

CLAUDE VIVIER (1948-1983)

1	Orion * (1979) für Orchester	13:33
2	Siddhartha * (1976) für Orchester in acht Gruppen	29:09
3-7	Cinq chansons pour percussion (1980)	23:05
	Chanson du Matin	3:55
	Chanson à Midi	4:30
	Chanson au soleil	7:35
	Chanson à la Mort	3:35
	Chanson d'Adieu	3:29
TT:		66:15

Christian Dierstein, Schlagzeug
WDR Sinfonieorchester Köln
Peter Rundel

* First recording

Coverphoto: © Réunion de la Ligue canadienne des compositeurs, Windsor, 1981

György Ligeti über Claude Vivier. Ein Gespräch ¹⁾

Seit Ihrer ersten Begegnung mit Viviers Werk hatten Sie Gelegenheit, Ihre Kenntnisse dieser Musik zu vertiefen. Welches sind nach Ihrer Ansicht die musikalischen Wurzeln und die Einflüsse, die ihm dabei geholfen haben, seine ganz persönliche Ästhetik auszubilden?

Ich glaube, Viviers Genie gründet zunächst auf seiner katholischen Erziehung und auf seiner Kenntnis der Kirchenpsalmodie und des gregorianischen Gesangs. Er hatte eine schwere Kindheit, er lebte in einem streng katholischen und sehr armen Milieu. Seine Religiosität ist allerdings nicht unbedingt katholisch. Auf eine Art ist sie sehr rührend, von einer totalen Einfachheit und Offenherzigkeit. Aus diesem Grund meine ich, dass seine Studien bei Stockhausen sehr produktiv waren. Vivier war wie Stockhausen ein gläubiger Mensch, und in Stockhausen hat er einen Meister gefunden, der eben auch ein Glaubender und ein Verkünder war: die Religion, Sekte oder genaue Ideologie sind dabei nicht weiter von Belang. Allerdings ist Stockhausens Phantasie verstandesmäßiger, intellektueller, er ist kein sinnlicher „Sonoriker“ wie Vivier, und er hat nicht dessen prunkende Phantasie für Klangfarben. Er ist ein deutscher Meister, selbst in seinen intuitiven Stücken. Auch wenn er beispielsweise in *Stimmung* die Klänge natürlicher Nonen und Septimen einsetzt, bleibt seine Art, das Problem der Klanglichkeit anzugehen, sehr viel theoretischer. Seinen Einfluß auf Vivier sehe ich von den Werken an gegeben, wo sich bei ihm ein Stilwandel kundtut (beispielsweise in *Mantra* 1970). Stockhausen arbeitete damals mit melodischen Formeln, die er mit großer Konse-

quenz entwickelte. Ich nenne auch seine Permutationsmethode, die Vivier übernommen hat (wie auch mehrere andere Komponisten, darunter ich). Seine Studien bei Stockhausen haben sich also sehr positiv auf seine Entwicklung als Komponist ausgewirkt. Ich hätte ihn natürlich sehr gerne selber als Schüler gehabt, aber ich muß anerkennen, dass er bei Stockhausen etwas gefunden hat, das ich ihm nicht hätte geben können: einen gewissen Mystizismus, einen Offenbarungsgeist, der freilich einherging mit großer Rigidität.

Ich glaube, dass Vivier vor allem ein Melodiker war. Indem er auf den Kontrapunkt, auf die Polyphonie verzichtete, hat er sich für die Vorherrschaft der Stimme, einer Stimme, entschieden. Er fand eine modale, sogar polymodale Melodie, ohne jedoch dabei einen Schritt zurückzugehen wie John Adams oder Arvo Pärt. Vivier ist ein moderner Komponist, der weder neo noch retro ist (trotz der paar Wagnerianischen und Skrjabinischen Elemente), zugleich aber ganz und gar außerhalb der Avantgarde steht. *Kehren wir noch einmal zurück zum Einfluß ethnischer Kulturen auf die musikalische Denkweise Viviers. Wie wichtig waren sie?*

Die große melodische Entwicklung, die ich in allen Werken von Vivier beobachte, ist meiner Ansicht nach (auch wenn Vivier dies nicht ausdrücklich erwähnt) eine Folge des Einflusses der indischen Musik, der Konzeption der melodischen Muster bei den Ragas. Vivier hat diese exotischen Musiken eindeutig gekannt, die indische, die balinesische, die javanische, und war angetan von den Musiken des alten Indochina: Kambodscha, Vietnam, Thailand, lange bevor er sich selber nach Asien aufmachte. Auch die tibetische Musik spielt eine große Rolle,

beispielsweise in der Verwendung der Glocken. Diese besonderen Signale gibt es selbstverständlich auch anderswo, aber die Art, wie ein Stück mitunter einsetzt mit dem thailändischen *Ching* und der großen Trommel, erinnert uns an die tantrischen buddhistischen Rituale im Tibet. Es handelt sich eher um ein Konglomerat als um einen bestimmten Einfluß. Und dieses vermischt sich mit etwas, was nicht aus einem ethnischen Einfluß rührt, sondern seine eigene Erfindung ist, eine Art von erträumtem Folklorismus, dessen „Instrumente“ sozusagen durch Zusammenstellungen von Orchesterinstrumenten „komponiert“ sind.

Sie haben die Wagnerianischen und Skrjabinschen Elemente in Viviers Ästhetik erwähnt. Gibt es einen ausgeprägten Einfluß von Komponisten der großen europäischen Tradition bei Vivier?

Unter den Komponisten dieser europäischen Tradition, die in Viviers Musik eine Spur hinterlassen haben mögen, sehe ich selbstverständlich Wagner, besonders im Parsifal; auch Messiaen und vielleicht Skrjabin, durch Messiaen hindurch. Ohne dass ich es genau wußte, glaube ich, dass Vivier ungeheuer von Messiaens *Turangalila-Symphonie* beeinflusst war: Man trifft bei Vivier die gleiche Klanginnlichkeit an, die Messiaens Musik kennzeichnet. Messiaen war seinerseits beeinflusst von Koechlin, von der indischen Musik, und, sei es direkt oder über Debussy, von der Gamelanmusik. Beispielsweise ist bei *Ile de Feu I* und *II* der Einfluß des indonesischen Archipels deutlich zu vernehmen. Zum anderen findet man in rhythmischer Hinsicht Gamelan eher bei Messiaen als bei Vivier.

