mais plutôt celle d'un devenir hasardeux, dans lequel les objets sont parfois reconnus, parfois méconnus.

3- Dualité

Cette pièce est constituée de deux monologues superposés. Comme deux personnes qui parlent dans le même temps mais de choses différentes. C'est le désir de savoir si deux discours incohérents l'un par rapport à l'autre, peuvent se comprendre, ce qui serait l'originalité du discours musical par comparaison à la parole.

Pour ne rien cacher, je dois dire qu'il y a juste un moment très fugitif où les dualistes ont l'air de se combiner, mais c'est si bref que l'on ne devrait pas avoir le temps d'en prendre conscience.

4 - Parole déchirée

Si Dualité peut engager une sorte de gêne, cette pièce fait allusion aux sentiments, à l'émotion. Autant dans Dualité la matière sonore était délibérément abstraite, autant ici la référence au langage parlé est évidente. Ne serait-ce que par l'emploi de l'enregistrement comme capture de parole. Toutefois la parole est apparemment insignifiante, et c'est justement là où dans l'inadvertance hasardeuse, elle est le plus diffusément significative par le bruit qu'elle fait. Dans d'autres œuvres, je décris ce genre de démarche comme une recherche de "l'interstice", ou ce qu'il y a entre les mots, entre les sons, ou entre les gestes, et qui a une relation cachée là, avec l'intimité. Ces "interstices" sont délibérément utilisés en boucle, la boucle elle-même comme cliché machiniste, mais aussi, comme révélateur.

5 - Jeu de timbre

Du fait de son abstraction, cette pièce ne nécessite pas d'explications particulières. Elle a une forme bien définie dans un système pseudo-répétitif qui se développe dans la pseudo-homogénéité de ses timbres, ce qui en fait un jeu. C'est peut-être dans cette

suite, un des morceaux les plus détendus, ou les moins grimaçants que l'on puisse trouver. Il faut en profiter. Je veux dire par là, que cette suite s'inscrit dans une alternance de tension-détente et qu'elle est nécessaire à l'équilibre dramatique de l'ensemble.

6 - Jeu des reflets

Cette composition, même si elle est apparemment abstraite, est basée sur une image complètement réaliste. Comme son titre l'indique, il s'agit de reflets. Il y a deux séquences : l'une désarticulée et chaotique, l'autre ondulatoire et morbido-harmonique. Ce sont les reflets du soleil.

Dans la première séquence ou reflets sur l'eau, j'ai observé que, vue de dessus, la surface de l'eau, renvoie deux rayons par vaguelette sur chacune de leurs faces. Les vaguelettes se déplaçant, les rayons sont perçus par l'œil comme un parcours aléatoire.

J'ai donc mis dans des réservoirs, des notes, des silences, des nuances, etc, et j'ai choisi pour chaque reflet, deux notes (brèves), une durée de silence, une nuance et une instrumentation. Ainsi la durée des silences change pour chaque instrument, les reflets peuvent se rencontrer, se combiner et se détruire, par l'assemblage de nuances impossibles. Ainsi sont les règles de base. Mais pour moi, jouer c'est aussi tricher. Quand il le fallait, je reprenais ma liberté.

Dans la deuxième séquence ou reflets sous l'eau, j'ai observé que les vaguelettes descendent au sol, des ondulations lumineuses et mouvantes. Ces lignes bougent à la même vitesse et dans le même sens, mais leurs longueurs sont différentes. L'ensemble de toutes ces lignes compose des losanges qui se forment et se déforment en permanence. J'ai donc écrit des modes différents mais tous en forme de losange et j'ai fait un plan d'enfer extrêmement strict dont je ne me souviens plus des règles. Mais ça a fonctionné. Ce qui m'importe en fait, c'est l'émotion.

Les deux séquences sont séparées par un grand "plouffffss".

7 - Les cloches de Huddersfield

Après bien des hésitations dues à l'hésitation elle-même devant un projet d'écriture très simple, j'ai enfin été envahi par une certitude douteuse, ce qui équivaut à un certain confort, apparue après un certain nombre de simulations.

Une composition dont le principe est le même que celui des cloches. Une mémoire de cloche. Celles de Blandy-les-Tours (j'avais 12 ans), qui est peut-être un de mes premiers émois, sinon compositionnel, du moins devant l'observation initiale de ce que j'ai appelé ensuite "la tautologie". C'est pourquoi, lorsque l'année dernière à Huddersfield, j'ai

entendu les cloches de l'église, elles m'ont rappelé mon enfance et m'ont donné le désir d'écrire une partition... simple, s'il le faut !

Ce morceau d'apparence banale, serait joyeusement optimiste, s'il n'était progressivement troublé par le son enregistré (sons mémorisés) d'un déchirement terriblement dramatique et de désespérance, peu à peu allant jusqu'à masquer l'orchestre.

8 - Déchirure

Ce mouvement est en même temps la fin et l'initiative de cette symphonie, il y est en quelque sorte déchiré. En effet, déchiré, cela veut dire partagé en deux; peut-être d'une façon violente. Si je me laisse aller à mon sentiment, je dirais que j'éprouve en même temps un grand désir de vivre et une colère devant la barbarie. Révolte, colère, plaisir, douceur, quel balancement amer, quelle perte de l'équilibre au point de risquer de tomber dans le désespoir. Moi. Là-dedans, je suis déchiré.

Alors comment cela se passe musicalement ?

En se laissant aller à de grandes violences, à une grande colère au risque qu'elle soit sans qualité esthétique, en brisant les idées, en interrompant les développements qui pourraient s'installer ou en les développant trop. Et puis la colère retombe. En se laissant aller à de grandes douceurs même mièvres, mais qui ne peuvent devenir que des grimaces.

Et enfin, en laissant cette grande symphonie sans fin...

Déchirée par Ryosuke Shiina

Il faut que je commence aujourd'hui... aujourd'hui c'est juste un an après cette catastrophe du 11 mars 2011 à l'est du Japon. Elle a fait plus de quinze mille morts et aujourd'hui encore 340 000 personnes sont réfugiées loin de leur pays natal. On parle d'une voix. La voix d'une jeune fille qui a continué à alerter les gens par haut-parleur depuis le toit de la mairie de Minami-Sanriku afin que les habitants de la ville puissent fuir, jusqu'à ce que ce raz de marée l'emporte elle-même. On l'a retrouvée morte, noyée, deux mois après. C'est déchirant. C'est ça le déchirement...

Je dois parler de Symphonie Déchirée de Luc Ferrari. Il s'agit justement du déchirement dans sa musique. Sa symphonie est déchirée. Luc lui-même est déchiré. Il écrit : En effet, déchiré, cela veut dire partagé en deux ; peut-être d'une façon violente. Si je me laisse aller à mon sentiment, je dirais que j'éprouve en même temps un grand désir de vivre et une colère devant la barbarie. Révolte, colère, plaisir, douceur, quel balancement amer, quelle perte de l'équilibre au point de risquer de tomber dans le désespoir. Moi. Là-dedans, je suis déchiré.

