

GIOVANNI BATTISTA BOCCARDO

*Chante-moi  
une chanson d'amour*

La musica di Claude Vivier

*Prefazione di Cesare Fertonani*



*«Du liebes Kind, komm, geh mit mir!  
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;  
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,  
Meine Mutter hat manch gülden Gewand».*

JOHANN WOLFGANG GOETHE

*«Per tutti la morte ha uno sguardo.  
Verrà la morte e avrà i tuoi occhi.  
Sarà come smettere un vizio,  
come vedere nello specchio  
riemergere un viso morto,  
come ascoltare un labbro chiuso».*

CESARE PAVESE

## Indice sommario

<i>Ringraziamenti</i> .....	VII
<i>Prefazione</i> di CESARE FERTONANI .....	IX
INTRODUZIONE .....	1
CAPITOLO I. <i>La vita</i> .....	5
I primi passi (1948-1976) .....	5
Alla ricerca (1976-1980) .....	26
Maturità (1980-1983) .....	43
CAPITOLO II. <i>La musica vocale nel XX secolo</i> .....	73
Semplicità e complessità .....	74
Categorie vocali .....	77
Temi ricorrenti .....	80
Teatralità e ritualità .....	83
Il testo .....	87
CAPITOLO III. <i>I testi di Vivier</i> .....	91
CAPITOLO IV. <i>Un po' di analisi</i> .....	103
Aspetti armonici .....	104
Bob Gilmore e Lonely Child .....	104
Patrick Levesque e Bouchara .....	108
Combination-Tone Class di Bryan Christian .....	110
Aspetti melodici .....	112
Stockhausen e Mantra .....	113
Lettura di Dante .....	116
Formule vocali .....	117

INDICE SOMMARIO

Tre fasi compositive.....	120
Scrittura vocale.....	122
Chants.....	126
Prologue pour un Marco Polo.....	126
Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele.....	128
Elementi di teatralità e ritualità.....	135
CONCLUSIONI.....	139
APPENDICE A. <i>Testi</i> .....	143
Chants.....	143
Prologue pour un Marco Polo.....	144
Lettera dal Giappone, 20 settembre 1976, Tokyo.....	146
Tre lettere da Bali. Un'isola da sogno per un compositore?.....	148
Da un diario di viaggio.....	150
Felice chi come Ulisse.....	151
APPENDICE B. <i>Termini compositivi utilizzati da Vivier</i> .....	159
APPENDICE C. <i>Cronologia delle composizioni</i> .....	161
<i>Bibliografia</i> .....	165
<i>Indice dei nomi</i> .....	169

## Prefazione

Ricordo bene quando ascoltai per la prima volta la musica di Claude Vivier. Era il 2006. All'epoca collaboravo con una rivista di settore e tra l'altro ogni mese recensivo un certo numero di dischi. Quando mi capitò tra le mani la registrazione Kairos di *Orion* e *Siddhartha* (due pezzi per orchestra in prima registrazione assoluta) seguiti dalle *Cinq chansons pour percussion* con Christian Dierstein alle percussioni e la WDR Sinfonieorchester Köln diretta da Peter Rundel mi chiesi chi fosse Claude Vivier. Ammetto con una certa vergogna la mia ignoranza di allora, anche perché credevo di non essere proprio uno sprovvisto in fatto di musica contemporanea. Lì per lì pensai che si trattasse di un giovane compositore di cui non avevo sentito parlare. Poi, leggendo le note che accompagnano la registrazione, venni a sapere che Claude Vivier era un compositore canadese, anzi *québécois*, morto nel 1983 a nemmeno trentacinque anni. Uno di quei compositori destinati da fine prematura a rimanere per sempre giovani: come Purcell e Mozart, Schubert e Pergolesi. Accanto agli scritti di Astrid Holzamer e Jaco Mijnheer, le note della registrazione Kairos comprendono un'intervista a György Ligeti dal titolo *Sur la musique de Claude Vivier* raccolta da Louise Duchesneau e pubblicata su «Circuit. Revue nord-américaine de musique du XX<sup>e</sup> siècle» (1991); com'è ovvio, leggere che Ligeti fosse un ammiratore entusiasta di Claude Vivier accrebbe ancora di più il mio interesse.

