

# Disques = Schallplatten

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift =  
Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse**

Band (Jahr): - **(1992)**

Heft 33

PDF erstellt am: **17.07.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

tert und so das Tonmaterial, das für Eduard Hanslick noch «geistfähig» war, «entqualifiziert». Stephan hofft, dass aus dem Chaos der clusterförmigen Masse wieder eine neue Ordnung hervorgehen werde.

Jürg Stenzl hebt den rebellischen Charakter von Varèse hervor, nachdem er dessen Ästhetik auf Ferruccio Busoni zurückgeführt hat: Seit dem Ersten Weltkrieg veränderte sich des Komponisten Haltung kaum; er war auch kein sehr aktiver Musikschriftsteller und gab meist nur Interviews, die Louise Hirbour 1983 in unbefriedigender Form veröffentlichte (vgl. den Beitrag von Christine Flechtner-Wehner in: *Dissonanz* Nr. 3, Februar 1985). Wie Busoni suchte Varèse den nicht-realistischen Ausdruck der Gegenwart, forderte für die neuen Klänge neue Instrumente und sah in diesen Klängen ein Mittel, um mit Intelligenz und Willen eine organische Synthese zu erreichen. Die Parallele zu Busoni mag erstaunen, bedenkt man, wie verschieden die klanglichen Resultate sind, zu denen die beiden Musiker gelangten. Doch kann man daran sehen, wie ähnliche Denkprozesse je nach Stellung in der Musikgeschichte, nach Begabung und Neigung weiterwirken.

Leider fehlt in diesem Zusammenhang eine Darstellung der Beziehungen zwischen Varèse und André Jolivet, der um 1930 dessen Schüler war. *Pascal Decoupret* kommt aber auf John Cage und Pierre Boulez zu sprechen und steuert auch wichtige Hinweise auf den Akustiker Helmholtz bei: Obertöne, Interferenzen, Kombinations-, Differenz- und Summationstöne hat Varèse auskomponiert. Von hier aus liessen sich Perspektiven zu Olivier Messiaen und der Spektralmusik der letzten Jahrzehnte aufzeigen. Cage realisiert den musikalischen Sachverhalt ohne jede Implikation und will jeden Klang «salonfähig» machen; Boulez aber bewundert die «akustische KLARHEIT» und das reine Denken in Formbegriffen bei Varèse, denen eine streng stilistische Vorstellung zugrunde liegt. Auch *Helga de la Motte* insistiert auf der «physischen Materialität des Klangs» und dem unmerklichen Übergang zwischen bestimmten und unbestimmten Tonhöhen, zwischen Ton und Akkord. Dass die «Rauhigkeit der tiefen Klänge» heute bei Hugues Dufourt wieder erscheint, wird aber genau so wenig wie die übrige, weniger bekannte Musik Frankreichs erwähnt.

Dass auch andere Aspekte als die vom Obertonspektrum der Klänge ausgehenden Klangblöcke herausgegriffen werden können, beweist *Albrecht Riethmüller*, der kühn die Frage nach der Melodie bei Varèse stellt. Er kommt zum Ergebnis, dass wie Improvisationen anmutende Jazz-Elemente und exotische Einsprengsel unbestimmter Herkunft durchaus vorkommen, die «Krise der Melodie», wie man sie schon im 19. Jahrhundert feststellen kann, aber zu einer Abwehr des Gefälligen, des Kitsches geführt hat. Die Musik von Varèse

ist nicht nur «son organisé» und beweist gerade durch einige «Melodien» ihren verqueren, unangepassten Charakter.

In einem Beitrag von hohem Abstraktionsgrad fördert auch *Hermann Danuser* Ungewohntes am Varèse-Bild zu Tage. Diese Musik ist zwar erklärermassen «selbstreferentiell», sie bezieht sich nicht auf etwas von aussen, zum Beispiel auf menschliche Leidenschaften. Varèse selber spricht höchstens von der Betrachtung der Sterne durch ein Teleskop und mathematischen Theoremen. Danuser fragt sich aber, ob nicht eine hermeneutische Annäherung möglich wäre, da in «Intégrales» eine Melodie auftritt, die der von Maurice Ravel's «Boléro» ähnlich sieht. Eine gewisse Sprachhaftigkeit bleibt gewahrt. Die Musik ist zwar nicht mehr eine «Klangrede» im Sinne von Mattheson, aber eine Spannung zwischen erzählenden und nicht-erzählenden Elementen bleibt bestehen.