La composition de la symphonie s'est étalée entre décembre 1994 et mars 1998. Courant 1994, Luc Ferrari avait démissionné de la Muse en Circuit (studio de création qu'il avait fondé en 1982) et déménagé de son appartement parisien où il vivait depuis son enfance. En 1998 il créait son propre studio personnel près de la place de la Nation. Ainsi Luc était à cette époque déchiré de La Muse en Circuit – et, inévitablement, des gens du studio qu'il avait côtoyés longtemps – et du Paris de son enfance.

Bien qu'il manipulât souvent le concept d'autobiographie, il serait pourtant faux de résumer la notion de "déchirement" à une donnée strictement personnelle. Cela nous empêcherait d'expliquer le mot très fort de «barbarie». L'année 1994 est, rappelons-le, marquée par le génocide atroce du Rwanda. Le gouvernement français y a participé de façon assez ambiguë, sinon douteuse. Luc, très affecté et révolté par cet énorme scandale, rassemblait les articles de journaux qui y étaient consacrés. D'ailleurs il écrit dans l'introduction de Symphonie : Cette symphonie porte en elle une révolte contre tous les racismes, les nationalismes et s'élève d'une façon générale, contre toutes les puretés.

Luc était toujours élégant – musicalement aussi bien sûr – et cachait ou déguisait ses propres sentiments derrière l'expression poétique, la rendant forcément équivoque. Il ne parle jamais dans ses notes de sa démission, ni de son déménagement, ni de la

guerre, ni de purification ethnique. Nous ne pouvons qu'imaginer ce point de départ de la révolte.

D'ailleurs, dans sa tête, l'idée devait se développer progressivement. Tout est pensé musicalement. D'où ses mots : Alors comment cela se passe musicalement? Et tout est devenu : Une sorte de balancement entre la révolte et la volupté, entre réalisme et abstraction, entre mouvement impulsif et formaliste, entre électro et acoustique.

Ce qui est facile à percevoir dans cette œuvre, c'est le balancement entre électro et acoustique, car justement la Symphonie comporte huit mouvements instrumentaux, sept interludes de sons mémorisés intercalés entre chaque mouvement, en plus d'une Introduction faite elle aussi de sons mémorisés. Cela crée d'emblée un contraste très net. Mais ce n'est pas tout, parce que les parties électro et les parties acoustiques ne se séparent pas distinctement ; elles s'interpénètrent. Par exemple, le premier mouvement commence avant la fin du premier interlude et le deuxième commence peu après le commencement de la partie instrumentale. Ainsi on pourrait considérer cette musique comme une sorte de concerto pour électro et acoustique. Nous pouvons dire la même chose à peu près pour tous les mouvements à l'exception de Dualité et Jeu de timbre, deux mouvements strictement instrumentaux, et peut-être de Jeu des reflets, car ce mouvement est écrit presque entièrement pour les instruments à part un grand "Plouff" enregistré, situé au milieu, qui sépare le mouvement en deux. Le balancement est donc très bien nommé : ni contraste net, ni mélange indistinct.

L'opposition entre réalisme et abstraction n'est pas non plus si simple. Si on considère que le réalisme correspond aux parties enregistrées (bruits concrets, voix humaines etc.) et que l'instrumental prend en charge l'abstraction, on se fourvoie. Ce n'est pas si simple. Le réalisme pénètre même dans Jeu des reflets en tant que méthode de composition et de choix de timbres (par conséquent, dessins = dessins des notes). Luc explique : Dans la première séquence ou Reflets sur l'eau, j'ai observé que, vue de dessus, la surface de l'eau renvoie deux rayons par vaguelette sur chacune de leur face... J'ai choisi pour chaque reflet, deux notes (brèves), une durée de silence... En ce qui concerne la deuxième séquence ou Reflets sous l'eau, j'ai observé que les vaguelettes dessinent au sol des ondulations lumineuses et mouvantes... L'ensemble de toutes ces lignes compose des losanges qui se forment et se déforment en permanence... J'ai donc écrit des modes différents mais tous en forme de losange...

On dirait le madrigalisme ressuscité !

Dans Les cloches de Huddersfield, il imite fidèlement la sonorité fêlée des cloches qu'il a entendues à Huddersfield (où il a été invité pour un festival de musique contemporaine) et celle des cloches de Blandy-les-Tours qu'il a entendues quand il avait douze ans, en utilisant un moyen très simple de processus de déphasage de six sons par cycle (six boucles). Rien n'est plus concret que cette séquence pourtant écrite pour instruments seuls. Les mouvements impulsif et formaliste : ne sont pas si tranchés non plus. Il n'y a pas ici de forme au sens classique du terme. Par exemple, dans le premier mouvement Pénétration harmonique - que Luc avait d'abord conçu comme une pièce indépendante -, l'un des plus longs et des plus caractéristiques -, on trouve seize "formules" vaguement reliées entre elles, libres et élastiques. Dans chaque formule, le compositeur indique seulement les familles d'instruments utilisés (bois, percussions, cuivres, piano, cordes...), les dynamiques et quelques hauteurs de note. Orchestration, durée et ordre des notes sont libres. La forme ainsi obtenue est pourtant paradoxalement précise, on sent nettement l'évolution générale des tensions et des détentes : on peut constater le balancement entre l'impulsion et le formalisme, et même peut-être celui entre la révolte et la volupté, car il s'agit ici de se concentrer sur l'effleurement sensuel d'une note. Il est précisé : Oui, c'est cela, c'est une pénétration lente et tranquille..., et à la fin : sans oublier les multiples ambiguïtés et les résonances qu'il [le titre : Pénétration harmonique] peut entraîner dans ses ondulations.

Cette œuvre a tout d'abord été conçue comme un drame musical qui s'intitulait jusqu'à la fin 1995 : Soirée déchirée, pour orchestre de dix-sept musiciens, une comédienne, un comédien et un "créateur lumière". Le plan des mouvements est assez semblable à la symphonie actuelle, à ceci près qu'il y avait seulement deux mouvements, le premier et le dernier, à cette époque déjà bien avancés (le reste était à l'état de projet), et qu'il n'y avait aucun interlude. Fiction érotique selon le compositeur, dans laquelle le couple comédien / comédienne jouerait avec un casque équipé d'un micro, parleraient très rapidement, le jeu étant essentiellement basé sur le regard. On peut sentir partout dans l'œuvre actuelle ce caractère dramatique originel. Il n'y a plus de comédiens, mais disons que les musiciens les remplacent, et c'est pourquoi Philippe [Nahon, chef d'orchestre] parlait de la solidarité ou de la complicité des musiciens et que Brunhild [Ferrari, compagne du compositeur] de l'intensité et de la tension que les musiciens éprouvent quand ils écoutent les autres jouer. D'où une certaine dramaturgie, ou même certaine sensualité dans cette musique sans histoire apparente.