La curiosità di ascoltare subito quei pezzi fu irresistibile. E decisamente ripagata. Perché la musica di Claude Vivier esprime l'urgenza immediata e insopprimibile di una verità esistenziale profonda, qualità rara nella musica del secondo Novecento, che si ripercuote all'ascolto con impatto folgorante. Ed è una musica dalla bellezza enigmatica, dalla fascinazione rapinosa ed elegante, disarmata

e al contempo disarmante al di là della maestria e della fantasia con la quale essa è composta. È una musica che colpisce per il suo senso tragico, per le tensioni e le contraddizioni (apparenti) che esibisce come ferite laceranti. Sarebbe troppo banale oltre che inconcludente sul piano estetico ricondurre l'essenza tragica e la cifra della conturbante verità esistenziale di questa musica ad aspetti della biografia del compositore ma è innegabile che Vivier è stato un artista *maudit*. Nato a Montréal da genitori sconosciuti, adottato da una famiglia cattolica e tradizionalista di modeste condizioni, violentato da uno zio a otto anni, entrato in seminario ma poi allontanato perché ritenuto inadatto al sacerdozio, dichiaratamente omosessuale in una società ancora molto conformista, infine accoltellato e strangolato a morte nelle sue stanze da un giovane *truqueur*: il corpo senza vita di Vivier verrà scoperto soltanto dopo alcuni giorni e l'assassino, Pascal Dolzan, riconosciuto colpevole di altri due omicidi, sarà condannato all'ergastolo. Il testo dell'ultima composizione di Vivier, rimasta incompiuta, *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele* per coro, voce recitante, 3 sintetizzatori, 2 percussionisti ed elettronica contiene una sinistra premonizione della morte dell'autore; dopo aver incontrato un giovane sconosciuto in metro, il narratore viene infatti da questi assassinato: «Allora senz'altra forma di presentazione, estrasse un pugnale dalla sua giacca nero scuro acquistata probabilmente a Parigi e me lo affondò nel cuore» [«Alors sans autre forme de présentation, il sortit de son veston noir foncé acheté probablement à Paris un poignard et me l'enfonça en plein coeur»]. Non meno significativo è che all'epoca Vivier stesse lavorando a un'opera in forma di Requiem sulla morte di Čajkovskij.

Se riscoprire compositori del passato è emozionante, riscoprire un compositore contemporaneo lo è forse ancora di più. Vivier ha lasciato una cinquantina di composizioni distribuite in un'ampia gamma di generi, dall'opera alla musica per orchestra, per ensemble e da camera, intorno a un centro ideale costituito dalla produzione vocale, solistica e corale. Non poche composizioni, per un autore attivo appena una quindicina d'anni. Negli ultimi tempi la musica di Vivier sembra aver incontrato un rinnovato interesse sul versante performativo: l'opera *Kopernicus* (1978-1979), per esempio, è stata messa in scena di recente con una certa frequenza. Per ciò che ri-

guarda invece la bibliografia, la musica del compositore canadese continua ad attirare attenzioni intermittenti: a tutt'oggi l'unica monografia resta quella di Bob Gilmore, *Claude Vivier: A Composer's Life* (2014), alla quale si affiancano saggi e articoli per lo più di taglio analitico. Per questa ragione il presente volume di Giovanni Battista Boccardo appare quanto mai opportuno. Al di là del fatto che è la prima monografia in italiano dedicata al compositore canadese, il lavoro si prefigge di restituire in modo lineare e al contempo coinvolgente la personalità di Vivier e la specificità della musica da lui scritta con particolare attenzione alle opere vocali, che appunto occupano larga parte del suo catalogo. Boccardo traccia così un percorso avvincente e articolato che dalla biografia arriva alla poetica e alle tecniche compositive, intrecciando narrazione e approfondimenti analitici.