In diesem Konglomerat von Einflüssen höre ich

auch Mussorgsky heraus, die Glocken aus *Boris Godunow*, *Das große Tor von Kiew* in der Orchestrierung von Ravel, den Exotismus Rimski-Korssakows, Strawinskys *Feuervogel* (beispielsweise in der Vorherrschaft der Moll- und Durterz sowie des Tritonus), den Vivier mit Sicherheit kannte. Es gibt noch ein weiteres Element bei Strawinsky, das bei Vivier wirksam geworden ist, und das ist der rituelle Aspekt einiger Werke. Ich denke an den Schluß von *Les noces* oder an die *Symphonies d'instruments a vent*, zwei Werke, in denen der rituelle Aspekt betont wird. Trotzdem, abgesehen von diesen beiden Beispielen, könnte man sagen, dass Strawinsky das Gegenteil von Vivier ist: ersterer ist trocken, humoristisch, distanziert und sehr bündig, während Vivier sich von den Klangfarben betören läßt. Dieser rituelle Aspekt ist für Vivier von großer Bedeutung und konzentriert sich im wesentlichen auf das Totenritual. Vorbild könnte das Totenritual in Tibet gewesen sein, vielleicht auch Parsifal, der ein Ritual des Todes und der Erlösung ist. Bei Vivier wird die christliche Psalmodie kombiniert mit der Denkweise des Raga, und die katholische Frömmigkeit wird transponiert in erdachte asiatische Rituale. Im Grunde steht Vivier Wagner näher als Strawinsky, denn er hat, ohne Deutscher zu sein, etwas Pathetisches (ein lateinisches Pathos) an sich und einen Mangel an Humor wie Wagner. Aber trotz alledem steht Viviers Ästhetik auch der Kultur St. Petersburg-Paris nahe. Es gibt auch eine Kenntnis und eine Rezeption der Jugendstilästhetik, sowie einen Kult der Schönheit und der homosexuellen Liebe (so bezieht er sich auf Tadzio, die Figur aus Thomas Manns *Tod in Venedig*, gesehen durch Viscontis Film) und eine gewisse Ablehnung der Avantgarde, vielleicht.

In der letzten Zeit, nachdem ich mir Viviers Partituren genauer angesehen habe, kann ich sagen, dass die Entdeckung der Klangfarben- und Harmonienkombinationen, die er sozusagen erfunden hat, tiefen Eindruck auf mich gemacht hat. Ich sage abermals, dass das, was mich in Viviers Musik am meisten verblüfft hat, sein ganz und gar originales musikalisches Genie war. Er war einzigartig trotz der verschiedenen Einflüsse, und er hat sich besser als irgendwer sonst darauf verstanden, seine vielfarbige Klangphantasie zu verwirklichen. In dieser Hinsicht handelt es sich um einen Super-Messiaenismus, rhythmisch karger, aber in seiner Klanglichkeit von höchstem Reichtum. Auf seinem selbstgewählten Gebiet, dieser Verführung, die von der Sinnlichkeit komplexer Klänge ausgeht, war er der größte Meister.

Interview mit Louise Duchesneau

¹⁾ Aus „Circuit“,

Revue Nord-Americaine de Musique du XXe Siecle, Volume II,
Montreal 1991

Claude Astrid Holzamer

Wenn ich über Claude Vivier spreche, erinnere ich mich an eines unserer letzten Gespräche und sein letztes Konzert am 2. März 1983 in Stuttgart, bei dem er selber am Mischpult stand und sein *Bouchara* die Deutschlandpremiere erlebte. *Chanson d'amour* steht im Untertitel dieser Komposition, die mir aufs Neue aber doch mit einer neuen Wucht die Größe seines Genies offenbarte.

Wir trafen uns damals in einem recht feinen Hotel und Claude lachte aus irgendeinem Grund das La-

chen, das für ihn so charakteristisch war - als würde man inmitten einer gewaltigen Explosion stehen. Wenn er lachte, tat er das so, wie er auch sein Leben lebte und liebte. Aus vollem Herzen. Weil feines Hotelpersonal im Allgemeinen wenig Sinn für Humor hat, verlegten wir das Gespräch in ein Zimmer. Dort erzählte mir Claude von der nicht lange zurückliegenden Attacke, bei der ein Irregeleiteter ihn angegriffen hatte. Er verprach mir hoch und heilig, sich nie wieder in eine solche Situation zu bringen. *Chanson d'amour* - er tat es doch. Am 7. März 1983 wurde er ermordet.

Die unbeschwerten Stunden, die wir seit Mitte der 70er ab und zu mit Freunden in Köln verbrachten, Konzerte und Begegnungen im feedback-Studio, im Beginner Studio und irgendwo auf dem Land offenbarten mir die Neue Musik. Es war vor allem Claude, der mich auf diese spannende Welt neugierig machte, mich frei und ohne Vorbehalte an ihr teilhaben ließ und sie mich lachend lieben lehrte.

Claude war großzügig. Er kannte die Arroganz der musikalischen Elite, aber sie war für ihn kein Thema. Erst nach seinem Tod und nachdem seine Biographie erforscht wurde, erfuhren die meisten von seiner miserablen Kindheit und von den Zwängen, denen er ausgeliefert war. Wie hätte er wohl auf all die Analysen und Rückschlüsse reagiert? Ich denke, er hätte sein herrliches, unbändiges Lachen gelacht (und sich sehr über die Anerkennung gefreut).

In einem Vortrag im feedback-studio Köln sprach Claude Vivier im November 1982 von der Hoffnungslosigkeit der Gegenwart. Von dem Bedürfnis, den Augenblick in Lust festzuhalten und aus diesem Augenblick die Kunst, die Musik, entstehen zu lassen. Er sagte auch: „Was nicht zukünftig ist,

gehört der Vergangenheit an". Banal? Nein, eines von Claudes schönen Rätself: „In der Musik sind Vergangenheit und Zukunft gleichwertig, und nur die Melancholie kann uns mit beidem verbinden“. Ich höre *Orion* und ich denke an Claude Vivier, die-

sen wunderbaren, genialen Menschen, auf dessen weitere Werke ich so gespannt war. Und mit dem ich mir viele weitere Stunden gewünscht hätte. Viel mehr Zukunft, Claude. Und viel mehr Deiner kraftvollen, wunderbaren Musik.

Paris 23 sept 82 -

Liebe Antid,

hier das Material: 3 partitionen
Shiraz [Klavier Solo]
* Samerkan [Bläserquintett + Klavier
* Bonchann [Doppelpfeife + Schlagzeug
+ Sop.]

* Ein von diesen 2 Stücke ist das Material
[Orchester Stimme] im Centre de musique
canadienne 1259 rue Berri, in Montreal
Erhältbar -

Noch vielen Dank für's Kaufing - Ich
Soll eigentlich Dampjan ~~in~~ Paris
treffen.

Künje
Claude Vivier

Claude Vivier Jacó Mijnheer

Die Musik von Claude Vivier (1948-1983) ist eine Reflexion seines eigenen Lebens. Die Themen seiner Kompositionen waren sowohl direkt als auch indirekt inspiriert von seiner unbekannteren Herkunft, der Suche nach seiner Mutter, seiner religiösen Berufung, seiner Homosexualität. Neunundvierzig Werke, die er während seiner kurzen Karriere komponierte, zeigen das beeindruckende Vermächtnis eines Menschen, der ebenso leidenschaftlich dem Leben wie der Musik gegenüberstand.

In Montréal als Sohn unbekannter Eltern geboren, wurde Vivier im Alter von drei Jahren adoptiert. Er entdeckte die Musik in dem Priesterseminar, in das er mit sechzehn eintrat und von dem er zwei Jahre später wegen „unreifen Betragens“ ausgeschlossen wurde. Während einer Zeitspanne von vier Jahren studierte er am Conservatoire de musique de Montréal Komposition bei Gilles Tremblay und Klavier bei Irving Heller. Von den Werken, die in dieser Zeit entstanden, erntete *Prolifération*, in einer elaborierten postseriellen Sprache gehalten, den größten Erfolg.

1971 verließ Vivier Kanada um in Europa zu studieren. Das erste Jahr verbrachte er am Institut für Sonologie (Utrecht, Niederlande), wo er Unterricht in elektroakustischer Komposition bei Gottfried Michael Koenig nahm.