Sans histoire ? Ne sentons-nous pas nettement, en écoutant cette Symphonie, une sorte de narration qui évolue au fur et à mesure de l'écoute ? Non, je ne suis pas suffisamment précis : l'histoire n'évolue pas uni-directionnellement ; elle est éclatée, et nous sommes obligés de suivre ses bribes de trajectoires, tantôt dans une certaine direction, tantôt dans une autre. Ici aussi le sentiment du déchirement se manifeste clairement. C'est ce qu'on rencontre aussi dans le concept de "tautologie" si cher à Luc. Avant même l'avènement du minimalisme américain, Luc Ferrari s'intéressait au phénomène de répétition. Mais de façon différente des compositeurs américains, Steve Reich ou Philip Glass. La "tautologie" aussi est une forme de répétition. Mais Luc superpose plusieurs cycles de répétitions en les décalant l'un par rapport à l'autre. De plus, chaque cycle est d'une durée différente. Le résultat sonore est par conséquent nettement plus complexe que dans la musique répétitive américaine qui fait répéter en principe la même chose en même temps par les musiciens. Ce procédé "tautologique" se retrouve dans le deuxième mouvement, Jeu des objets, un peu dans le quatrième mouvement, Parole déchirée, et dans le septième mouvement, Les cloches de Huddersfield. Cette tautologie ferrarienne crée un sentiment angoissant de communication difficile (tout le monde est décalé, et personne ne peut dialoguer normalement), de temps en temps, par hasard (par miracle !), deux cycles semblent coïncider et on se sent momentanément rassuré. D'ailleurs ce sentiment du "miracle" est même mis en scène (à savoir noté sur la partition) par le compositeur dans le troisième mouvement, Dualité. Alors que les percussions et le piano jouent en même temps des parties très différentes, à un moment donné (un moment très fugitif précise Ferrari) ils se rejoignent, disons "miraculeusement". Je ne peux pas ne pas parler du cadre harmonique de cette œuvre tant il est si génialement construit. D'ailleurs le titre du premier mouvement, Pénétration harmonique, révèle ce souci. Il est très curieux de parler d'harmonie dans la musique contemporaine dont le langage est essentiellement atonal. Pourtant la musique de Luc Ferrari conserve toujours un certain parfum harmonique, bien qu'elle soit fondée elle aussi sur le langage atonal d'aujourd'hui. L'harmonie y est traitée de façon totalement différente de celle de l'époque classique ou romantique ; une façon disons sensuelle, ou plutôt intime, d'où les indications du compositeur : une pénétration dans une note centrale à l'intérieur de laquelle on voyage, on observe, on s'intéresse à ses qualités, à ses détails, à ses surprises. Puis on s'aperçoit qu'elle n'est pas simple, par copinage ou par harmoniques, alors on explore aussi d'autres étendues qui n'avaient pas été prévues dans la proposition de départ qui était une note unique.

Dans ce premier mouvement, la proposition de départ commence par le la et le sol

dièse, et au fur et à mesure ces notes sont entourées du mi et du do dièse. On sent nettement dans l'accord du do dièse mineur, la tonalité sombre et dramatique, qu'on trouve par exemple dans la sonate Quasi una fantasia op.27-2 de Beethoven, le Troisième Scherzo de Chopin, et la Cinquième Symphonie de Mahler. Si on suit l'évolution du mouvement, des notes étrangères s'agrègent (par exemple, le ré, le fa bécarré, le si bémol, et même le do bécarré et le sol bécarré !), alors que la tonalité fondamentale de do dièse demeure. Puis le compositeur modifie de façon très élaborée la tonalité (ou le parfum tonal) selon les mouvements. Pour être schématique, je propose ce tableau approximatif : le 1er mvmt = do dièse mineur, le 2nd = do majeur, le 3ème = la majeur/mineur et fa majeur/mineur, le 4ème = sans tonalité (ou la ?), le 5ème = sol bémol majeur / si bémol mineur, le 6ème = fa, la, do ?, le 7ème = do / la, le 8ème = au départ sans tonalité et vers la fin si bémol majeur/ mineur. Un départ sombre et tragique (1), sa continuation un peu neutre (2, 3, 4), le changement radical (5), un peu de chaos (6, 7), et ce chaos qui s'ordonne vers le calme, encore un peu inquiétant parce que cette tonalité (si bémol) n'est pas sans rapport avec la tonalité initiale= do dièse (car do dièse est le même ton que ré bémol et le troisième de la gamme de si bémol mineur). C'est une vraie histoire tonale racontée ingénieusement par Luc Ferrari.

Pour finir je voudrais parler des mots laissés par Luc à la fin de la partition : Moi, j'arrête [sic.] là... (18 octobre 1995)», et à la ligne : - Moi aussi... (17 janvier 1997)». Mots mystérieux, surtout dans une partition musicale, sensée contenir simplement une présentation de l'œuvre et des indications techniques ou d'expression. Ces mots ne présentent rien, n'indiquent rien. En fait, d'après les manuscrits, le compositeur avait d'abord l'intention d'enregistrer cette phrase comme les autres sons mémorisés : LF "moi [sic.], je m'arrête [sic.] là..., voix de femme en anglais "vous arrêtez [sic.] là ? moi aussi." (Are you stopping here ? Me too) [entre parenthèses ajouté au crayon]». Ici je ne peux m'empêcher de penser à la fin de ses Arythmiques, sa dernière œuvre électro-acoustique, composée en 2003, qui traite de son expérience lors de sa crise d'arythmie cardiaque. A travers les sons de l'électrocardiogramme, les sons environnementaux de la rue, des magasins, des enfants, les sons des cloches, les sons du piano, des percussions, nous suivons le flux des souvenirs sonores d'un patient laissé dans un couloir d'hôpital froid pendant deux heures. Et à la fin, après la remémoration du Japon - les cris des serveurs d'un restaurant : Arigatô gozaimashita (Merci beaucoup) -, on entend la voix de L. F. dire : Bon, j'arrête là, hein ?

En fait, il est assez difficile de marquer la fin dans la musique contemporaine, surtout

dans la musique électronique, parce qu'il n'existe plus de forme classique, ou de schéma conventionnel, reçu et admis par tous. Le compositeur d'aujourd'hui est obligé d'inventer chaque fois sa propre logique interne de la forme globale. Luc a inventé une façon plus directe et plus désinvolte (donc plus étonnante) pour terminer une œuvre en annonçant à la fin : c'est la fin. Il utilise cette méthode aussi dans son Far West News 3.

Pour Symphonie Déchirée aussi, Luc avait d'abord pensé à cette façon de terminer, avant de se raviser. Il n'a laissé les mots qu'imprimés (par conséquent inaudibles) dans la partition.

Ainsi cette symphonie est devenue "inachevée". Il explique : «Et enfin, en laissant cette grande symphonie sans fin... Ça, c'est vraiment pervers.»

Pervers ? J'ai cherché le sens du mot "pervers" dans le Petit Robert et j'ai trouvé : «1. Qui est enclin au mal, se plaît à faire le mal ou à l'encourager... 4. N. Personne qui présente une déviation des instincts élémentaires, qui accomplit spontanément des actes immoraux, antisociaux.

Le mot "déviation" définit assez bien le "parcours confus" du compositeur, de plus cette symphonie s'élevait tout d'abord contre toutes les puretés comme une révolte contre tous les racismes, les nationalismes et s'élève d'une façon générale. En disant cela, Luc refusait le conformisme moral et social d'aujourd'hui.

Alors pourquoi a-t-il laissé ces mots, non enregistrés et inaudibles ? Il faudrait remarquer que dans le cas de Symphonie, l'existence des deux dates (le 18/10/1995 et le 17/01/1997) renvoie à deux "Luc" pour ainsi dire. Je pense qu'il voulait absolument noter ces dates, qui ne correspondent pas exactement au commencement ni à la fin de la composition de l'œuvre.