Il primo capitolo ripercorre la vicenda biografica di Vivier: una vita, come detto, breve e tormentata, spesa alla continua ricerca dell'amore e del bisogno di essere amato. Il secondo capitolo affronta poi il quadro della musica vocale del Novecento, individuandone alcune coordinate e problematiche salienti e preparando così, nel terzo capitolo, la trattazione degli elementi testuali e letterari della musica di Vivier, che da giovane prima di decidere di diventare musicista aveva vagheggiato di fare lo scrittore e per la sua musica vocale utilizzò di norma testi propri arrivando sino a creare una lingua d'invenzione. Ricorrono nelle partiture vocali di Vivier temi caratteristici di un'arte che verrebbe da definire innanzi tutto lirica e tragica: amore, solitudine, sofferenza, morte, misticismo, sogno, utopia. Attraverso la disamina della componente testuale e letteraria, Boccardo giunge nel quarto capitolo a porre la musica di Vivier sotto la lente dell'analisi, puntandola sugli aspetti armonici, sulla costruzione decisiva della melodia, sulla componente rituale e teatrale di partiture come *Lonely Child* (1980), *Bouchara* (1980), *Lettura di Dante* (1974), *Prologue pour un Marco Polo* (1981), *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele* (1982-1983). Il tentativo consiste nell'entrare dentro lo stile complesso, e per certi versi labirintico, di un compositore che aveva studiato con Gilles Tremblay (un allievo di Olivier Messiaen), con Gottfried Michael Koenig e quindi soprattutto con Karlheinz Stockhausen e che negli ultimi anni manifestò tratti di

convergenza – peraltro ancora da chiarire a fondo nei suoi aspetti tanto storici quanto propriamente compositivi – con lo spettralismo di Tristan Murail e Gérard Grisey. Uno stile, quello di Vivier, in cui procedimenti matematici e parametrici rigorosi si annodano con la presenza non soltanto enfaticamente espressiva ma anche essenziale e generativa della struttura melodica, l'inventiva della sensibilità timbrica risente di echi della musica dell'Estremo Oriente (evidenti sin dalle frequenti ed evocative sonorità di gong e campane) e il gesto compositivo appare sempre gravido di implicazioni drammaturgiche. Assai utile è a tale riguardo il glossario, raccolto da Boccardo, dei termini idiomati utilizzati da Vivier a proposito della sua musica, a incominciare da «couleur», la parola con cui il compositore canadese identificava uno spettro armonico creato grazie all'addizione di frequenze a partire dal basso e della melodia. Se il lavoro di Boccardo non intende essere una monografia esaustiva sulla musica di Vivier, come del resto afferma lo stesso autore nell'introduzione, esso costituisce nondimeno un contributo importante agli studi su un compositore che merita di essere conosciuto e apprezzato molto di più di quanto non lo sia oggi, soprattutto in Italia, come una delle voci più originali, anticonvenzionali ed emozionanti della musica di scrittura del secondo Novecento.

CESARE FERTONANI

## Introduzione

Ricordo con precisione il mio primo incontro con la musica di Claude Vivier, un caldo pomeriggio estivo milanese. Dopo aver letto il suo nome su un libro di storia della musica, sorpreso del fatto di non averlo mai sentito prima, mi incuriosii e andai a cercare qualcosa su internet. Senza pensarci troppo, aprii uno dei primi video di YouTube, *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele* estratto dall'esecuzione del DVD "Rêves d'un Marco Polo". Più tardi scoprii che l'effetto che provai quel pomeriggio è comune a tanti altri nel sentire la sua musica per la prima volta. Ero stregato da quelle figure bianche, come morte, che sembravano provenire da un sogno. Una profondità apparentemente infinita stava dietro quelle note, quelle urla. Un dolore, una nostalgia forte come una mareggiata. Verso la fine del quinto minuto, l'entrata del soprano mi scosse forte, tanto da farmi venire la pelle d'oca. E mi misi a piangere.

Il presente scritto nasce come tentativo – ambizioso forse – di portare all'attenzione della critica nazionale una figura della musica d'avanguardia contemporanea che nel nostro Paese non ha ancora incontrato particolare fortuna: Claude Vivier.

Compositore canadese nato nel 1948, ha fatto parte della scena musicale internazionale negli anni Settanta e primissimi Ottanta, quando è venuto precocemente a mancare. Nell'arco di una pur breve vita egli ha prodotto un catalogo di opere sorprendente per mole e qualità, sapendosi distinguere agli occhi del pubblico per la sua voce originale e spontanea.