Der interdisziplinäre Ansatz von *Wilfried Gruhn* führt zu Beziehungen zwischen Varèse und dem Kubismus Robert Delaunays, dessen Bilder mit explodierenden Eiffeltürmen an Varèses Akkorde gemahnen, die auch von ihm selbst als Wolkenkratzer bezeichnet wurden. Eines seiner Schlüsselerlebnisse war ja Igor Strawinskys «Le Sacre du printemps» mit seinen sich simultan gegeneinander verschiebenden rhythmischen Strukturen.

Das Wort «verquer» erscheint in diesem Buch einige Male. Aus europäischer Sicht mag Varèse so anmuten. Doch *Klaus Ebbecke* weist auf eine typisch amerikanische Situation hin: Die Kunst ist nicht-relational, die Musik erlangt eine rein physische Qualität wie Jackson Pollocks Action Painting oder Frank Stellas Shaped Canvases. Die Bedeutung fällt weg, während der europäische Serialismus nach der Zerstörung der alten Syntax eine neue Syntax suchte. Indem sich Varèse dieser Versöhnung verweigerte, wurde er zu einer der beunruhigendsten Erscheinungen des 20. Jahrhunderts.

Theo Hirsbrunner

## Disques Schallplatten

### Contre l'obsole tisme national

*Une anthologie de la musique suédoise contemporaine*

Tout comme les Norvégiens,<sup>1</sup> les compositeurs suédois eurent à éviter un écueil perfide: l'attendrissement assommant sur leurs propres sentiments. Karl-Birger Blomdahl<sup>2</sup> n'écrivait-il pas en 1945: «Certes, nous sommes tous

jeunes – entre vingt et trente ans –, mais tous, nous nous dressons contre l'obsoleète romantisme national qui [...], depuis une éternité, écrase la créativité musicale dans notre pays.» L'électro-acoustique constitua un bon moyen de se dépêtrer de cet empoisonnement. Ainsi Lars-Gunnar Bodin<sup>3</sup> (né en 1935), infatigable ambassadeur de la musique suédoise et directeur du Studio de musique électronique de Stockholm<sup>4</sup> en 1979. Il est le premier compositeur à y travailler régulièrement et fut le pionnier du *text-sound-composition* (équivalent de la poésie sonore française), utilisant un matériel textuel très limité, comme dans *Dedicated to You II* (1971), ou plus fourni, comme dans le drame musical multimédia *Clouds* (1972-1976), dont le disque cité présente des extraits. «Cette œuvre, écrit Bodin, veut créer une atmosphère où se mêlent abandon et attente mystique, infinitude et aspiration profonde à une libération spirituelle» – désir qui, aujourd'hui plus que jamais, nous taraude et qu'exprime clairement ce texte de l'œuvre (originellement en suédois): «But why, they asked? Why try to reach / beyond the memory-laden stillness, / beneath the eternal glistening deep, / [...] beyond the precisely calibrated, but desolate field of vision? The only answer we could give was: «In reality, everything is probably / joined together by nothing.» Cette réponse, qui parcourt toute cette œuvre si dense (elle dure en fait 90 minutes), s'imagine, plus impressionnante encore, aux détours de présentations de films et diapositives ainsi que des papillonnements des danseurs et des chanteurs.

Cette roborative détresse de Bodin est en outre alimentée par des images de l'ultime et irréfugable destruction: il compose alors des œuvres de «self-therapy», comme il les nomme (et qui le sont aussi pour nous!), telles ses *Mémoires* (1982); il cherche «à exprimer, par une forme musicale, les réactions spécifiquement humaines, les sentiments et l'état d'esprit de celui qui se trouve confronté à la vision de l'imminente catastrophe nucléaire et de la destruction totale qui en résulterait». Ces *Mémoires* évoquent en effet les aguets, l'indifférence tout comme l'horreur, l'angoisse, la fuite éperdue devant le réel, l'agonie. *Discour* résulte d'une commande du Groupe de Musique Expérimentale de Bourges où il fut réalisé en 1987, ainsi qu'*Epilogue*, qui remonte à 1979 et utilise les techniques «classiques» de l'électro-acoustique, avec montages de bandes, générateurs, filtres, oscillateurs, modulateurs en anneau, etc.<sup>5</sup> Dans la *Toccata* (1969), enfin, Bodin s'inspire de la philosophie marcusienne, stupéfait qu'il fut qu'un idéologue de la «Nouvelle Gauche» pût avoir une vision aussi béatement optimiste de l'art dans une société post-révolutionnaire; la dernière partie, lyrique et «sentimentale», témoigne bien de l'influence, qu'il déclare inconsciente, de ces idées sur son processus compositionnel.