Alors que signifient-elles ?

Mystère... Ainsi s'achève (ou ne s'achève pas) Symphonie Déchirée....

Biographie

Luc Ferrari est né à Paris le 05/02/1929.

Il s'interroge sur cette première phrase ; d'abord 1929.

Il a écrit de nombreuses autobiographies dans lesquelles il falsifiait les dates. L'écriture le rend fou, il ne faut pas lui demander ça. Et comme il n'osait pas se rajeunir, il se vieillissait. Il y a donc des tas de fausses dates qui courent, cela l'amusait à l'époque. Maintenant ça l'amuse beaucoup moins !

Ensuite, né à Paris. Il s'interroge : être né à Paris !

Il se demande ce qu'il aurait été s'il était né dans le petit village de son père, en Corse. Il se demande ce qu'il aurait été s'il était né à Marseille, la ville de sa mère. Il se demande ce qu'il aurait été s'il était né en Italie, le pays de ses ancêtres.

Et pour cela, il n'a aucune réponse.

(Éléments d'un parcours confus)

"J'ai réalisé des travaux qui s'écartent plus ou moins des préoccupations musicales pures, et dont certains font appel à une rencontre entre branches diverses de ce qui pourrait être un même arbre. Le problème étant d'essayer d'exprimer, à travers des moyens différents, des idées, des sensations, des intuitions qui passent ; d'observer le quotidien dans toutes ses réalités, qu'elles soient sociales, psychologiques ou sentimentales. Ceci pouvant s'extérioriser sous forme de textes, d'écritures instrumentales, de compositions électroacoustiques, de reportages, de films, de spectacles, etc."

En même temps qu'il fait des études de piano au conservatoire et autres écoles, il commence à composer dès 1946. Il fréquente Darmstadt à partir de 1952 et ses œuvres instrumentales sont jouées à Darmstadt, Paris et à Cologne dans le cadre de " Musik der Zeit ".

Il entre au Groupe de Musique concrète en 1958 et y reste jusqu'en 1966. Collaboration avec Pierre Schaeffer à la création du Groupe de Recherche Musicale (1958-59) : activités pédagogiques, série d'émissions sur la musique concrète (1959-60), direction de recherche et artistique d'un petit ensemble dont le chef est Konstantin Simonovich; recherche instrumentale individuelle et d'ensemble (1961-62). Prise de son, illustration musicale et coréalisation d'une série d'émissions de télévision, "Chaque pays fête son grand homme" (1965). Professeur à la Rheinische Musikschule de Cologne (1964-65). Réalise en 1965 et 1966, avec Gérard Patris, une série d'émissions de télévision sur la musique contemporaine, "Les Grandes Répétitions" (Olivier Messiaen, Edgar Varèse, Karlheinz Stockhausen, Hermann Scherchen, Cecil Taylor).

Enseigne la musique expérimentale à Stockholm (1966). Séjour d'un an à Berlin, invité par la DAAD (1967). Responsable musical à la Maison de la Culture d'Amiens (1968-69). En 1972, il crée le studio "Billig", modeste atelier d'électroacoustique. En 1982, il fonde l'Association "La Muse en Circuit", studio de composition électroacoustique et de création radiophonique dont il se sépare en 1994.

En 1995, rétrospective de ses œuvres en un Parcours Confus à travers les Pays-Bas. En 1996 il construit son propre home-studio qu'il nomme Atelier post-billig. En 1997, tournée de conférences et de concerts en Californie. En 1998, il voyage dans le sud-ouest américain comme chasseur de son ambulant et réalise une série de compositions radiophoniques intitulée Far-West News, produite par la Radio Néerlandaise NPS.

En 2001 Rétrospective de toutes les compositions électroacoustiques y compris les Hörspiele par le festival Futura à Crest.

Egalement en 2001, il effectue une tournée de concerts aux Etats-Unis et, en 2002 et à nouveau en 2003, il est invité à Tokyo pour une rétrospective de ses œuvres ainsi qu'en 2003 à Marseille et en Suisse à La Chaux-de-Fonds, respectivement durant une semaine. En 2004 l'Ensemble Ars Nova et la Ville de Poitiers lui consacrent un festival de huit jours avec ses œuvres électroacoustiques, pour solistes ainsi que pour Orchestre. Dans le cadre du Festival « AUDIOFRAMES, paysages sonores » Lille 2004, Ars Nova organise « 8 jours avec les musiques de Luc Ferrari, compositeur inclassable, décalé ». En novembre 2004, la Structure d'action musicale de Toulouse lui consacre lors de son festival Novelum, une semaine de concerts avec des compositions électroacoustiques et pour ensembles, parmi lesquelles une commande du GMEA Albi, avec le soutien de l'État.

La vie de Luc Ferrari s'éteint à Arezzo, Italie, le 22 août 2005.

Récompenses

En 1972, Karl Sczuka-Preis pour son Hörspiel Portrait-Spiel, (Production Südwestfunk, Baden-Baden). Pour sa composition Et si tout entière maintenant, Luc Ferrari a obtenu en 1987 le Prix Italia, en 1988, à nouveau le Prix Karl Sczuka pour son Hörspiel Je me suis perdu ou Labyrinthe Portrait, en 1989 le Grand Prix national du Ministère de la Culture, en 1990 le Prix de la Fondation Koussevitzky pour sa pièce symphonique Histoire du plaisir et de la désolation et, en 1991 pour la seconde fois le Prix Italia pour son Hörspiel L'Escalier des aveugles. Le Grand Prix 2005 Charles Cros In Memoriam lui est décerné le 24 novembre 2005 à l'occasion de la parution de ses disques : Les Anecdotes – Exploitation des Concepts N° 6 et Archives sauvées des eaux – Exploitation des Concepts N° 1

ars nova ensemble instrumental

Pierre-Simon Chevry, flûte
 Philippe Grauvogel, hautbois
 Véronique Fèvre, clarinette
 Christophe Rocher, clarinette
 Philippe Recard, basson
 Jacques Charles, saxophones
 Fabrice Bourgerie, trompette
 Patrice Hic, trombone
 Michel Maurer, piano
 Isabelle Cornélis, percussions
 Benoît Gaudette, percussions
 Bénédicte Trotereau, violon
 Catherine Jacquet, violon
 Antoine di Pietro, alto
 Isabelle Veyrier, violoncelle
 Agnès Vesterman, violoncelle
 Bernard Lanaspèze, contrebasse

Philippe Nahon, direction musicale

Placé sous la direction musicale de Philippe Nahon et la direction artistique de Benoist Baillergeau, l'ensemble Ars Nova est aujourd'hui considéré comme un des plus ardents défenseurs du pluralisme esthétique dans la création musicale contemporaine. Composé de 26 musiciens de talent, il s'attache à favoriser la rencontre et l'échange tant entre artistes qu'entre artistes et publics, et poursuit sans relâche un double objectif : créer et transmettre.

Au travers d'une politique de commandes audacieuse, l'ensemble Ars Nova privilégie les collaborations étroites et de long terme avec des compositeurs d'esthétiques très diverses (G. Aperghis, L. Berio, B. Cavanna, P. Dusapin, L. Ferrari, S. Kassap, M. Matalon, Z. Moultağa, A. Markeas, ...).