Pur avendo riscontrato un buon successo a livello internazionale (basti pensare che proprio nel gennaio 2019 l'opera *Kopernicus* è stata rappresentata alla Staatsoper Unter den Linden di Berlino), Vivier è rimasto sostanzialmente escluso dal panorama della musicolo-

## Capitolo I

### **La vita**

#### **I primi passi (1948-1976)**

Durante l'inverno a cavallo tra il 1947 e il 1948 a Montréal, in Canada, un'anonima, giovane donna è in gravidanza. Il suo bambino nasce in primavera e come tanti altri in quegli anni viene portato in un orfanotrofio il 14 aprile di quello stesso 1948, per la precisione a La Crèche Saint-Michel, un luogo gestito dalla comunità religiosa delle Soeurs Grises.

I primi due anni e mezzo della sua vita scorrono in questo luogo e non se ne serba oggi alcuna memoria. A Natale del 1950 Armande Vivier e la moglie Jeanne Vivier (nata Masseau) adottano il piccolo Claude in famiglia. Armande e Jeanne sono una coppia tipica dell'immaginario franco-canadese di quegli anni: lavoratori, dalle moderate possibilità economiche, cattolici piuttosto tradizionalisti. A quel tempo i Vivier hanno già due figli adolescenti nati l'uno nel 1932 e l'altra nel 1933, rispettivamente Marcel e Gisèle. Armande lavora come meccanico di camion dopo essere tornato dalla guerra mondiale e in seguito verrà aiutato dal figlio Marcel in officina. Ai due è morta una prima figlia nel 1930, giovanissima, ma sembra che il motivo dell'adozione di un terzo bambino sia legato alla sofferenza psicologica che Jeanne pativa in quegli anni. Sono passati molti anni da quando è nata Gisèle, ben diciassette, ma il dottore ha suggerito alla mamma di avere un altro figlio per trovare nuove energie, per aiutarsi a uscire da una situazione difficile, in cui lei ha difficoltà persino mettere un piede fuori casa. Insomma, tutto ciò che non bisognerebbe fare quando si sta male, adottare un bambino come se fosse un animaletto da compagnia. Eppure i Vivier, non senza titubanze, proseguono la strada dell'adozione.

## Capitolo II

### La musica vocale nel XX secolo

Per comprendere appieno l'uso che Vivier fece della voce nei suoi brani e nella sua musica bisogna ripercorrere per sommi capi la storia e il progresso della musica vocale nel corso del ventesimo secolo.

Nel secolo breve caratterizzato da una sempre più frenetica attività dell'uomo, anche la musica ha subito grossi e rapidi stravolgimenti.

Grazie alle nuove tecnologie gli scambi di informazioni sono stati sempre più veloci, alla portata di tutti: per questo motivo è sempre più difficile tracciarne un quadro unitario poiché, specialmente nella sua seconda metà, le singole personalità hanno acquisito importanza a scapito di un sentire comune. Il sentimento di sperimentazione e di libertà tipico questi ultimi anni ha favorito lo sbocciare di una miriade di diverse tendenze compositive, estetiche e funzioni della musica. Le correnti artistiche che abbiamo imparato a etichettare, rintracciandole nella storia, hanno perso quasi il loro significato.

Oggi più che mai la voce può essere usata con estrema libertà e numerosi fini estetici: tecniche estese vocali convivono con uno stile più tradizionale, l'elaborazione elettronica con un'emissione belcantistica, e così via. Allo stesso modo, anche la scelta e la valenza dell'apparato testuale possono variare molto a seconda del compositore o perfino del singolo brano.

Ma prima di passare a una presentazione specifica del repertorio vocale sarà bene riassumere per sommi capi il diverbio della musica colta negli anni della seconda metà del Novecento.

## Capitolo III

### I testi di Vivier

Possiamo leggere nella “Cambridge Companion to Singing” che la particolare esperienza del ventesimo secolo è stata il trampolino per allontanarsi definitivamente dal canto tradizionale inteso come *bel canto* verso una ricca e sorprendente varietà di stili, scritti e improvvisati, che sono stati esplorati, così come le opportunità per questi nuovi stili di essere utilizzati in nuove e fruttuose maniere.