L'esprit critique, violemment pessimiste parfois, associé à une large palette d'inspiration, est ce qui semble le mieux caractériser les générations suivantes. Ainsi Jan W. Morthenson<sup>6</sup> (né en 1940), qui se développa avec Ingvar Lidholm,<sup>7</sup> Gottfried Michael Koenig et Heinz-Klaus Metzger, un disciple d'Adorno ... Dès le début des années septante, il travaille ce qu'il appelle la méta-musique pour lutter contre les divers modes d'expression et différentes fonctions sociales de la musique: d'église, dans *Decadenza I et II* (1970), ou militaire, dans *Alla marcia* (1974) pour grand orchestre, chœur de l'Armée du Salut et huit stroboscopes. Dans «Ancora» (1983), la musique folklorique, celle «héritée du monde», est menacée de distorsion et de détraquement causés par la technologie des communications; la musique populaire se larde de peurs, «la joie ne peut plus se matérialiser dans le grondement toujours croissant des excavatrices de la technologie de masse». Tout au long de ce quatuor à cordes, ombres et miettes de la musique folklorique des Balkans sont confrontées aux claquants éclats, à la stridence du modernisme de l'expression occidentale – formes de culture qui, toutes deux, d'ailleurs, sont menacées d'extinction. Ces fétus de folklore sont absorbés par un bruit de fond jusqu'à un unisson total; l'harmonie, dans sa majeure partie ciselée sur des micro-intervalles, oscille entre bruit et tonalité. La forme est fermée – point d'issue nulle part. Demeure dans ces décors malgré tout encore une dernière possibilité: que la musique populaire du futur soit une réflexion sur la société technologisée, «tout comme elle était une émanation de la société rurale».

L'œuvre intitulée *1984* présente une vision plus large que celle du célèbre roman homonyme d'Orwell. «La claustrophobie sociale décrite par Orwell, explique Morthenson, est incluse dans mon œuvre comme une évidence toute familière, qui s'impose non seulement dans une démocratie policée et policière comme en Suède, mais à tout homme. [...] *1984* est une composition existentielle, indirecte, dénuée de toute allusion concrète ou de postulats; en outre, une interprétation générale est délicate. Je n'ai pas éludé les ingrédients intellectuel, harmonieux ou clairement émotionnel, mais essayé d'obtenir un équilibre entre une foule d'éléments conflictuels, car je ne crois pas que l'on puisse caractériser ou classifier quelque chose d'aussi complexe que l'expérience d'une époque.» La partie orchestrale, magnifiquement dirigée par Salonen, est traitée symphoniquement, la partie électronique conférant une logique sous-jacente à l'œuvre.

*Strano* (allusion à ce terme dans la *Traviata*, 1984), est une pièce dont l'étrangeté provient peut-être du fait qu'elle est issue d'une «génération spontanée». Chaque événement est en relation immédiate avec ce qui précède, mais