Avec près de 40 concerts par an, des productions d'opéra et des spectacles pluridisciplinaires, il se produit en France et à l'étranger, sur les grandes scènes nationales et dans les principaux festivals dédiés au répertoire contemporain et à la création. Il met en place autour de ses spectacles des activités de sensibilisation et des ateliers pédagogiques afin de faciliter la rencontre entre le public et les œuvres d'aujourd'hui.

Ars Nova ensemble instrumental est en résidence dans la Région Poitou-Charentes et à Poitiers, artiste associé au TAP Théâtre Auditorium de Poitiers. Depuis 2007, il est également en résidence, entre autre, à l'Hippodrome, scène nationale de Douai. Ces résidences sont soutenues par l'ONDA. Ses activités sont subventionnées par le Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC de Poitiers), la Région Poitou-Charentes, la Ville de Poitiers et reçoivent le soutien de la Sacem, de la Spedidam et de l'Institut Français..

Placed under the conducting of Philippe Nahon and artistic direction of Benoist Baillergeau, the Ars Nova ensemble is now esteemed as one of the fiercest defenders of aesthetic pluralism in contemporary musical creation. Composed of 26 talented musicians, it endeavours to promote encounters and exchanges between artists as well as between the artists and the audience, and tirelessly follows a double goal: creating and passing on. Through a daring commission strategy, the Ars Nova ensemble favours close and long-term collaborations with composers who have very different aesthetics (G. Aperghis, L. Berio, B. Cavanna, P. Dusapin, L. Ferrari, S. Kassap, M. Matalon, Z. Moultağa, A. Markeas...).

With almost 40 concerts per year, opera productions and multidisciplinary shows, it performs in France and abroad, on big national scenes and in the main festivals dedicated to contemporary repertoire and creation. Throughout the year, it is working to make people sensitive to these shows through educational work-groups in order to facilitate the encounter between the audience and today's works.

Ars Nova Instrumental Ensemble is based in the region of Poitou-Charentes, as well as in the city of Poitiers in artistic partnership with the TAP Théâtre Auditorium de Poitiers. Since 2007, it has a residency, between other one, at the Hippodrome Scène Nationale de Douai. These residencies are supported by ONDA. Ars Nova's activities receive funding from the French Ministry of Culture and Communication (DRAC of Poitiers), the Poitou-Charentes Region, the City of Poitiers, and additional financial aid from Sacem, Spedidam and Institut Français

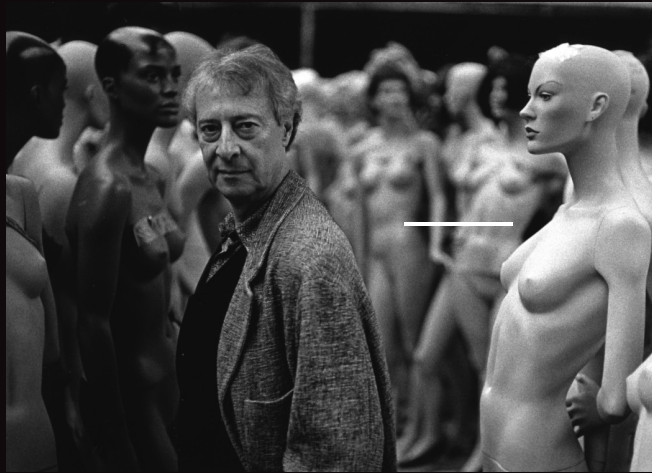
DVD

Entretien Philippe Nahon et Jacqueline Caux
& Symphonie déchirée, captation de la répétition générale à l'Hippodrome
Scène Nationale de Douai le 24 octobre 2007
Réalisation : Jacqueline Caux
Image : Patrick Ghiringhelli, Lazare Pedron, Grégoire Pedron
Son : Dominique Lancelot / Son captation : Chrsitophe Hauser pour La Muse
en circuit
Montage : Dora Soltani - Etalonnage : Didier Coudray - Mixage : Nicomas Joly
Production : Jacqueline Caux & Ars Nova
Post Production: Centre Georges Pompidou
Délégation à l'action Culturelle Audiovisuelle: Anne-Michèle Ulrich
Chargée de Production : Murielle Dos Santos
© Jacqueline Caux 2008

L'Absent
& Déchirure
Réalisation : Catherine Peillon
Image, son : Huseyin Ozveren
Montage : Huseyin Ozveren, Catherine Peillon
Production : l'empreinte digitale & Ars Nova
© l'empreinte digitale 2013

© Olivier Garros





© Olivier Garros



Preface by the composer

This symphony is a sort of balance between revolt and voluptuousness, realism and abstraction, impulsive and formalist movement.

Begun in late 1994, it underwent several disruptions due to the troubles of soul-searching and calling into question the time that passes and does not look like itself.

Here are a few 'analytical' pieces of information concerning the different movements. The first movement was composed between January and May '95, which is why the following text is dated 29 May 1995. I allow myself to point out this detail, for it is now March '97, and I am trying to synthesize the ideas that have appeared over these two years that I would describe as bringing perplexity.

1 - 'Harmonic Penetration'

Yes, that's it: it's a slow, calm penetration.

A penetration in a central note within which one travels, observing and taking an interest in its qualities, its details, its surprises. Then one notices that it is not simple, by cronyism or by harmonics, so one also explores other expanses that had not been foreseen in the opening proposition that was a single, unique note. But what is unique ?

Would it not still be the idea of purity that drags on, or the idea of homogeneity, or the idea that simple cannot be complex? Whereas precisely, penetration can only reveal the complexity of things.

And it is indeed that which is demanded, otherwise we would remain at the door, and all the philosophical tales, all the stories, all the works of art would suddenly collapse for having found none that wanted to enter. Of course, all sexuality would have to be called into question.

Thus can be understood the title 'harmonic penetration', not to overlook the manifold ambiguities and resonances that it can carry along in its undulations.

2 - 'Play of objects'

This is an essentially formal composition that is related to a compositional concept that I called 'tautological' and which has preoccupied me since my very earliest works. This type of formalism will again be found in one of the following pieces: 'The Bells of Huddersfield'.

The idea here is to signify that silence is a kind of character in the same way as the object. A cycle is thus made from a sound object and a silence. This silence is not a pro-

longation of the object but it plays a role in the same way. Dare I say that it plays a 'soundproof' role? Or shall we say, as a silent musical object!

Sound objects play as themselves. They are autonomous but, in the tautology, are led to be superimposed. They are then combined and either complement or disturb each other. They also creep into the silences that then serve as revelations for them.

Thus, with the play of superimpositions, sometimes sonorous sometimes silent, a paradoxical and repetitive form advances without repetition inevitably being used, but rather that of a risky future in which the objects are sometimes recognized, sometimes unrecognized.

3 - 'Duality'

This piece consists of two superimposed monologues, like two people speaking at the same time but about different things. It is the desire to know whether two discourses that are incoherent in relation to one another can understand each other, which would be the originality of musical discourse in comparison with speech.

To be perfectly honest, I must say that there is just a very fleeting moment when the dualists seem to be combining, but it is so brief that one should not have the time to be aware of it.