L’uso di tecniche vocali estese spesso riguarda la consapevolezza di allargare il vocabolario dei gesti vocali e sonori disponibili; questo significa incorporare un nuovo ventaglio di possibilità non sempre associate al canto così come viene inteso comunemente, ma ispirate invece a tutti gli aspetti della vita.

La musica di Claude Vivier non perde mai la sua forte connessione con il significato, anche se non semanticamente esplicito: come abbiamo visto egli si servì spesso e in maniera estensiva di un linguaggio inventato che non possiede un significato semantico ma, nonostante ciò, in ogni suo brano tentò di veicolare un messaggio ben comprensibile per l’ascoltatore. La sua musica è lontana da una pura ricerca formale e si lega intimamente alla vita privata e intima dell’autore. Se Ligeti ebbe la possibilità di riferirsi ai suoi lavori intendendoli come «*semantically without meaning*»<sup>(1)</sup> possiamo tranquillamente definire quelli di Vivier come “*meaning without semantic*”.

Date le seguenti premesse, è curioso studiare attraverso la sua produzione quali fossero i suoi interessi principali: diventa così immediatamente chiaro che egli rifletté costantemente su pochi temi

---

(1) JOHN POTTER (a cura di), *The Cambridge Companion to Singing*, New York, Cambridge University Press, 2000, p. 111.

## Capitolo IV

### Un po' di analisi

“Ho imparato che il passato non era popolato di astrazioni ma di uomini e donne” (1). Riprendendo la distinzione del musicologo Jean-Jacques Nattiez tra il compositore di orientamento “accademico” e il creatore “innovatore”, salta agli occhi come la figura di Vivier corra il rischio di essere semplificata a favore di una visione storiografica periodizzante e schematica: ogni narrazione storica è una costruzione (2).

Il Vivier spettralista o quello appartenente alla corrente della “nuova semplicità” sembrano appartenere a questo mondo di costruzioni teoriche “a posteriori”.

Di fronte a una personalità creativa a tal punto forte e personale rimandiamo alla riflessione di Nattiez circa lo *Zeitgeist* e la “via dell’originalità” (3).

Senza addentrarci nelle cause della sua originalità (che, come indica il musicologo francese, possono essere spiegate attraverso gli elementi biografici di ordine psicologico, sociale e artistico) ne studieremo alcuni esempi pratici, per dare maggior risalto alla sua figura nel bassorilievo della storia e restituirle la propria individualità, il proprio spessore.

---

(1) JEAN-JACQUES NATTIEZ, “Alcuni concetti fondamentali di storiografia della musica: Periodizzazione, «Spirito del tempo», Successione di generazioni”, in *Rivista di Analisi e Teoria Musicali*, anno XIII n. 1, 2007, p. 15.

(2) *Ivi*, p. 10.

(3) *Ivi*, p. 26.

## Conclusioni

Il lavoro d'indagine svolto nel corso di queste pagine ci ha permesso di fornire un inquadramento storico e critico di un compositore che fino ad oggi ha ricevuto poche attenzioni dalla musicologia italiana. Considerata la natura del lavoro non dobbiamo sorprenderci se queste pagine pongano più quesiti rispetto alle risposte che tentano di fornire. Ma proprio questa consapevolezza offre la più fertile tra le conclusioni possibili: la musica di Vivier attende ancora di essere studiata a fondo per essere compresa e contestualizzata.

All'infuori di pochi articoli specialistici Vivier viene sommariamente accostato ai movimenti a lui contemporanei di "nuova-soggettività", "neo-romanticismo" o "nuova semplicità"; questa è da considerarsi la prova di una mancata comprensione della sua musica e della sua ricerca.

Infatti Vivier si è inserito nel panorama contemporaneo in modo molto personale, coltivando la propria arte con curiosità e senza pregiudizi: grazie ai suoi viaggi in Europa e ai contatti con compositori di diverse generazioni e scuole egli maturò un linguaggio variegato e originale. Attratto dal melodismo di Messiaen appreso negli anni di studio con Tremblay, dal misticismo e dalla razionalità di Stockhausen di cui fu allievo a Colonia, dall'evanescenza e la nebulosità della musica spettrale di Grisey, conosciuto ai corsi di Darmstadt; egli non si precluse mai niente a priori e ciò si riflette in una musica complessa e ricca di suggestioni.