Anschließend studierte er bei Hans Ulrich Humpert und Karlheinz Stockhausen in Köln. Von letzterem wurde Vivier erheblich im Bereich kompositorische Techniken (Parameterquantifikation, permutative Strukturen, Ringmodulationen) beeinflusst, obwohl

er dennoch eine höchst individuelle Sprache entwickelte. So repräsentiert *Chants*, in dieser Periode komponiert, für ihn „den ersten Moment meiner Existenz als Komponist“.

Im Herbst 1976 unternahm Vivier eine lange Reise durch Asien. Während seines Aufenthalts auf der Insel Bali festigten sich seine Vorstellungen von seiner Stellung in der Gesellschaft. Dies initiierte eine neue Periode in seiner stilistischen Entwicklung seiner Musik. Über seine Rückkehr aus Asien sagte er: „Ich sehe, dass diese Reise vor allem eine Reise der Selbstentdeckung war.“ Es war die Zeit seines brillanten *Shiraz*, der Oper *Kopernikus*, von *Orion*. Im Zyklus der Stücke für Stimme und Instrumentalensemble, insbesondere *Lonely Child* und *Prologue pour un Marco Polo*, kristallisierte sich wesentlich der unverwechselbare Stil Viviers heraus.

Dieser Stil wird wesentlich charakterisiert von höchst suggestiven melodischen Strukturen, und von der Stimme, von Wörtern, die in einer vom Komponisten erfundenen Sprache gesungen werden. Harmonisiert mit komplexen Obertonfolgen durchstreifen die Modulationen verschiedene Texturen. Ihre Ausgangs- und Endpunkte sind häufig homorhythmisch.

Sein letztes Werk ist das Fragment *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele*, dessen thematische Entwicklung auf dramatische Weise mit dem gewaltsamen Tod des Komponisten konvergiert. Die Verflechtung seines privaten und beruflichen Lebens, des Realen und des Imaginären, zeigt ein herausragendes umfassendes Bewusstsein, dessen Botschafter Viviers Musik ist.



Orion (1979) Jaco Mijnheer

Orion ist die zweite - und zugleich letzte - Komposition für großes Orchester von Claude Vivier. Ein Auftrag des Orchestre Symphonique de Montréal und 1980 von eben diesem Orchester unter der Leitung von Charles Dutoit uraufge-

führt, ist es dieses Werk, das zusammen mit der Oper *Kopernikus* aus demselben Jahr Claude Vivier die Auszeichnung des Conseil Canadien de la Musique eingebracht hat.

In Anbetracht des Schicksals, das drei Jahre zuvor *Siddhartha* beschieden war, hat der Komponist den Interpreten die Aufgabe weniger schwer gemacht, indem er die Spieldauer um die Hälfte kürzte, die Zahl der Musiker (insbesondere im Schlagzeug) verringerte und sich an die traditionelle Orchesteranordnung hielt. Ergebnis war ein ungeheuer konzises und überzeugendes Werk.

Orion ist die Geschichte einer Melodie. Diese Melodie in vier Teilen wird zu Beginn des Werks von der Trompete vorgestellt, einem Instrument, das Vivier wegen seiner Todeskonnotation gewählt hat. Nach fortschreitender Zerlegung dieser Melodie taucht

dieselbe gegen Ende wieder auf und wird zum Abschluss des Werkes von einem majestätischen *Tutti* bekräftigt. So ist denn die musikalische Entwicklung von *Orion*, die auf ihren Ausgangspunkt - oder zumindest etwas diesem Ähnliches - hinausläuft, eine relative Entwicklung oder wie der Komponist in seinem Programmtext formuliert: „Ich habe den Eindruck, in einem Flugzeug zu gehen; ich bleibe an Ort und Stelle, und dennoch reise ich von Kairo nach Kuala Lumpur“. Wie bei Vivier häufig, enthält die Melodie die zwölf Töne der chromatischen Tonleiter, allerdings so auf die vier Segmente verteilt, dass sie Motive mit Modalcharakter bilden, wobei überdies die Wiederholung bestimmter Tonhöhen bei weitem nicht tabu ist. Die Schritte der Melodiezerlegung fassen sich wie folgt zusammen:

1. „Harmonisierung“ durch Schichtung mehrerer Transpositionen, Umkehrungen und rhythmischer Varianten der Melodie sowie durch verschiedene Arten der Phasenverschiebung; Gleichzeitigkeit verschiedener Melodiesegmente.
2. Rhythmische Vereinheitlichung der Segmente.
3. Stufenweise Übergänge zwischen den Segmenten.

So wird eine prägende Melodie, die aus vier Motiven mit jeweils eigener Identität bestand, zu einem einzigen Strom von Tönen ohne genaue Richtung. Die dem Werk zugrunde liegende Zeitstruktur wird durch Gongs und ähnliche Perkussionsinstrumente hörbar gemacht. Dies gilt von der obersten Strukturebene (der Unterteilung des Gesamtstücks in Abschnitte) bis zur untersten Ebene (den eigentlichen Rhythmen). Stilistisch nimmt *Orion* eine wichtige Stellung in Viviers Schaffen ein. Wiewohl man spürt, dass der Komponist noch auf der Suche ist (die

nach „minimal music“ anmutende Passage - etwas bei Vivier noch nie Dagewesenes - ist dafür ein Anzeichen), steht er im Begriff, seine ihm eigene musikalische Sprache zu finden: Es ist das erste Werk, in dem er Obertonschichtungen einsetzt (drittes Interludium: Perkussion, Violinen und Violen), die ein Markenzeichen seines späteren Stils werden sollten.

Der Titel *Orion*, nach dem Namen des äquatorialen Sternbilds, ist ein *pars pro toto*, wie der Arbeitstitel des Stücks, *Chant aux Etoiles*, belegt. Er verweist auf das gesamte Universum, eine immer währende Inspirationsquelle für Vivier, der davon ausging, dass die „inneren Räume“ des Menschen ein Spiegelbild des Alls sind. In diesem Werk inszeniert der Komponist auf recht deutliche Weise die Verbindung, die er zwischen Kosmos und Menschheit sieht: auf der einen Seite sehr intime und menschliche Ausdrucksformen wie die Rufe „he-o“ und die wunderbar stillen Perkussionsinterludien in einem Stil, den man „meta-asiatisch“ nennen könnte, auf der anderen Seite ein entfesseltes Orchester, sehr tiefe Töne und schauerhafte Knirschgeräusche, Metaphern unvorstellbarer und unausweichlicher Kräfte.

Siddhartha (1976) ²⁾

Inspiziert von der Erzählung *Siddhartha* (1922) von Hermann Hesse, konnte dieses Werk von Claude Vivier aus verschiedenen Gründen nicht wie vorgesehen 1976 uraufgeführt werden. Der kanadische Dirigent und Komponist Walter Boudreau, der die erste Aufführung 1986, drei Jahre nach Viviers Tod,

dirigierte, kommentierte das Werk Viviers folgendermaßen:

Siddhartha stellt wahrscheinlich das wichtigste musikalische Zeugnis von Claude Viviers Denken dar, und es ist von einem formalen Blickwinkel das gelungenste Werk. Direkte Musik, mit einer Perfektion geführt, die, ausgehend von einer einfachen Melodie, sich großartig in eine fantastische Galaxie von Ideen und Emotionen erweitert.