4 - 'Torn Word'

Whereas 'Duality' can involve a sort of discomfort, this piece alludes to feelings and motion. As much as the sound matter in 'Duality' was deliberately abstract, here the reference to spoken language is obvious, were it only by the use of recording as a capture of speech. Nonetheless, the words are seemingly insignificant, and it is precisely there that in the risky inadvertence, it is the most diffusedly significant by the noise it makes. In other works, I describe this kind of approach as a search for the 'interstice', or what there is between the words, between the sounds, or between the gestures, and which has a hidden relation there with intimacy. These 'interstices' are deliberately used in a loop, the loop itself as a mechanized cliché as well as a revelation.

5 - 'Play of timbre'

Owing to its abstraction, this piece does not require any particular explanation. It has a well-defined form in a pseudo-repetitive system that develops in the pseudo-homogeneity of its timbres, which makes a game of it. It is perhaps one of the most relaxed or least grimacing pieces that can be found in this suite. This has to be taken advantage

of. By that I mean that this suite lies within an alternation of tension and relaxation, and that it is necessary for the dramatic equilibrium of the whole.

6 - 'Play of Reflections'

This composition, even though seemingly abstract, is based on a completely realistic image. As its title indicates, it concerns reflections. There are two sequences: one disarticulated and chaotic, the other undulatory and morbid-harmonic. These are the reflections of the sun.

In the first sequence, or reflections on the water, I observed that, seen from above, the water's surface sends back two rays by wavelet on each side. Since the wavelets are shifting, the rays are perceived by the eye as a random itinerary.

I therefore put notes, silences, nuances, etc. in reservoirs and for each reflection, chose two (brief) notes, a duration of silence, a dynamic and an instrumentation. Thus the duration of silences changes for each instrument, and the reflections can encounter each other, combine or destroy themselves through the assemblage of impossible dynamics. These are the basic rules. But for me, playing also means cheating. When necessary, I took back my freedom.

In the second sequence, or reflections under water, I observed that the wavelets draw luminous, moving undulations on the ground. These lines move at the same speed and in the same direction, but their lengths are different. The whole of all these lines make up lozenges that are continually forming and losing their shape. So I wrote different modes but all in lozenge shape and I made a magic, extremely strict plan whose rules I no longer recall. But it worked. In fact, what was important to me was the emotion. The two sequences are separated by a large 'plouffffss' [splash!].

7 - 'The Bells of Huddersfield'

After many hesitations owing to hesitation itself before a very simple writing project, I was finally overcome by a questionable certainty, which amounts to a certain comfort, that appeared after a certain number of simulations.

A composition wherein the principle is the same as that of bells. A bell memory: those of Blandy-les-Tours (I was 12 at the time), which is perhaps one of my earliest emotions, if not compositional, at least before the initial observation of what I then called 'the tautology'. That is why, when, last year in Huddersfield, I heard the church bells, they reminded me of my childhood and gave me the desire to write a score... simple, if necessary!

This seemingly banal piece would be joyfully optimistic were it not progressively disturbed by the recorded sound (memorized sounds) of a terribly dramatic wrenching or tear and despair, gradually going so far as to mask the orchestra.

8 - 'Tear'

This movement is both the end and the initiative of this symphony; it is, in a way, torn. Indeed, 'torn' means divided in two; perhaps violently. If I let myself go with my feeling, I would say that I simultaneously feel a great desire to live and anger against barbarity. Revolt, anger, pleasure, gentleness... what a bitter rocking, what a loss of balance to the point of risking to fall into despair. Me. In there, I am torn.

So how does that happen musically?

By letting oneself go to great violence, giving in to great anger at the risk of its being without aesthetic quality, by breaking the ideas, by interrupting developments that could settle in or by overdeveloping them. And then the anger subsides. By letting oneself go to great, even mawkish, gentleness but that can only become grimaces.

And finally, by leaving this large, endless symphony...

Luc Ferrari's *Symphonie Déchirée* Ryosuke Shiina

I have to begin today... today is just one year after the catastrophe of 11 March 2011 in eastern Japan. It left more than 15,000 dead and even now, some 340,000 people are still refugees far from home. There is talk about a voice, the voice of a young girl who sounded the tsunami alert over a loudspeaker from the roof of the Minami-Sanriku city hall so that the city's inhabitants might flee. She continued until the tidal wave swept her away, and she was found two months later, drowned. It was wrenching. That is what wrenching is about...

I must speak about Luc Ferrari's *Symphonie Déchirée*. It is precisely a question of wrenching in his music. His symphony is wrenched or torn. As was Luc himself. He writes: 'Indeed, 'torn' means divided in two; perhaps violently. If I let myself go with my feeling, I would say that I feel at the same time a great desire to live and anger against barbarity. Revolt, anger, pleasure, gentleness... what a bitter rocking, what a loss of balance to the point of risking to fall into despair. Me. In there, I am torn.' Its composition lasted from December 1994 to March 1998. Meanwhile, in 1994, he resigned from La Muse en Circuit, the studio that he had founded in 1982, and moved from the Paris flat where he had always lived since his childhood, finally, in 1998, he founded his own studio "Atelier post-billig" near the capital's Place de la Nation. Thus, Luc was, at that time, torn from his studio – and, inevitably, from the people of the studio with whom he had rubbed shoulders for so long – and from the Paris of his childhood.

Even though he often manipulated the concept of autobiography, it would nonetheless be totally erroneous to consider the 'tear' or 'wrench' of the *Symphonie Déchirée* as strictly personal. In that case, one would be absolutely incapable of explaining this very strong word: 'barbarity'. The year 1994 was also marked by the atrocious genocide in Ruanda, and the French government participated in it in a rather ambiguous, if not questionable, way. Luc collected articles about it in newspapers and magazines, and he was very affected, very angry due to this huge scandal. Moreover, as he wrote in the introduction to the *Symphonie*: 'This symphony carries in it a revolt against all racism or nationalism and, generally speaking, rises up against all purities'. This could be a reference to the 'ethnic cleansing' that was going on in Ruanda at the time.

Luc was always elegant – musically, too, of course – and hid or blurred his own feelings behind poetic – and therefore inevitably equivocal – expression. In this *Symphonie* also. He never spoke directly about his resigning or about his move, or about the war or ethnic cleansing. We can do nothing but speculate as to the composition's point of departure. Moreover, even in his own head, the idea must have developed as things went along. He thought everything musically. Hence his words after the aforementioned quotation: 'So how does that happen musically?' And everything became 'a sort of balance between revolt and voluptuousness, between realism and abstraction, between impulsive and formalist movement, between electro and acoustic'.

What is easy to see in this work is the 'balance between electro and acoustic' for, precisely, the *Symphonie* is made up of eight instrumental movements and seven 'Interludes' of memorized sounds between these movements, plus, at the very beginning, an 'Introduction' also of memorized sounds. Obviously, this constitutes a very sharp contrast, but that is not all, because the 'electro' parts and the 'acoustic' parts do not separate distinctly but penetrate one another. For example, already the first movement begins before the end of the first, and the second begins shortly after the beginning of the instruments. Thus, one might consider this music a sort of concerto between electro and acoustic. We can say almost the same thing for all but two of the movements: 'Duality' and 'Play of timbre', which are two purely instrumental movements, and perhaps 'Play of Reflections', too, for this movement is also written almost entirely for the instruments except for the large recorded 'Plouff!', in the middle, which literally separates this movement in two. The 'balance' is therefore very well named: this is neither simple contrast nor indistinct mixture.