Nelle sue partiture si mischiano le tecniche di addizione di frequenze per il calcolo degli spettri armonici, una fine orchestrazione e un'attenzione alla micro e macro-forma che vanno ricondotte alla *formula-composition* di Stockhausen. Attraverso la disamina delle analisi armoniche di musicologi come Bob Gilmore o Patrick Leve-

## Appendice A

### Testi

N.B. *I testi riprodotti di seguito, tratti da diverse opere (Chants e Prologue pour un Marco Polo) e da alcune lettere dal viaggio in Asia, sono stati volutamente mantenuti con le peculiarità della scrittura di Vivier. Gli errori e le stranezze linguistiche che contengono sono un tipico esempio della sua scrittura.*

### Chants

Airam (m) vav nel al ai tar ga mu tché tè sou ou ni mo o o o od su ou ou ou ou ou di dé nèb té i ut sou TNèv sout kou sou sé a i am (m) a ti i èd ré tam tam si bon or Pa ro su bi ro ta sè requiem aeternam dona eis domine ave maria gratia plena dominus te ri a non je ne veux pas nourrir j'ai peur non je ne veux pas mourrir j'ai peur les servants de la maison donneront ma chair à paitr'à la ter' (terre) mon sang tournera li mondes mers maudites mes yeux deviendront bijoux du cou des monstres des océans infernaux le temps engloutira tout' mes pensées non j'ai peur j'ai peur arrêtez.

Quand j'étais enfant un' vieill' fem' est mort' j'ai dû traverser trois cathédral' pour la voir dans sa tombe ell' me souriait comm' si ell' m'appelait je ne veux pas mourir Quand j'étais enfant on m'a dit. Quand j'étais enfant on m'a dit.

Que la mort c'était normal que c'était inévitable et vous autr' vous n' pouvez pas empêcher ce la je ne suis qu' un enfant tout petit tout petit tout petit tout petit.

Ti pe tou ka da pì tè keu ro bâ lach yei ou è i ou è ri o kè pa te ke i a o è i ou hi hi hi hi hi hi ni â kon niâ kon ri a ri a rie il fa ra

## Appendice B

### Termini compositivi utilizzati da Vivier

N.B. *Quella che segue è una lista dei termini idiomatici che Vivier usa nei suoi appunti, nelle partiture e nelle note d'esecuzione per descrivere specifici processi analitici e tecniche.*

**Couleur** (colore): è il termine con cui Vivier si riferisce ai gli spettri armonici creati per somma di frequenze.

**Couleur lisse** (colore morbido): descrive spettri che si prolungano o sono omoritmici con la melodia.

**Couleur rythmique** (colore ritmico): descrive spettri che sono articolati in ritmi non ripetitivi e non retrogradabili, indipendenti dalla melodia. Spesso mostra diverse suddivisioni ritmiche e ritrae una decelerazione attraverso l'uso di valori sempre più lunghi.

**Couleur aléatoire** (colore aleatorio): descrive spettri che includono valori di durata in qualche misura indeterminati, per esempio nella notazione di note senza gambo.

**Couleur pulsée** (colore pulsante): descrive spettri articolati in durate identiche, pulsazioni uguali.

**Technique sinusoïdale** (tecnica sinusoidale) o *onde sinusoïdale* (onda sinusoidale): Vivier usa entrambi i termini indifferentemente. Questi descrivono quelle frequenze divise in fasce (ovvero gruppi di *combination tones*) che sono suonati come scale ascendenti o discendenti. Il profilo che ne risulta imita il movimento di un'onda sinusoidale.

**Mélodie intervalisée** o *accord octavisé* (melodia intervallizzata o accordo ottavizzato): descrive accordi fatti di due classi di altezze suonati omoritmicamente con la melodia. Spesso appare alla fine dei brani, durante i passaggi a "corale", per esempio in *Orion*, *Bouchara*, *Lonely Child*.

## Appendice C

### Cronologia delle composizioni

Il catalogo cronologico delle opere di Vivier è stato stilato servendosi di tutte le risorse elencate in bibliografia con particolare riferimento al volume di Bob Gilmore e ai numeri della rivista *Circuits*. Tutte le opere di Vivier sono attualmente pubblicate da Boosey & Hawkes.