«toute la construction semble s'écouler dans un flux paradoxal». Relation et distance sont mises en relief par les «interruptions vocales», les parties électroniques (échantillonnées), les micro-intervalles instrumentaux. Tout paraît incertain, irréel, puis disparaît.<sup>8</sup> Contemporain presque exact de Morthenson, Daniel Börtz<sup>9</sup> (né en 1943) entame des études de violon et de musicologie avec John Fernström<sup>10</sup>, la composition avec Hilding Rosenberg<sup>11</sup> (1961-1963), qu'il approfondit aux côtés de Blomdahl et de Lidholm. Il s'initie à la musique électronique dans les studios d'Utrecht. Avec Börtz, on passe du pessimisme à l'opacité du désespoir. Pour cette génération de l'après-guerre, le besoin de consolation semble impossible à rassasier, comme l'écrit un porte-parole, Stig Dagerman: «En ce qui me concerne, je traque la consolation comme le chasseur traque le gibier. Partout où je crois l'apercevoir dans la forêt, je tire. Souvent je n'atteins que le vide, mais une fois, de temps en temps, une proie tombe à mes pieds. Et comme je sais que la consolation ne dure que le temps d'un souffle de vent dans la cime d'un arbre, je me dépêche de m'emparer de ma victime.»<sup>12</sup> Mais que lui reste-t-il dans les mains? La nuit fuse de partout, la douleur déferle.<sup>13</sup> Il n'est que d'écouter sa sixième Symphonie (1981-1983): d'emblée, le premier accord dissonant, long de lourdes minutes, a éclaté, pesant de menaces; toutes les ressources de l'orchestre symphonique sont mises à contribution: six cors, les autres vents par quatre, les cordes divisées en plus de trente parties, les percussions massives et graves, le tout dessinant une manière de peinture murale grotesque et grimaçante. Dans cette symphonie, l'instrument soliste est la voix humaine (magnifique Ilona Maros), où le péril se fait plus apodictique: «When I have seen by Time's fell hand defaced / [...] Ruin hath taught me thus to ruminate / That Time will come and take my love away [...]»<sup>14</sup> Contrastant avec le début, la deuxième partie commence, lyrique, enguirlandée comme de la musique de chambre. La voix, toujours saturée d'angoisse, déclame sur une note, hurle sans mot son horreur, hache ses phrases: l'inattendu n'est terrible que parce qu'il peut faire basculer de la vie présente à la mort possible; l'écoute est vouée à un tragique sans dénouement. Parfois, l'orchestre prolonge la voix, ou bute sur elle, puis le lyrisme s'évanouit, et s'étale la résignation: «[...] Increasing store with loss, and loss with store.» La terreur vésanique resurgit, et l'œuvre s'éteint aux sons solitaires d'un violon dans les aigus, et des *si* et *fa* graves des contrebassons. On a, dans cette œuvre, le clair exemple de ce que Barthes appelle, par opposition au *phéno-chant*, c'est-à-dire à tout ce qui dans l'exécution est au service de la communication, le *géo-chant*, qui est «un jeu signifiant étranger à la communication, à la représentation (des sentiments), à l'expression; c'est cette

pointe (ou ce fond) de la production où la mélodie travaille vraiment la langue – non ce qu'elle dit, mais la volupté de ses sons-signifiants, de ses lettres: explore comment la langue travaille et s'identifie à ce travail.»<sup>15</sup>

Dans *Dialogo 3 per due pianoforti*, les deux instruments (Kristine Scholz et Mats Persson) sont traités comme un seul objet sonore: le dialogue ne s'établit pas entre eux, mais au sein du matériau musical – entre les registres aigu et grave, entre *forte* et *piano*, entre un alerte flot mélodique et les imposants martèlements des basses. Il s'agit donc plutôt d'un dialogue entre une image et sa réfraction, entre des bouffées de colère et l'efflorescence d'un placide apaisement. Dans les *Tre Elegier* (1975) pour chœur mixte à cappella, sur des poèmes de Gunnar Björling, des éléments de l'écrit sont répartis dans les huit sections du chœur, se répètent, se superposent, brefs motifs et ostinatos qui engendrent une manière de contrepoint vocal orchestré. Le caractère élégiaque de la pièce est fort bien mis en lumière par les chanteurs du Chœur de Stockholm et leur chef Eric Ericson. Composé à la mémoire du maître de Börtz, Hilding Rosenberg, le *Lacrymosa* (1985), fondé sur des séries dodécaphoniques complètes et inversées (pieuses manies de sa trame), comporte des éléments de la septième Symphonie du compositeur: appels, cris massifs de douleur – qui répondent bien à la finalité de cette partie de la messe des morts.

Fils du compositeur Lars Edlund, Mikael Edlund, né en 1950, prend part au mouvement jazz/rock des années soixante, puis étudie la musicologie à Uppsala (1970-1972), la composition à l'Académie de musique de Stockholm avec Ingvar Lidholm et Arne Mellnäs.<sup>17</sup> Les formations de chambre constituent son moyen d'expression privilégié. Ainsi le quatuor *brains and dancin'* (1981), trois mouvements dans lesquels s'affrontent et contrastent les deux principes correspondant au titre de l'ouvrage: les micro-mouvements mélodiques rappellent le côté cérébral et spéculatif, tandis que le balancement rythmique et sa polyphonie complexe évoquent la danse – une présence physique. Cette dialectique, nous la retrouvons dans le *Trio Sol* pour clarinette, basson et piano (1980), où une ligne mélodique d'une «naïveté provocante» (l'œuvre est dédiée à tous ceux qui votèrent contre l'énergie nucléaire en 1980) est comme hachée, triturée par le martèlement du piano. Deux pièces pour instrument soliste, le «tango» *Orchids in the Embers* (piano, 1984), écrit pour Yar Mikhaskoff, et *Small Feet* (guitare, 1982), associant des éléments espagnols et jazzistiques, précèdent *Leaves* (1977-1981), vaste fresque pour quatre sopranos, piano, piano électrique, harpe et percussion, qui leur est étroitement liée. *Leaves*, qui signifie ici tant «feuillage» que «départ», mène plus avant l'esthétique d'un Steve Reich (Edlund séjourna en Californie dans les années