'Realism' and 'abstraction' are also more or less obvious. However, if you think that the former corresponds to the recorded parts (concrete noises, human voices, etc.) and the latter to the instrumental, you are mistaken. It is not that simple. 'Realism' even penetrates 'Play of reflections' as a compositional method and choice of timbres (consequently, designs = note patterns). Luc explains: 'In the first sequence, or 'Play of Reflections' on the water, I observed that, seen from above, the surface of water sends back two rays by wavelet on each side... For each reflection, I chose two (brief) notes, a duration of silence...' As concerns the 'second sequence, or reflections under water, I observed that the wavelets draw luminous, moving undulations on the ground... The whole of all these lines make up lozenges that continually form and lose their shape... So I wrote different modes but all in lozenge shape...' One might say resuscitated madrigalism! And for 'The Bells of Huddersfield', he faithfully imitates the cracked sonorities of

the bells he heard in Huddersfield (where he was invited for the contemporary music festival) and those of Blandy-les-Tours, which he heard when he was 12, using a very simple process of phase differences of six sounds per cycle (six loops). Nothing is more 'realistic' than all that, which is, however, for the instruments alone.

As for the 'impulsive and formalist movements', nor is this as simple as it might seem. Here, there is no form in the classic sense of the term.

For example, in the first movement, 'Harmonic penetration', which Luc had initially conceived as an independent piece, being so much longer (aside from the last, which is approximately equivalent), if not the most characteristic, in terms of form, we find only 16 'formulas' vaguely linked amongst themselves, free and elastic. In each formula, he indicates only the instrumental sections used (winds, percussion, brass, piano, strings...) and a few pitches. Certainly, playing methods and dynamics are also indicated, but the orchestration, the length and order of notes are free. The resulting form is, however, paradoxically precise: one clearly senses the overall evolution of tensions and relaxations: there one can observe the balance between impulse and formalism, perhaps even that between 'revolt' and 'voluptuousness', for here it is a matter of 'concentrating on the light, sensual touch of a note'. He specifies: 'Yes, that's it: a slow, tranquil penetration...', and adds at the end: 'without overlooking the multiple ambiguities and resonances that [the title, 'Harmonic penetration'] can carry along in its undulations'.

This work was initially conceived as a musical drama called *Soirée déchirée*, with an orchestra of 17 musicians, an actress and an actor, and a 'lighting creator', until at least late 1995 according to the manuscripts. He left the outline of movements fairly similar to the present *Symphonie*, with these differences: there were only two movements, the first and last, already quite finished at the time (the remainder only being at the planning stage), and there was no Interlude. It could have been an 'erotic fiction' according to the composer, in which the couple of actors perform wearing a headphone with microphone incorporated, speak very fast, and their acting is based essentially on the gaze. Everywhere in the present work, one can feel this primitive dramatic character. There are no longer any actors, but let us say that, in their place, each musician has become an actor, which is why, it seems to me, Philippe [Nahon, the conductor] spoke of the solidarity or complicity of musicians, and also Brunhild [Ferrari, the composer's wife] of the intensity and tension that the musicians feel when listening to the others playing. Hence a certain dramaturgy or even a certain sensuality in this music without an apparent story.

Without a story? But, in fact, listening to this *Symphonie*, do we not clearly feel a sort of story that evolves as we listen? No, I was not very precise: the story does not evolve unidirectionally but is fragmented, and we are obliged to follow the trajectories of its snatches of story, for one moment in a certain direction, for another moment in another direction, etc. There, too, the feeling of wrenching clearly exists.

This is what we encounter in the concept of 'tautology', of which Luc was so fond. Even before the arrival of American Minimalism, Luc Ferrari was interested in the phenomenon of repetition, but in a different way from American composers like Steve Reich or Philip Glass. 'Tautology' also consists of repetition, but Luc superimposes several cycles of repetition, shifting one in relation to another. Furthermore, each cycle has a differentiated duration. Consequently, the sound result is clearly more complex than American repetitive music, which, in principle, has the same thing repeated by the musicians at the same time. This 'tautological' process is found in the second movement, 'Play of objects', more or less in the fourth movement, 'Torn word', and in the seventh, 'The Bells of Huddersfield'. In this Ferrarian tautology, one has an agonizing feeling of the difficulty of communication ('everyone is out of sync, and no one can carry on a normal dialogue'), but from time to time, by chance (by miracle!), two cycles seem to coincide, and we are momentarily reassured. Moreover, this feeling of 'miracle' is even staged (namely, written on the staves) by the composer in the third movement, 'Duality': the percussion and piano play completely different music at the same time but, at a given moment ('a very fleeting moment,' as Ferrari specifies), they play together – let us say 'miraculously'.

I cannot pass over this work's harmonic framework because it is so brilliantly constructed, following the evolution of the movements. Moreover, the composer's point of departure was, as has been seen, the first movement, 'Harmonic penetration': his concern from the outset was 'harmonic'. It is very strange to talk about harmony in contemporary music whose language is essentially atonal. But Luc Ferrari's music always preserves a certain harmonic perfume, even though it is, of course, also based on today's atonal language. Here, harmony is treated in a completely different way from that of the Classical or Romantic eras; it is, shall we say, a sensual, or rather 'intimate', way, hence the composer's following words: 'A penetration in a central note within which one travels, observing and taking an interest in its qualities, its details, its surprises. Then one notices that it is not simple, by cronyism or by harmonics, so one also explores other expanses that had not been foreseen in the opening proposition that was a single, unique note.'

In this first movement, the 'initial proposition' begins with the A and G sharp and, as the work progresses, these notes are surrounded by the E and C sharp. One distinctly senses the chord of C sharp minor, the somber, dramatic key that is found, for example, in Beethoven's Sonata 'quasi una fantasia' Op.27 no.2, Chopin's Scherzo No.3, and Mahler's Fifth Symphony. Even though following the evolution of the movement, non-harmonic notes are augmented (for example, the D, F natural, B flat and even the C natural and G natural!), the fundamental key of C sharp remains somewhere. But after the composer changes the key in a very elaborate way, the key (or tonal 'perfume') depending on the movement: to be schematic, I offer this rough outline: the 1st movement = C sharp minor; the 2nd = C major; the 3rd = A major/minor and F major/minor; the 4th = without key (or A?); the 5th = G flat major/B flat minor; the 6th = F; A; C?; the 7th = C/A; the 8th = at the outset without key and towards the end B flat major/minor. We can thus read the dark, tragic start (1), the somewhat neutral continuation (2, 3, 4), the radical change (5), a bit of chaos (6, 7), and this chaos is settled towards the calm, always a bit disturbing because this key (B flat) is not unrelated to the initial key of C sharp (because C sharp is the same note as D flat, and the third of the scale of B flat minor). It is a tonal story ingeniously told by Luc Ferrari.