Anno e Composizione	Organico
<b>1968</b> <i>Quatuor à cordes</i> <i>Ojikawa</i> <i>Musique pour une liberté à bâtir</i> (o 1969)	2 vl., vla., vc. sopr., cl., perc. coro SA e orchestra
<b>1969</b> <i>Prolifération</i>	onde Martenot, pf., perc.
<b>1970</b> <i>Prima versione di Hiérophanie</i>	sopr. ed ensemble
<b>1971</b> <i>Hiérophanie</i> <i>Musik für das Ende</i>	sopr. ed ensemble 20 voci miste
<b>1972</b> <i>Deva et Asura</i> <i>Variation I</i> [untitled] <i>Hommage: Musique pour un vieux</i> <i>Corse triste</i> <i>Désintégration</i> <i>Chants</i>	ensemble per nastro per nastro per nastro 2 pf. 2 sopr., 2 ms., 3 cont.

## Indice dei nomi

- Albèra Philippe: 86  
Dante Alighieri: 18, 21-22, 41, 94, 116, 137, 162  
André Louise: 44  
Anhalt István: 2, 78  
Auner Joseph: 2
- Barlow Clarence: 11, 17, 68  
Becker Günther: 12  
Berio Luciano: 15, 34, 37, 74, 89  
Bernardi Mario: 55  
Boneham Peter: 32  
Boucourechliev André: 34  
Boulez Pierre: 11, 15, 18, 27, 74  
Beauvais Urbain, 7  
Bowlby John: 6  
Braes Ross: 104
- Cage John: 11, 18, 28, 74, 76, 80, 84-85, 89-90  
Čajkovskij Pëtr Il'ič: 62-63, 70, 83, 133  
Cardew Cornelius: 34, 37  
Carissimi Giacomo: 29  
Carroll Lewis: 29, 38, 51  
Cartier Jacques: 70  
Chamberlain Paul: 51, 96, 141  
Chopin Fryderyk: 32  
Christian Bryan: 110-111  
Coe Christopher: 65  
Copernico Niccolò: 26, 38, 48, 51  
Cunningham Merce: 84
- Davies Peter Maxwell: 88  
Debia Wayan: 153  
Debussy Claude: 43
- De Marinis Marco: 86  
De Pablo Luis: 34, 37  
Desjardins Thérèse: 7, 47, 51, 54, 60, 62, 64, 68-69, 83, 100, 128  
Dolzan Pascal: 70  
Dourguin Philippe: 69  
Dufourt Hugues: 27, 42  
Dutoit Charles: 42
- Eckhart Meister: 84, 135  
Edgerton Michael Edward: 77, 79  
Emerson Ralph Waldo: 84  
Eötvös Peter: 14, 17, 37  
Evangelista José: 24, 34, 36, 50
- Feldman Morton: 11, 34, 37, 76, 84  
Ferneyhough Brian: 60, 75  
Fibonacci Leonardo: 21, 24  
Fineberg Joshua: 107  
Forget Marthe: 95  
Fortner Wolfgang: 11
- Garant Serge: 46  
García de la Torre Mauricio: 135  
Gilmore Bob: 2, 11, 27, 35, 68, 104-108, 139, 161  
Glass Philip: 79  
Goethe Johann Wolfgang von: 135  
Gould Glenn: 55  
Griffiths Paul: 2, 51  
Grisey Gérard: 3, 16, 27, 42-43, 83, 139
- Hall Rideau: 55  
Harman Brian: 112  
Hesse Hermann: 24, 33, 135