Es ist auch eine sehr sensible Musik, wo der Komponist intuitiv auf sein kreatives Inneres hört und uns sein totales Sein mit entwaffnender Einfachheit kommuniziert.

Zuletzt ist es eine selbstreflektierende Musik. *Siddhartha* ist ein lebender Organismus, ein kosmisches Kind, das von der Idee des Todes und des Unendlichen getrieben wird.

Cinq chansons pour percussion (1980) ²⁾

Cinq chansons pour percussion meint wörtlich, was der Titel suggeriert, „Lieder“ im asiatischen Verständnis, fünf musikalische Standpunkte, die ziemlich frei um einige wenige Noten komponiert sind. Es könnte *Aikea* oder ‚kleine Gedichte‘ genannt werden. Sie sind meinem Freund, dem großen Musiker David Kent gewidmet.

Claude Vivier

Vor einigen Jahren wurde ich gefragt, ob ich ein Stück für einen Solo-Schlagzeuger und The Festival Singers of Toronto spielen wollte – ein Stück, in dem ich Verse aus *Pinocchio* mit einer Kinderstimme rezitieren sollte. Der Komponist war natür-

lich Claude Vivier und es war das erste von vielen Malen, bei denen Claudes Musik mich herausforderte. Ich spürte sofort eine Affinität für seine Musik, die Jahre später in einer beauftragten Solo-Arbeit gipfeln sollte.

Claude war schon immer begeistert von der indonesischen Kultur. Als ich von dort mit einer Gamelan-Sammlung zurückkehrte, da wussten wir beide, dass es unvermeidlich war, dass er eines Tages ein Stück für diese Instrumente schreiben würde. In der Zeit, als er *Cinq chansons pour percussion* schrieb, arbeiteten wir enger als je zuvor zusammen. Ich erinnere mich, dass er häufig nachts angerufen hat, um mir Auszüge auf dem Klavier vorzuspielen, während er im Hintergrund schrie. Das Stück ist intensiv, dynamisch und rhythmisch lebendig und es geht an die Grenzen der Technik. Obwohl die Stimmung sich von Lied zu Lied ändert, ist die vorherrschende Atmosphäre eine sehr persönliche. Vielleicht ist das der Grund, warum Claude es immer als 'ganz spezielles Stück' bezeichnet hat. Ich führte es zum ersten Mal im Juni 1982 in Toronto auf und obwohl Claude die guten Kritiken in Paris erhielt, hatte er das Stück nie gehört. Vielleicht ist dies eines der vielen Paradoxa in seinem Leben, dass ein Stück, welches er als eine seiner persönlichsten Arbeiten betrachtete, von jedem außer von ihm selbst gehört wurde.

David Kent

²⁾ Aus "Claude Vivier, Anthology of Canadian music, Radio Canada International"

Claude Astrid Holzamer

Quand je parle de Claude Vivier, je me souviens de l'une de nos dernières conversations et de son ultime concert, le 2 mars 1983 à Stuttgart où, derrière la table de mixage, il assistait à la première allemande de son *Bouchara*. *Chanson d'amour* est le sous-titre de cette composition qui m'a révélé à nouveau, mais avec une force inédite, la dimension de son génie.

Nous nous sommes retrouvés ce jour-là dans un hôtel plutôt chic et, pour un motif quelconque, Claude éclata de ce rire qui lui était si caractéristique – comme si on était au milieu d'une forte explosion. Quand il riait comme ça, il le faisait de la même façon qu'il vivait et aimait la vie : de tout son cœur. Comme le personnel d'hôtel chic a généralement assez peu le sens de l'humour, nous continuâmes notre conversation dans une chambre. C'est là que Claude me raconta l'attaque dont il avait fait l'objet peu de temps auparavant, où un désaxé l'avait agressé. Il me jura par tous les saints de ne plus jamais risquer une telle situation. *Chanson d'amour* – il la risqua à nouveau. Le 7 mars 1983, il fut assassiné.

Les moments joyeux que, depuis le milieu des années 70, nous passions de temps en temps à Cologne avec des amis, les concerts et rencontres au Feedback Studio, au Beginner Studio ou quelque part à la campagne, m'ont fait découvrir la Musique Nouvelle. C'est surtout Claude qui sut éveiller ma curiosité pour cet univers passionnant, qui me le fit partager, spontanément et sans restrictions, et qui m'apprit à l'aimer en riant.

Claude était généreux. Il savait l'arrogance de l'élite musicale, mais elle lui était étrangère. C'est seulement après sa mort, et après qu'on eut enquêté sur sa vie, que la plupart entendirent parler de son enfance déplorable. Comment aurait-il réagi à toutes ces analyses et déductions ? Je crois qu'il aurait ri de son rire déchaîné, magnifique (et qu'il aurait été très content de cette reconnaissance).

Lors d'une conférence au Feedback Studio à Cologne, en novembre 1982, Claude Vivier avait évoqué le désespoir du présent. Le besoin de retenir l'instant dans le plaisir et de laisser l'art, la musique naître de cet instant. Il dit également : « Ce qui n'est pas futur appartient au passé. » Banal ? Non, une des belles énigmes de Claude : « Dans la musique, passé et avenir sont équivalents et seule la mélancolie peut nous relier à l'un et à l'autre. »

J'écoute *Orion* et je pense à Claude Vivier, cet homme merveilleux, génial, dont j'étais avide d'entendre les prochaines œuvres. Avec qui j'aurais souhaité tant d'autres moments. Beaucoup plus d'avenir, Claude. Et beaucoup plus de ta musique puissante, merveilleuse.

Orion (1979) **Jaco Mijlheer**

Orion est la deuxième et dernière œuvre pour grand orchestre composée par Claude Vivier. Cette œuvre fut commandée par l'Orchestre Symphonique de Montréal qui en assura en 1980 la création sous la direction de Charles Dutoit. Cette œuvre ainsi que l'opéra *Kopernikus* composé la même année valurent à Claude Vivier d'être nommé « compositeur

de l'année » par le Conseil Canadien de la Musique. Suite au destin réservé trois années auparavant à *Siddhartha*, le compositeur avait cette fois-ci choisi de rendre la tâche moins ardue aux interprètes, il réduisit la durée de la composition de la moitié, ainsi que le nombre de musiciens (notamment celui des percussionnistes) et choisit de respecter la disposition traditionnelle de l'orchestre. Il en résulta une œuvre incroyablement concise et convaincante.

Orion est l'histoire d'une mélodie. Cette mélodie en quatre parties est présentée au début de l'œuvre par la trompette, instrument choisi par Vivier pour sa connotation associée à la mort. Après la décomposition successive de cette mélodie, celle-ci ressurgit vers la fin de l'œuvre, renforcée par un majestueux *tutti*. Ainsi, le développement musical d'*Orion*, revenant au point de départ ou presque, se présente comme une évolution toute relative que le compositeur exprime dans le texte du programme comme suit : « J'ai l'impression de me déplacer dans un avion. Je reste sur place et pourtant mon voyage me mène du Caire à Kuala Lumpur ». La mélodie contient en effet, comme c'est souvent le cas chez Vivier, les douze sons de la gamme chromatique, néanmoins - répartis en quatre segments de façon à former des motifs revêtant un caractère modal, la répétition de certaines notes étant loin de constituer un tabou. Les étapes de la décomposition de la mélodie pourraient être ainsi décrites :

1. « harmonisation » à travers la superposition de plusieurs transpositions, renversements et variations rythmiques de la mélodie et diverses formes de décalage des phases ; simultanéité de plusieurs segments de mélodie ;
2. uniformisation rythmique des segments ;

3. transitions progressives entre les segments ;
De cette façon, une mélodie caractéristique comportant quatre motifs dotés chacun de sa propre identité, est transformée en un flot unique de sons s'écoulant sans but précis.