septante), et les voix de femmes (remarquables, immédiatement sensuelles) génèrent un effet de pédale qui mêle le développement mélodique à l'harmonie et à la couleur feutrée. Dans *Fantasia on a City* (1982-1986) pour piano solo, Mats Widlund rend avec subtilité ces marqueteries jamais achevées, debussystes et chamarrées (ici et là, des souvenirs du carillon de l'Hôtel de ville de Stockholm). Brillante et magnificence évoquent paradoxalement noirceur et solitude.

Anders Eliasson<sup>18</sup> (né en 1947) étudia également à l'Académie de Stockholm, avec Lidholm et Valdemar Söderholm. Ce qui déconcerte, à la première écoute, puis enchante, c'est l'imagination proprement sonore du compositeur: nous sommes promptement introduits dans une espèce de «microcosme harmonieux», suscitant en nous de rafales d'images, instaurant un envoûtement allègre et bienfaisant. L'opposé des dictatures New Age, des collages à la Guillaume de Machaut actuels ou d'une musique calcinée par une imagination toute spéculative. De robinets à miel et d'idées scléreuses, l'auditeur, pour sa plus grande joie, passe à un fougueux monde de sons. Mais à y écouter de plus près, les images se brouillent, les paysages évoqués excellent, la musique tend à s'opacifier, à se complexifier. La *Symphony No. 1* (1986) en fournit un bon exemple (elle est considérée comme l'ouvrage symphonique suédois le plus important des années huitante).<sup>19</sup> D'emblée, l'auditeur est introduit dans un paysage onirique – là déjà où se perd le sens de l'orientation – aux molles inflexions, aux harmonies confortables. Souvenirs d'enfance, peut-être, lorsqu'Eliasson se baladait dans les forêts ou sur les rivages des lacs de Dalarna. Des bribes de mélodies paraissent, déjà inquiètes, plus convulsives, à l'horizon. Le compositeur parle à cet égard d'«effet Doppler thématique» quand il évoque non seulement les va-et-vient de la mélodie, mais aussi les «miroitements» de l'instrumentation. Ainsi les percussions (les timbales dans le premier mouvement) ou les doubles notes lourdement répétées (particulièrement dans le «duo» entre le cor et le cor anglais tout au début du deuxième mouvement), ou encore les papillonnements vifs des violons, repris par les flûtes (toujours dans le deuxième mouvement, dès la mes. 55): tout cela contribue à créer une puissante impression de perspective. D'autres effets dramatiques servent le dessein manifeste d'Eliasson de désengourdir les «oreilles ensommeillées» de celui qui écoute: retours subits et suprenants à un naturalisme romantique (eh! oui, mais sans trace aucune de sentimentalisme), par exemple, affinant la vigueur et l'acuité du détail sonore. Tel Stravinsky qui disait toucher Dieu en touchant une icône ou du pain, Eliasson est sans doute lui aussi insoucieux des clairs de lune musicaux. Le *Concerto pour basson* (extraordinaire Knut Sönstevold) et *cordes* (1982) est plus dichotomique

encore: la convulsion y est extrême, la violence par moments inouïe dans sa grande pudeur – une sincérité qui touche, véritable rêve cosmique au sein des mirages pseudo-scientifiques ou passésistes qui nous accablent. Cette pièce tout à la fois brûlante et impérieuse, puis mystérieuse et dolente, nécessite une longue écoute, éprouvante mais essentielle. Celle-ci doit aussi être de mise pour *Ostacoli* (1987) afin d'éviter les obstacles de l'apparente limpidité de l'œuvre, des transformations immédiates du premier thème, comme si Eliasson, en butte aux dispositifs défensifs du processus de création, avait feint de nous mettre dans la confiance.

Jean-Noël von der Weid

<sup>1</sup> Voir *Dissonanz / Dissonance* n° 31, pp. 32-33.