- Hindemith Paul: 11  
Hölderlin Friedrich: 54, 98-99  
Huber Klaus: 34
- Jacob Bruder: 152  
Jakobson Roman Osipovič: 81-82  
Joyce James: 89
- Kagel Mauricio Raúl: 16, 37, 82, 84, 87, 89  
Kennedy John Fitzgerald: 54  
Kennedy Robert: 98-99  
Kent David: 48  
King Martin Luther: 54, 98-99  
Koenig Gottfried Michael: 13  
Kondo Jo: 37  
Kotoński Włodzimierz: 37  
Křenek Ernst: 50  
Krist Joachim: 14  
Kurtág György: 76
- Lang Paul Henry: 160  
Lehár Franz: 50  
Leibowitz René: 11  
Lesage Jean: 24-25, 112-113  
Levesque Patrick: 108-109, 125, 140  
Levinas Michaël: 27  
Ligeti György: 11, 15-16, 19, 34, 37, 50, 89, 91  
Loriod Yvonne: 9
- Mabry Sharon: 77  
Maderna Bruno: 11  
Mahler Gustav: 2, 41  
Maiguashca Mesías: 37  
Majakovskij Vladimir Vladimirovič: 30  
Mann Thomas: 96  
Marby Sharon: 87  
Marco Polo: 26, 48, 50-53, 55, 67, 69, 96-98, 122-124, 126-127, 135-137, 140-141, 144-146, 163  
Masseau Vivier Jeanne: 5  
McPhee Colin: 37  
Meck Nadežda von: 63  
Méfano Paul: 27
- Messiaen Olivier: 9, 11, 21, 24, 43, 112, 139, 156  
Monteverdi Claudio: 40  
Mozart Wolfgang Amadeus: 38, 51, 94, 156  
Murail Tristan: 3, 27, 42-43  
Musorgskij Modest Petrovič: 41
- Nattiez Jean-Jacques: 2, 103  
Nono Luigi: 74, 81  
Novalis (Hardenberg Georg Friedrich Philipp Freiherr von): 21, 30
- Olivieri Dario: 55, 57  
Olivieri Dino: 100
- Parent Maire-Danielle: 47  
Pasticci Susanna: 85  
Paulos Peregrino: 50  
Pelletier Louis-Philippe: 31-32, 56  
Penderecki Krzysztof: 81  
Perreault Jean-Pierre: 31  
Piaf Edith: 84  
Piazzolla Astor: 50  
Potvin Gilles: 40  
Pousseur Henri: 11
- Racine Jean: 38  
Racine Rober: 40  
Rameau Jean-Philippe: 43  
Rauschenberg Robert: 84  
Rea John: 23, 34-36, 50  
Reich Steve: 79, 89  
Rhéaume Martine: 117-118, 126  
Ries Ferdinand: 59  
Rihm Wolfgang: 28, 76  
Rochon Pierre: 20  
Ruwet Nicolas: 16  
Rzewski Frederic: 37
- Satie Erik: 50  
Sauvageau Yves: 14  
Scelsi Giacinto: 43, 86  
Schafer Raymond Murray: 55  
Schubert Franz: 75-76  
Schumann Robert: 32, 75

- Shakespeare William: 33  
 Sibelius Jean: 41  
 Steinecke Wolfgang: 11  
 Stockhausen Karlheinz: 2, 11-13, 15-16,  
 18-19, 21-26, 33-34, 37, 40, 42-43, 50,  
 60, 74-76, 78-79, 82, 85-86, 89-90,  
 101, 113-114, 116-117, 120, 126, 135,  
 137, 139  
 Stow Randolph: 88  
 Stravinskij Igor' Fëdorovič: 11, 40-41, 50  
 Shunryū Suzuki-roshi: 76
- Takahashi Yūji: 34, 37  
 Tasso Torquato: 13  
 Tessier Roger: 27  
 Thoreau Henry David: 84  
 Toop Richard: 18  
 Tremblay Gilles: 8-9, 12, 23, 37, 43, 54,  
 94, 102, 112-113, 139  
 Tudor David: 84
- Vaillancourt Lorraine: 34-36  
 Varèse Edgard: 8, 10, 15, 43  
 Vidor King: 81  
 Vierk Lois V.: 34, 37  
 Vaillancourt Lorraine: 36, 47  
 Villodo Ángel: 50  
 Virgilio Publio Marone: 23, 38  
 Vivier Armande: 5  
 Vivier Gisèle: 5  
 Vivier Marcel: 5
- Webern Anton: 11, 15, 34  
 Weill Kurt: 50  
 Wolff Christian: 16, 37
- Xenakis Iannis: 16
- Zimmermann Walter: 17-18, 50, 76