La trame temporelle à la base de l'œuvre est traduite par des gongs et autres instruments de percussion de même type. Cela vaut pour tous les niveaux, tant au niveau supérieur de la structure (la division de l'œuvre entière en sections) qu'au niveau le plus élémentaire (le rythme en soi). Quant au style, *Orion* occupe une place tout à fait importante dans l'œuvre créatrice de Vivier. Bien que le compositeur semble être en quête de quelque chose (comme en témoigne le passage rappelant la musique minimale jusque-là absente chez Vivier), il est sur le point de trouver son propre langage musical. Pour la première fois, Vivier a recours à des superpositions d'harmoniques (troisième interlude : percussion, violons et altos), qui allaient devenir les éléments caractéristiques de son style ultérieur.

Le titre *Orion*, inspiré par le nom de la constellation équatoriale et pars pro toto, comme le confirme également le titre provisoire *Chant aux étoiles*, titre provisoire de la pièce. Il renvoie à l'ensemble de l'univers, une source d'inspiration intarissable pour Vivier qui était convaincu que les « espaces intérieurs » de l'homme sont le reflet de l'univers. Dans cette œuvre, le compositeur met très clairement en scène le lien qui existe entre l'univers et l'humanité : d'une part, il reproduit des formes d'expressions très intimes et propre à l'homme comme l'interpellation « he-o » ou les interludes admirablement calmes des percussions dans un style que l'on pourrait qualifier de « méta-asiatique », d'autre part, il don-

ne à entendre un orchestre déchaîné, des sons très graves et d'effroyables grincements symbolisant des forces inconcevables et inéluctables.

Siddhartha (1976) ²⁾

Inspirée de la nouvelle *Siddhartha* de Hermann Hesse (1922), cette œuvre de Claude Vivier, commandée de la Société Radio-Canada, n'avait pu, pour diverses raisons, être créée comme prévu en 1976, par d'Orchestre national des jeunes du Canada sous la direction de Marius Constant.

Walter Boudreau, le compositeur et chef d'orchestre canadien qui a dirigé la Première de l'œuvre en 1986, a commenté comme suit l'œuvre de Vivier : « *Siddhartha* constitue probablement le testament le plus révélateur de la pensée de Claude Vivier. C'est aussi, sur le plan formel, son œuvre la mieux réussie. Musique directe, découpée à la perfection qui, à partir d'une simple mélodie, se déploie magistralement dans une constellation fantastique d'idées et d'émotions.

« Musique sensible aussi, où le compositeur continuellement à l'écoute de son génie inventif, nous livre son âme tout entière avec une simplicité désarmante. «Enfin, musique autoréflexive, se nourrissant de sa propre substance pour prendre de l'expansion. *Siddhartha* est un organisme vivant, sorte d'enfant cosmique, hanté par l'idée de la mort et de l'infini ».

Cinq chansons pour percussion (1980) ²⁾

Cinq chansons pour percussion signifie littéralement ce que suggère le titre. Le mot ‚chansons‘ est pris dans son sens asiatique : cinq énoncés musicaux composés assez librement autour de quelques notes. L'œuvre pourrait s'appeler *Aikea*, ou « petits poèmes ». Elle est dédiée à mon ami, le virtuose David Kent.

Claude Vivier

Il y a plusieurs années, on me demanda d'exécuter une pièce pour (un percussionniste avec les Festival Singers de Toronto - une pièce dans laquelle je devais réciter des couplets de *Pinocchio* avec une voix d'enfant. Le compositeur en était naturellement Claude Vivier et ce fut la première de nombreuses occasions au cours desquelles la musique de Vivier allait me poser un défi. Je sentis immédiatement une affinité pour sa musique, ce qui allait aboutir à une commande plusieurs années plus tard.

Claude a toujours été séduit par la culture indonésienne et quand je reviens de ce pays avec une collection d'instruments du gamelan, nous savions tous les deux qu'il était inévitable qu'il n'écrive un jour pour ces instruments. À l'époque où il composait *Cinq chansons pour percussion*, nous avons collaboré plus que jamais auparavant. Je me souviens qu'il me téléphonait souvent la nuit pour me jouer des extraits au piano alors qu'il criait en arrière-plan. La pike est intense, dynamique et d'une grande puissance rythmique et la technique est poussée à la limite. Même si le climat varie d'une chanson à l'autre, l'atmosphère demeure très personnelle. C'est peut-être pourquoi Claude y faisait

toujours allusion en la qualifiant de « pièce tout à fait spéciale ».

J'en fis la création en juin 1982 à Toronto et bien que Claude reçut par la poste des critiques favorables, il n'entendit jamais l'œuvre. C'est sans doute là un des nombreux paradoxes de sa vie, qu'une pièce qu'il considèrerait comme l'une de ses plus personnelles ait pu être appréciée par beaucoup, sauf lui.

David Kent

²⁾ Du livre "Claude Vivier, Anthology of Canadian music, Radio Canada International"

Claude Astrid Holzamer

Whenever I talk about Claude Vivier, I recall one of our last conversations and his last concert on March 2nd 1983 in Stuttgart, where he stood at the mixing table for the German premiere of his work *Bouchara. Chanson d'amour*, the subtitle of that composition, reminded me afresh of his true genius with a tremendous impact.

We met in a rather exclusive hotel, and for some reason or other Claude was laughing in the manner that was so characteristic of him. When he laughed it was like experiencing an explosion at close range. Whenever he laughed in this manner he did so exactly as he lived and loved life: with all his heart. As the staff of exclusive hotels generally have little sense of humour, we shifted the conversation to a hotel room. There Claude talked about the recent incident in which he had been attacked by a distur-

bed individual. He had made a solemn promise never again to put himself to such danger or situation ever again. *Chanson d'amour*: but he did do it again in the end. He was murdered March 7th 1983.

From the mid-1970's on, we spent many a carefree hour in Cologne with friends, at concerts, during encounters in the Feedback Studio, or the Beginner Studio and in the countryside. During those hours, he revealed to me the secrets of New Music. It was Claude who enticed me to want to learn more about this exciting world and laughingly taught me to love it.

Claude had a generous nature. He was familiar with the arrogance of the musical elite and would have no part of it. It was only after he died that biographical information about his past was researched and that was when most people learned of his miserable childhood. I wonder how he would have reacted to all of those thoughts and conclusions after the fact? When I think about it, I figure he would have laughed in his splendid, unrestrained way (and been very pleased by all the recognition as a composer!).

In November 1982, in a lecture at the Feedback Studio in Cologne, Claude Vivier spoke about the hopelessness of the present. About the need to hold on to the moment through pleasure, and then to transform this moment into art, into music. He also said: "Whatever is not in the future belongs to the past". Banal? No, one of Claude's beautiful riddles: "In music the past and the present are of equal value, and only melancholy can connect us to both."