<sup>2</sup> (1916-1968). Joua un rôle majeur dans la diffusion de la musique contemporaine comme membre du «Måndagsgruppen» (Groupe du Lundi, avec Ingvar Lidholm, Sven-Erik Bäck et Sven-Eric Johanson); il étudiait de très près les techniques compositionnelles de Hindemith, Křenek, puis Schoenberg et Berg. Pèlerinages sur le continent, en Italie et à la Schola de Båle. Parmi ses œuvres, influencées aussi par Bartók et hantées par l'idée d'une musique instrumentale «absolue», l'oratorio *I Spegelarnas Sal* (Dans la salle des miroirs, 1951-1952), l'opéra *Herr von Hancken* (1962-1964), le poème orchestral *Forma ferritonans* (1961), l'œuvre électronique *Altisonans* (1966), qui combine des éléments sonores et visuels (chants d'oiseaux et signaux satellites provenant de l'Observatoire de Kiruna).

<sup>3</sup> Bodin, Lars-Gunnar: «En face» (From «Clouds» / Mémoires du temps avant la destruction / Dizcours / Toccata / Epilogue-Rapsodie de la seconde révolte), œuvres électroniques; Phono Suecia CD 50.

<sup>4</sup> L'«Elektronmusikstudion» (Electronic Music Studio, EMS) fut fondé à la fin des années soixante par Knut Wiggen et Karl-Birger Blomdahl, alors directeur des programmes 2 de la Radio suédoise, et parainé par l'Académie royale de musique et la fameuse fondation Fylkingen (créée en 1933). En 1985 furent inaugurés les nouveaux studios de «Stiftelsen Elektroakustik Musik i Sverige», section suédoise de l'ICEM (International Confederation for Electro-Acoustic Music). En 89-90, par exemple, y œuvrèrent, outre 25 amateurs, 30 «professionnels», parmi lesquels le Canadien Elliot Freedman, l'Autrichien Mathias Fuchs ou l'Espagnol Andrés Lewin-Richter. Le directeur de l'EMS est aujourd'hui Hans Lunell. (On peut consulter *Nordiska Musikfester. Nordic Music Days. 100 Years* de Sten Hanson, publié par l'Académie royale de musique, n° 58, Stockholm 1988).

<sup>5</sup> Un filtre est un dispositif qui permet de modifier l'amplitude de certaines composantes d'un spectre. Une région déterminée sera atténuée, supprimée, ou au contraire renforcée. Avec un oscillateur, on peut générer un signal périodique en répétant une période donnée selon une fréquence et une amplitude déterminées. La modulation en anneau (ring modulation) est un procédé de traitement de signal qui consiste à multiplier deux signaux; s'ils se trouvent tous les deux dans le domaine audio-fréquence, le signal obtenu est composite et formé par la somme et la différence des composantes modulées; le spectre qui s'en dégage est organisé en deux bandes latérales: la bande latérale supérieure (somme), et la bande latérale inférieure (différence).

<sup>6</sup> Morthenson, Jan W.: «Ancora» (Berwald Quartet) / «1984» (Kristine Scholz, Hans-Olaf Ericsson, Mats Persson, synthétiseurs) / «Strano» (Orchestre symphonique de la radio suédoise, dir. Esa-Pekka Salonen; Phono Suecia CD 26.

<sup>7</sup> Né en 1921, symphoniste avant tout, le premier Suédois à avoir effectué des séjours à Darmstadt.

<sup>8</sup> Morthenson expose quelques-unes de ses idées dans «The concept of «Meaning» in electronic music», in *ICEM Conference on Electro-acoustic Music*, Bo Rydberg, Académie royale de musique, n° 57, 1988, pp. 35-48.

<sup>9</sup> Börtz, Daniel: *Sinfonia 6* (Ilona Maros, sop., Orchestre philharmonique de Stockholm, dir. Hugh Wolff) / *Dialogo 3* (Kristine Scholz, Mats Persson, pianos) / *Tre Elegier* (Chœur de chambre de Stockholm, dir. Eric Ericson) / «Lacrymosa» (Eric Lundkvist, orgue); Phono Suecia CD 24.

<sup>10</sup> (1897-1961). Auteur d'un œuvre très vaste, dont douze symphonies; un postromantisme teinté d'avant-gardisme et des goûts érémitiques desservirent son rayonnement.