To conclude this text, I am going to talk about the words left by Luc at the end of the score: on the last page, after the end of the music, one reads: 'I am stoping [sic] here... (18 October 1995)', and a line below: 'me, too... (17 January 1997)'.
 Mysterious words, especially in the music score that, normally, would contain, as far as the written word is concerned, only the presentation of the music or musical markings.

These words present nothing and indicate nothing. In our interview, Philippe [Nahon] already wondered why they are there. In fact, according to the manuscripts, the composer had initially intended recording the phrase just like the other memorized sounds: 'LF "mee [sic], I'm stoping [sic] here..."', a woman's voice, in English: 'Are you stopping here? Me, too.' Here I cannot help but recall the ending of his *Arythmiques*.

Les Arythmiques, his last electro-acoustic work, composed in 2003, deals with his own experiences during his attack of cardiac arrhythmia. With the sounds of the electrocardiogram, the environmental noises of the street, shops, children, and the sounds of bells, piano, percussion, we pursue the flux of sound memories running through the head of a patient left in a cold hospital corridor for two hours. And at the end, after a memory of Japan (the cries of waiters in a restaurant: 'Arigato gozaimashita' [Thank you very much]), we hear L. F.'s voice say: 'OK, I'm stopping here, eh?'

In fact, it is fairly difficult to mark the end in contemporary music, especially in electronic music, because there is no longer any classical form or conventional outline, received and admitted by everyone. Today's composer is obliged to invent his own internal logic of overall form every time. Luc invented the most direct and most casual (and therefore the most amazing) way of ending the music: announcing the end by saying 'This is the end'. He also used this method in his *Far West News 3*.

For the *Symphonie Déchirée*, too, Luc had initially thought of ending this way but later changed his mind. He left only the words printed (and consequently inaudible) in the score. Thus, this Symphony has become 'unfinished'. He explains: 'And finally, by leaving this large symphony without an ending... That is truly perverse.'

Perverse? I looked up the meaning of the word 'perverse' in the dictionary and I found this:

'1. That which is inclined to evil, enjoys hurting or encouraging it... 4. Noun: someone who presents a deviation from elementary instincts, who spontaneously carries out immoral or antisocial acts'. The word 'deviation' defines rather well the 'confused itinerary' of composer Luc Ferrari, and especially this symphony that was initially 'against all purities' like a 'revolt against all racisms and nationalisms and, generally speaking, rises up'. By saying that, Luc clearly declared 'No' to today's moral and social conformism. So why did he leave these words, unrecorded and inaudible? We would have to point out that, even though the case of *Les Arythmiques* or others and the case of the *Symphonie* appear similar, there is a slight difference between the two: the existence of the two dates (18/10/1995 and 17/01/1997). These two phrases, these two Lucs, so to speak, have a difference in dates of approximately a year and a half. I think he wanted absolutely to mark these dates, which do not correspond exactly to the beginning or the end of the composition of the *Symphonie*. What do the dates signify? Mystery...

Thus ends (or does not end) the *Symphonie Déchirée*....

Translated by John Tyler Tuttle

Luc Ferrai biography

Luc Ferrari was born in Paris in 1929. What about this first sentence; first 1929. He wrote several autobiographies, with falsified data. Writing drives him mad; you never should ask him about that. And whereas he didn't dare to make himself younger, he made himself older. So there is a lot of false data going around, which he enjoyed before. Now he doesn't enjoy it so much anymore.

Next: born in Paris. He questions himself: born in Paris!

He wonders what if he'd been born in his father's small village in Corsica? What if he'd been born in Marseille where his mother grew up? He wonders what he would have become if he'd been born in Italy, the land of his forefathers and foremothers.

He does not have any answers to all these questions.

"I have carried out works that move more or less away from pure musical concerns. Some of them call upon a gathering of various branches of what could be the same tree. The problem is to try by different means to express ideas, feelings, passing intuitions, to observe everyday life in all its realities, whether they are social, psychological or emotional. This may express itself in form of texts, of instrumental writings, of electroacoustic compositions, of reports, films, shows, etc " L.F.

While he studies piano at the conservatory and other schools he starts composing in 1946. From 1952 on he goes to Darmstadt where his works are performed as well as in Paris and Köln « Musik der Zeit».

In 1958 he enters the Groupe de Musique Concrète where he stays until 1966. Creates with Pierre Schaeffer the Groupe de Recherche Musicale (1958-59); teaching activities, series of broadcasts on Musique Concrète, artistic and research direction of a small ensemble whose conductor is Konstantin Simonovich ; Sound recordings, illustration and co-production of a TV-series « Chaque Pays fête son Grand Homme » (1965).

1964-65 he teaches at Rheinische Musikschule, Cologne, Germany. With Gérard Patris he produces in 1965 and 1966 a TV series « Les Grandes Répétitions » (Olivier Messiaen, Edgar Varèse, Karlheinz Stockhausen, Hermann Scherchen, Cecil Taylor).

In 1966 he teaches experimental music in Stockholm. Invited by the DAAD he spends the year 1967 in Berlin. Back to France he is in charge as artistic director of the Maison de la Culture d' Amiens until 1969.

He builds up in 1972 his modest electro acoustic studio « Billig ».

1982 he creates the association " La Muse en Circuit », a studio for electro acoustic composition and radio art he leaves in 1994.

A Ferrari season « Parcours Confus » is organized throughout the Netherlands in 1995. He settles his own home studio that he calls Atelier post-billig in 1996.

In 1977 conference and concert tour in California before he visits in 1998 the American southwest as a traveling sound hunter and composes a radio series « Far-West News » for the Netherland Radio NPS.

The Futura festival, Crest in France plays in 2001 all his electro-acoustic compositions as well as his radio art pieces.

He travels again in the United States for a concert tour in 2001.

Tokyo invites him in 2002 for a concert series and again in 2003 with among many of his compositions "Paris-Tokyo-Paris" commissioned by the Ensemble New Generation.

The same year, invitation to Marseille as well as to Switzerland, La Chaux de Fonds, each time for a retrospective of his works during a week.

In 2004 the ensemble Ars Nova organizes with the city of Poitiers during a week a Ferrari-retrospective of his electro-acoustic, solo and orchestra works. He is also invited the same year for a week with his works within the Lille 2004-festival « AUDIOFRAMES, paysages sonores ».

And one week more with Ferrari's compositions for ensembles, electro-acoustic works, as well as his audio-visual installation "Cycle des souvenirs" in November 2004, organized by the NOVELUM festival of Toulouse.

Luc Ferrari passes away on 22nd of August 2005.

Awards

In 1972 Karl Sczuka Award for his radio piece Portrait-Spiel). For his composition Et si tout entière maintenant, the Prix Italia in 1987. Again the Karl Sczuka Award in 1988 for his radio piece Je me suis perdu ou Labyrinthe Portrait. In 1989 Grand National Award from the French Ministry of Culture. 1990 the Koussevitzky Foundation Award for his symphonic piece Histoire du plaisir et de la désolation and, in 1991 again the Prix Italia for his radio piece L'Escalier des aveugles.

Le Grand Prix Charles Cros 2005 In Memoriam on 24th of November 2005 for his CDs: "Les Anecdotes – Exploitation des Concepts N° 6" and "Archives sauvées des eaux – Exploitation des Concepts N° 1"