At the moment, I am listening to *Orion* and am thinking of Claude Vivier, that wonderful, brilliant man whose further works I had awaited with so much

anticipation. And it is with him that I would have loved to spend many more hours. Much more future, Claude. And much more of your powerful, wonderful music.

Orion (1979) **Jaco Mijnheer**

Orion is the second – and last – composition for full orchestra by Claude Vivier. Commissioned by the Orchestre Symphonique de Montréal and premiered by the same orchestra under the baton of Charles Dutoit in 1980, it is for this work – together with the opera *Kopernikus* of the same year – that Vivier was awarded the Conseil Canadien de la Musique.

In the light of the fate that had befallen *Siddhartha* three years previously, the composer facilitated the performers' task by making it half as long, reducing the number of players (especially the percussion), and adhering to the traditional arrangement of the orchestra.

Orion is the story of a melody. This four-part melody is presented at the start of the piece by the trumpet, an instrument that Vivier selected due to its connotation of death. Following the melody's progressive fragmentation, it returns towards the end and is reinforced by a majestic *tutti* to conclude the work. The musical development of *Orion*, therefore, which moves towards its point of departure – or at least something resembling it -, is a relative development, or, as the composer himself writes in his programme note: "I have the impression of walking in an aeroplane; I stay exactly where I am, yet travel from Cairo to Kuala Lumpur." The melody con-

tains all 12 notes of the chromatic scale, as is often the case with Vivier, though they are distributed between the four segments in such a way as to form motives with a modal character, and the repetition of certain pitches is by no means taboo. The stages of the melody's destruction can be summarised as follows:

1. "Harmonisation" through the layering of several transpositions, inversions and rhythmic variants of the melody, also through different kinds of phase shifting; simultaneity of different melodic segments.
2. Rhythmic standardisation of the segments.
3. Gradual transitions between segments.

In this way, a defining melody consisting of four motives, each with its own identity, becomes a single stream of pitches without any precise direction.

The work's underlying temporal structure is rendered audible through gongs and similar percussion instruments. This applies from the highest structural level (the division of the whole piece into sections) down to the lowest (the actual rhythms). Stylistically, *Orion* occupies an important position in Vivier's oeuvre. Although one can sense that the composer is still searching (the passage reminiscent of "minimal music" – something previously unknown in Vivier's music – is a sign of this), he is in the process of finding his own musical language: it is the first work in which he employs the layered overtones (third interlude: percussion, violins and violas) that would later become one of the trademarks of his late style.

The title *Orion*, invoking the equatorial constellation, is a *pars pro toto*, as the working title of the piece, *Chant aux Etoiles*, confirms. It refers to the

entire universe, a constant source of inspiration for Vivier, who assumed that the "inner spaces" of humans are a mirror image of outer space. In this work, the composer displays in rather clear terms the connection he sees between the cosmos and humanity: on the one hand very intimate and human forms of expression, such as the calls of "he-o" and the wonderfully still percussion interludes, written in a style one could term "meta-Asiatic"; and on the other hand an unbridled orchestra, very low notes and terrible grinding sounds, metaphors for unimaginal and inescapable forces.

Siddhartha (1976) ²⁾

Inspired by the short story *Siddhartha* (1922) by Hermann Hesse, this work by Claude Vivier was commissioned by the Canadian Broadcasting Corporation but could not, for various reasons, be premiered as scheduled in 1976 by the National Youth Orchestra of Canada under the direction of Marius Constant. The Canadian conductor and composer Walter Boudreau, who conducted the first performance in 1986, has supplied the following commentary on the work. "*Siddhartha* probably represents the most revealing musical testament of Claude Vivier's thought and, from a formal point of view, it is also his most successful work. It is direct, perfectly sculpted music that begins with a simple melody and broadens marvellously into a fantastic galaxy of ideas and emotions. It is very sensitive music as well. The composer listens intently to his creative self and communicates his total being to us with disarming simplicity. Finally, it is self-reflective

music that feeds on its own substance in order to expand. *Siddhartha* is a living organism, a kind of cosmic child haunted by the idea of death and the infinite.”

Cinq chansons pour percussion (1980) ²⁾

Cinq chansons pour percussion literally means what its title suggests, ‘songs’ taken in the Asian sense of the word, five musical statements composed rather freely around a few notes. It could be called *Aikea* or ‘little poems’. They are dedicated to my virtuoso friend, David Kent.

Claude Vivier

Several years ago, I was asked to perform a piece for solo percussionist and The Festival Singers of Toronto - a piece in which I was supposed to recite verses from *Pinocchio* with a child-like voice. The composer of course, was Claude Vivier and it was the first of many occasions in which Claude’s music would challenge me. I immediately felt an affinity for his music that was to culminate in a commissioned solo work years later.

Claude was always enchanted with Indonesian culture, and when I returned from there with a gamelan collection, we both knew that it was inevitable that he would someday write a piece for these instruments. During the time he was writing *Cinq chansons pour percussion*, we collaborated more closely than ever. I remember him often phoning during the night to play excerpts on the piano while shouting in the background. The piece is intense, dynamic and rhythmically vital, while pushing technique to

its limits. Although the mood changes from song to song, the prevailing atmosphere is a very personal one. Perhaps this is why Claude always referred to it as “a very special piece”. I premiered it in June 1982 in Toronto and although Claude did receive the good reviews in Paris, he never did actually hear it. Perhaps it is one of the many paradoxes in his life that a piece he considered to be one of his most personal works was to be shared by everyone except himself.

David Kent

²⁾ From “Claude Vivier, Anthology of Canadian music, Radio Canada International”

Claude Vivier

Né à Montréal le 14 avril 1948, Claude Vivier étudie la composition avec Gilles Tremblay au Conservatoire de Montréal (1967-1970). Dès 1969, *Prolifération* le fait remarquer. De 1971 à 1974, il reçoit plusieurs bourses du Conseil des Arts du Canada pour étudier la composition et l'électroacoustique avec Gottfried-Michael Koenig à l'Institut de Sonologie d'Utrecht, la composition avec Karlheinz Stockhausen et l'électroacoustique avec Hans Ulrich Humper à Cologne. Ses deux années d'études auprès de Karlheinz Stockhausen feront éclore sa personnalité musicale caractérisée par une prédilection pour la monodie et pour la voix (seule ou en chœur), l'importance accordée aux textes, qui reflètent ses préoccupations spirituelles ou psychologiques, et une écriture qui se détachera progressivement des courants de la musique contemporaine pour devenir de plus en plus personnelle et dépouillée. D'un esprit ouvert et curieux, Claude Vivier s'intéressa toujours aux musiques d'ailleurs, notamment, à la musique orientale et à la musique balinaise en particulier. En 1977, il effectue un séjour en Asie qui cristallisera sa conception de la musique comme devant être intégrée à la vie quotidienne. Dès 1973, il avait exposé ce sentiment dans un article « L'acte musical » (*Musiques du Kébek*, Editions du Jour). De ce périple, il rapporte *Pulau Dewata* (1977), *Paramirabo* (1977) et *Shiraz* (1977), œuvre pour piano d'une grande virtuosité et d'une expressivité éloquentes, créée en 1981 par Louis-Philippe Pelletier. Suivront *Love Songs* (1977) et *Nanti Malam* (1978), commandées et créées par la compagnie de danse d'Ottawa Le Groupe de la

Place Royale. L'année 1977 fut extrêmement féconde pour Claude Vivier puisqu'il produisit également *Journal*, où il traite de thèmes qui lui sont chers : l'enfance, la mort, l'immortalité.