<sup>11</sup> (1892-1985). Durant sa longue carrière, le «grand vieil homme de la musique suédoise», et premier compositeur moderne, laisse entre autres douze quatuors, huit symphonies et un cycle d'oratorios de six heures, *Josef och hans bröder*, d'après Thomas Mann.

<sup>12</sup> Stig Dagerman: *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, Actes Sud, Arles 1981, p. 10. On lira également la terrible beauté de son chef-d'œuvre, *L'enfant brûlé* (Gallimard, coll. «L'Imaginaire», Paris 1956 et 1981, pour la préface d'Hector Bianciotti).

<sup>13</sup> Mais il ne faudrait pas penser que tous les «confrères» sont ainsi transis de désespoir (ou bien en tirent-ils leur énergie?). Ainsi Peter Schuback, né en 1947 (cf. *Violoncello con forza*, Phono Suecia CD 45); Åke Parmerud, né en 1953 (cf. «Electroacoustic Music», Infogram INFO 009).

<sup>14</sup> «Lorsque je vois du Temps la dure main défaire / [...] La ruine me fait ruminer la pensée / Que le Temps doit venir m'arracher mon amour [...]» (Shakespeare, *Sonnet 64*, traduction de Jean Fuzier, Gallimard, bibl. de la Pléiade, Paris 1959, p. 105).

<sup>15</sup> Roland Barthes: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques II*, éditions du Seuil, coll. «Points-Essais», Paris 1982, p. 239.

<sup>16</sup> Edlund, Mikael: «brains and dancin'» (Berwald Quartet) / Trio Sol (Fagés Trio) / «Orchids in the Embers» (Stefan Bojsten, piano) / «Small Feet» (Magnus Andersson, guitare) / «Leaves» (Kroumata Ensemble, dir. Anders Loguin) / «Fantasy on a City» (Mats Widlund, piano); Phono Suecia CD 20.

<sup>17</sup> Né en 1933, propage les styles avant-gardistes en Suède.

<sup>18</sup> Eliasson, Anders: *Concerto per fagotto ed archi* (Knut Sönstevold, basson, Ostrobothnian Chamber Orchestra, dir. Juha Kangas) / *Symphony No. 1* (Orchestre du ministère de la Culture d'URSS, dir. Gennadi Rojdestvensky) / «Ostacoli» (O'Ch'Or, dir. J'K'); Caprice CAP 21381.

<sup>19</sup> La partition, remarquablement éditée (trois années de travail), a paru aux Editions Suecia, Stockholm, avec l'aide du Centre d'information de la musique suédoise (Sandhamngsgatan 79, Box 27327, S-10254 Stockholm), en 1992.

## Mitten ins Metapherngestöber

Jacques Wildberger: «... und füllet die Erde und machet sie euch untertan ...» (1989), *Biblische Historie nach Genesis 1/28 für Orchester* (Philharmonische Werkstatt Schweiz, Leitung: Mario Venzago) / «... die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme ...» (1973/74), *Triptychon für Sopran, Violoncello, Orchester und Tonband* (Kathrin Graf, Siegfried Palm, Sinfonieorchester des Südwestfunks, Leitung: Lothar Zagrosek) / «Diaphanie» (1986) per viola solo (Christoph Schiller) / «Los pajarillos no cantan» (1987) für Gitarre solo (Christoph Jäggin) Grammont CTS-P 25-2

Siebzig Jahre alt ist Jacques Wildberger am 3. Januar geworden; bald wird man ihn als den «Doyen» beispielsweise der Schweizer Nachkriegs-Avantgarde bezeichnen und ihm damit Unrecht tun, nicht nur der ungebührlichen Verkürzung wegen, sondern weil, wer jemanden zum «Doyen» erklärt, zwar dessen Leistungen ehrerbietig Achtung zollt, zugleich aber unterstellt, man könne jetzt füglich zur Tagesordnung schreiten. Wildbergers Musik ist so geartet, dass man durchaus nicht über sie hinweg zur Tagesordnung schreiten kann. Weder füglich noch sonstwie.

Wer's noch nicht wusste, kann's jetzt (wieder) nachprüfen. Ein rundes Jahr vor dem runden Geburtstag hat die Communauté de travail eine CD herausgebracht, die in mustergültigen Aufzeichnungen vier Werke in Wildbergers «zweiter Manier» versammelt – willkommene Ergänzung zu den dreien, die vor ungefähr einem Jahrzehnt in der Reihe «Basler Komponisten» bei Bärenreiter-Musicaphon erschienen.