A partir de 1979, Vivier écrit davantage pour de grandes formations : en 1980 *Orion*. Puis il réalise un rêve : écrire un opéra. C'est *Kopernikus*, sur un livret du compositeur, créé en 1980 par l'Atelier du Jeu scénique de la Faculté de musique de l'Université de Montréal. L'année 1980 voit aussi la création d'une de ses œuvres les plus belles et les plus émouvantes : *Lonely Child* pour soprano et orchestre Canadien de la musique.

En 1982, il écrit *Wo bist du Licht* (Où es-tu Lumière ?), commandé de Radio-Canada pour le prix Italia 1982, avant d'obtenir une bourse du Conseil des Arts du Canada pour aller composer à Paris un opéra sur la mort de Tchaïkowsky. *Trois airs pour un opéra imaginaire* furent créés à Paris - deux semaines après sa mort - au Centre Georges-Pompidou.

Il venait de terminer une œuvre prophétiquement intitulée *Crois-tu en l'immortalité de l'âme* lorsqu'il fut assassiné à Paris, le 7 mars 1983.

© IRCAM

Claude Vivier Jaco Mijnheer

The music of Claude Vivier (1948-1983) is a reflection of his personal life. Although a student of Stockhausen, Vivier ignored the avant-garde dictum against the expression of individuality through music. Both directly and indirectly, the themes of his compositions were inspired by his unknown fa-

mily origins, his search for his mother, his religious vocation, his homosexuality and even his premature death. The forty-nine works composed during his brief career comprise the impressive legacy of an individual as passionate about life as he was about music.

Born in Montréal of unknown parents, Vivier was adopted at the age of three. He discovered music at the seminary which he entered at sixteen, and from which he was expelled two years later for "immature behaviour". For a period of four years he studied at the Conservatoire de musique de Montréal; composition with Gilles Tremblay and piano with Irving Heller. Of the works from this period, *Prolifération*, written in an elaborated post-serialist language, has known the most success.

In 1971, as recipient of a Canada Arts Council award, Vivier left to study in Europe. The first year was spent at the Institute of Sonology (Utrecht, The Netherlands) where he took classes in electroacoustic composition with Gottfried Michael Koenig. Following that, in Cologne, he studied with Hans Ulrich Humpert and Karlheinz Stockhausen. With regards to compositional technique (quantification of parameters, permutative structures, ring modulations), Vivier was influenced considerably by the latter, although he nonetheless developed a highly personalized language. As such *Chants*, composed during this period, represents for him "the first moment of my existence as a composer".

Back in Canada, his reputation as a composer began to take hold. He taught at the University of Ottawa and was granted several commissions, among others by The Canadian Music Awards (seven short, idiomatic pieces), the Société de mu-

sique contemporaine du Québec (*Liebesgedichte*) and the National Youth Orchestra of Canada (*Siddhartha*). In the fall of 1976, Vivier undertook a long trip through Asia. It was during his stay on the island of Bali that his ideas concerning the role of the artist in society were solidified. This initiated a new period in the stylistic evolution of his music, a period characterized by affirmation and certainty. He said upon his return: "I realize that this journey was, above all, one of self-discovery". This was the period of his brilliant *Shiraz*, of *Orion*, of the opera *Kopernikus*. Most importantly, it was in the cycle of pieces for voice and instrumental ensemble, particularly *Lonely Child* and *Prologue pour un Marco Polo*, that the unique style of Vivier crystallized.

This style is characterized by the voice, by words sung in a language invented by the composer, by striking melodies. Harmonized by complex overtone series, these modal melodies pierce different textures, their points of departure and arrival most often homorhythmic. The tonal core, with leading note, differs from one phrase to another, rendering it panchromatic. This all occurs in time according to a complex arithmetical grid.

His outstanding development as a composer earned Vivier the title of "Composer of the Year" in 1981, awarded by the Canadian Music Council. Benefitting once again from a Canada Council grant, he settled in Paris, where he composed *Trois Airs pour un opéra imaginaire*, a piece that embodies the superb synthesis of his mature style. His last work is the unfinished *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele* whose thematic development converges in a dramatic way with the violent death of the composer. The interweaving of his personal and

professional life, of the real and the imaginary, reveal an outstanding global awareness and define a

Christian Dierstein



absolvierte sein Musikstudium bei Bernhard Wulff in Freiburg, und bei Gaston Sylvestrein in Paris. Er ist Preisträger zahlreicher Wettbewerbe und war Stipendiat der Studienstiftung sowie der Akademie Schloss Solitude in Stuttgart. Seit 1988 ist er der Schlagzeuger des ensemble recherche. Zusammen mit Marcus Weiss und Yukiko Sugawara bildet er das Trio Accanto. Er beschäftigt sich intensiv mit dem Studium außer-europäischer Musik und mit freier Improvisation. Zahlreiche Solokonzerte europaweit u.a. in der Reihe Rising Stars und als Solist mit verschiedenen Orchestern; eigene Kompositionen für Hörspiel und Theater. Seit 2001 leitet er die Schlagzeugklasse an der Musikhochschule in Basel.

A suivi des études musicales auprès de Bernhard Wulff à Freiburg et de Gaston Sylvestrein à Paris. Il s'est vu attribuer de nombreux prix à l'occasion de concours ainsi que des bourses notamment par la Studienstiftung et l'Académie Schloss Solitude à Stuttgart. Depuis 1988, il est percussionniste de l'"ensemble recherche. Il forme avec Marcus Weiss

possible future for humankind, for whom Vivier was a messenger, an aerolite passing through our world.

et Yukiko Sugawara le Trio Accanto. Christian Dierstein porte un intérêt particulier à la musique extra-européenne et à l'improvisation. Il s'est produit à l'occasion de nombreux concerts en solo dans toute l'Europe, entre autres dans le cadre de « Rising Stars » et en tant que soliste dans différents orchestres. Il écrit des partitions pour pièces radiophoniques et pour le théâtre. Réalisation de nombreux enregistrements pour la radio et des CD en tant que soliste et en musique de chambre. Depuis 2001, Christian Dierstein dirige la classe de percussion au Conservatoire de Bâle.

Studied music with Bernhard Wulff in Freiburg and Gaston Sylvestrein in Paris. He has won numerous competitions, as well as receiving scholarships from the Studienstiftung and Akademie Schloss Solitude in Stuttgart. Since 1988 he has been a member of ensemble recherche. He plays together with Marcus Weiss and Yukiko Sugawara in Trio Accanto. He is intensely involved with the study of non-European music and with free improvisation. Numerous solo recitals throughout Europe, for example in the series Rising Stars, and as a soloist with various orchestras. He has also composed works for the radio and the theatre. Numerous radio and CD recordings, both of solo pieces and chamber music. Since 2001 he has directed the percussion class at the Musikhochschule in Basle.

WDR Sinfonieorchester Köln

Photo: © Joachim Clüßerath



Wurde 1947 vom damaligen Nordwestdeutschen Rundfunk als WDR-eigenes Orchester gegründet. Zusammenarbeit und Aufnahmen mit namhaften Dirigenten wie Otto Klemperer, Sir Georg Solti, Dimitri Mitropoulos, Herbert von Karajan, Claudio Abbado und anderen. Pro Saison rund vierzig Konzerte in der Philharmonie und im Sendegebiet des WDR. Konzertreisen in Europa und nach Fernost. Neben klassisch-romantischem Repertoire Pflege der Musik des 20. Jahrhunderts. Ur- und Erstaufführungen mit Werken von Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, Luciano Berio, Luigi Nono, Bernd Alois Zimmermann und Karlheinz Stockhausen. Chefdirigent ist seit 1997/98 Semyon Bychkov.

L'Orchestre symphonique de la WDR de Cologne a été créé en 1947 par une station de radio de l'époque, la Nordwestdeutscher Rundfunk, en tant qu'orchestre propre à la WDR. Coopération et enregistrements avec des chefs renommés tels qu'Otto Klemperer, Sir Georg Solti, Dimitri Mitropoulos, Herbert von Karajan, Claudio Abbado et bien d'autres. En général, une quarantaine de concerts par saison, à la Philharmonie aussi bien que dans le périmètre

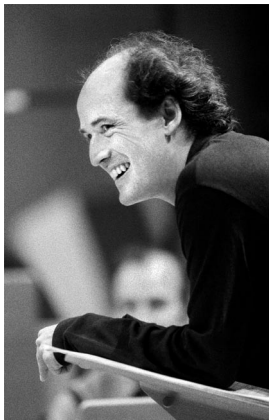
de diffusion de la WDR. Tournées en Europe et en Extrême-Orient. Outre le répertoire classique et romantique, une attention particulière est accordée à la musique du XXe siècle. Créations et premières musicales d'œuvres de Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, Luciano Berio, Luigi Nono, Bernd Alois Zimmermann et Karlheinz Stockhausen. Depuis 1997-98, c'est Semyon Bychkov qui est le chef en titre de l'orchestre.

The Radio Symphony Orchestra of the WDR [West German Radio], Cologne, was founded in 1947 by what was then the Nordwestdeutscher Rundfunk [North-west German Radio] as an orchestra be-

longing specifically to the WDR. Concerts and recordings with renowned conductors such as Otto Klemperer, Sir Georg Solti, Dimitri Mitropoulos, Herbert von Karajan, Claudio Abbado and others. Roughly 40 concerts per season in the Philharmonie and the broadcasting area of the WDR. Tours in Europe and the Far East. Alongside the Classical-

Romantic repertoire it also performs 20th century music. World and national premieres of works by Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, Luciano Berio, Luigi Nono, Bernd Alois Zimmermann and Karlheinz Stockhausen. Semyon Bychkov has been Principal Conductor since 1997/98.

Peter Rundel



Geboren 1958 in Friedrichshafen, studierte Violine bei Igor Ozim und Ramy Shevelov in Köln, Hannover und New York, sowie Dirigieren bei Michael Gielen und Peter Eötvös. 1984 bis 1996 war er als Geiger Mitglied des Ensemble Modern. 1987 gab er sein Debüt als Dirigent und gastiert

heute regelmäßig bei Ensembles wie z.B. ensemble recherche, Ensemble Modern, Ensemble InterContemporain Paris sowie bei allen großen deutschen Rundfunkorchestern (Bayerischer Rundfunk, DSO und RSO Berlin, Baden-Baden, u.a.). Seit Januar 2005 ist Peter Rundel Musikalischer Leiter des Remix Ensemble Porto. Er leitete Opernproduktionen an der Deutschen Oper Berlin, der Bayerischen Staatsoper, der Wiener Volksoper, den Wiener Festwochen und den Bregenzer Festspielen. Auf KAIROS ist er mit Ensemble- und Orchesterstücken von Hanspeter Kyburz vertreten (Preis der Deutschen Schallplattenkritik).

Né en 1958 à Friedrichshafen, il étudie le violon à Cologne, Hanovre et New York auprès d'Igor Ozim et Ramy Shevelov, ainsi que la direction d'orchestre avec Michael Gielen et Peter Eötvös. De 1984 à 1996, il se produit comme violoniste et memb-

re de l'Ensemble Modern. En 1987, il fait ses débuts en tant que chef d'orchestre, et on le retrouve aujourd'hui régulièrement au pupitre de formations telles que l'ensemble recherche, l'Ensemble Modern, l'Ensemble Intercontemporain, ainsi que tous les grands orchestres radiophoniques allemands (Bayerischer Rundfunk, DSO et RSO Berlin, Baden-Baden, etc...). Depuis janvier 2005, Peter Rundel est directeur du Remix Ensemble de Porto. Il a supervisé des productions d'opéras au Deutsche Oper de Berlin, au Bayerische Staatsoper, au Volksoper de Vienne, ainsi que dans le cadre du Festival de Vienne et du Festival de Bregenz.

Dans le catalogue de KAIROS il figure avec les œuvres pour ensemble et pour orchestre de Hanspeter Kyburz (Prix de la Deutsche Schallplattenkritik).

Born in 1958 in Friedrichshafen, he studied violin with Igor Ozim and Ramy Shevelov in Köln, Hannover, and New York, as well as conducting with Michael Gielen and Peter Eötvös. From 1984 to 1996 he played the violin as a member of Ensemble Modern. In 1987 he made his debut as a conductor and appears regularly with Ensembles like ensemble recherche, Ensemble Modern, Ensemble Intercontemporain Paris, as well as with all big German Orchestras (Bavarian Radio Symphony Orchestra, German Symphony Orchestra, the Radio Symphony Orchestra of Berlin, etc.).

Since January 2005 he is the musical director of the Remix Ensemble Porto. He has also directed opera

productions at the Deutsche Oper Berlin, the Bayerische Staatsoper, at the Wiener Festwochen and the Bregenzer Festspiele.

On KAIROS he is represented with works for ensembles and orchestra by Hanspeter Kyburz (Prize of the German Schallplattenkritik).

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter www.kairos-music.com / All artist biographies at www.kairos-music.com / Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante: www.kairos-music.com

*English translations by Wieland Hoban
Traductions françaises de Isolde Schmitt et
Françoise Guiguet*

GÉRARD GRISEY

Quatre chants
pour franchir le seuil

Catherine Dubosc
Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012252KAI

GEORG FRIEDRICH HAAS

in vain

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012332KAI

OLGA NEUWIRTH

Acroate Hadal . Quasare/Pulsare
...?risonanze!...
...ad auras...in memoriam H.
incidendo/fluido . settori

Nicolas Hodges
Irvine Arditti . Garth Knox
Arditti String Quartet
0012462KAI

HELMUT LACHENMANN

Das Mädchen mit den
Schwefelhölzern

Staatsoper Stuttgart
Lothar Zagrosek
0012282KAI

GÉRARD GRISEY

Les Espaces Acoustiques

Garth Knox
Asko Ensemble
WDR Sinfonieorchester Köln
Stefan Asbury
0012422KAI

GÉRARD GRISEY

Solo pour deux

Ernesto Molinari
Uwe Dierksen
ensemble S
0012502KAI

BEAT FURRER

Aria
Solo
Gaspra

Petra Hoffmann
Lucas Fels
ensemble recherche
0012322KAI

In Nomine

The Witten In Nomine
Broken Consort Book

ensemble recherche
0012442KAI

**NEUE MUSIK
KOMMENTIERT**

Einführung in die
Neue Musik

0011012KAI