Mit der «zweiten Manier» ist jener Schaffensabschnitt gemeint, der mit Wildbergers Berliner Stipendienjahr 1967 einsetzte und die Frage nach der Sprachfähigkeit von Musik heute, letztlich der Möglichkeit von Kunst heute thematisiert, nachdem zuvor, in den Werken der «ersten Manier», die Bemühung ums Material, um Vokabular und Syntax, im Vordergrund gestanden hatte. Die Möglichkeit von Kunst also im Angesicht der «Tränen derer, so Unrecht litten und hatten keinen Tröster», wie der Prediger sagt. Wildberger sieht sie – als ein Aufklärer – nicht darin, ästhetisch überhöhten und gleichwohl (oder eben deshalb) wohlfeilen Trost zu spenden, sondern die Dinge beim Namen zu nennen, unmissverständlich. «Und die ihnen Unrecht taten, waren zu mächtig, dass sie keinen Tröster haben konnten.» Die Soldatenstiefel, die in *Los pajarillos no cantan* die Hoffnung in den Staub treten. Die gnadenlose Militanz der Trommelrhythmen und Paukenschläge gegen Ende der *Biblischen Historie*, unausweichliche Folge dessen, was vorangegangen war: Kosmogonie, Aufbau eines (Klang-)Raums von grosser Schönheit und Reinheit, dessen Harmonie als sinnvolle Verhältnisse von beseelten (Streichquartett-)Stimmen untereinander und zu den umliegenden (Schlag-)Figuren definiert wird; dann, nach dreifachem Posaunensignal, die Zerstörung dieser Harmonie; sinnlose Geschäftigkeit hebt an, abgerissene Bläserfloskeln jagen sich, nehmen zusehends den Gestus von Kommandorufen an: «... und füllet die Erde und machet sie euch untertan ...» und ihr werdet sehen, was davon noch übrig bleibt. Hier: ein lebloser Cluster.

Das Triptychon ... *die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme* ... ist dem Andenken derer gewidmet, die der Rede mächtig gewesen wären, sich auch geäussert haben, aber dann, überwältigt von den Widersprüchen, verstummt sind: sei es, dass sie ihrem Leben ein Ende setzten, sei es, dass sie sich zurückzogen «in das, was man gemeinhin geistige Umnachtung nennt» (Wildberger im Booklet). Ein Hörstück im umfassendsten Sinn, das zwischen den Extrempositionen der reinen Instrumentalmusik und der polyphonen Textmontage sämtliche Möglichkeiten der gegenseitigen Beeinflussung, Durchdringung und Ineinsetzung von Sprache und Klang auslotet; aufwendiger, sowohl von der Textmenge her als auch was den Einsatz musikalischer Zitate betrifft, insofern expliziter als später entstandene Stücke vergleichbarer Machart: das ist seine Stärke und macht es im selben Zug anfälliger gegenüber dem Vorwurf, es illustriere. Der natürlich unsinnig ist, seinen eigenen Prämissen nach fragwürdig – was immer erklingt, ist das Resultat stringenter formaler Prozesse, keinesfalls bloss Wirkung ohne erkennbare (musikalische) Ursache – und obendrein als ein ästhetizistischer die Sache grundsätzlich verfehlt. Dennoch! Es gibt, für mich jeden-

falls, zwei Stellen je gegen Ende des ersten bzw. zweiten Teils, wo die Musik derart bildhaft wird und aus ihrer Bildhaftigkeit heraus der Textbezug so überdeutlich, dass er sich verselbständigt, sich aus der formalen Verankerung löst. Da zucke ich dann zusammen (und rufe mich, Sekunden später, zur Ordnung. Was der Mensch im Laufe eines Lebens so alles an Feinsinn akkumuliert ...!)

*Diaphanie*, das stark geräuschhaft verfärbte Bratschensolo, aus dem Bruchstücke zweier sakraler Gesänge für Augenblicke hervortreten, ohne dass das Folgen hätte, schliesst sich (obwohl zwölf Jahre jünger) dem Triptychon an wie ein Epilog. Nicht nur in seiner Haltung; der fahle Anfang hier scheint, reduziert auf ein Instrument, den fahlen Schluss dort – «Ahnung einer sprachlosen Zeit», nach Wildberger – wieder aufzunehmen. Eine überraschende und perspektivenreiche Erfahrung; sie wäre anders schwer zu gewinnen als anhand der vorliegenden CD. Die auch sonst allerlei Überlegungen in Gang bringt. Zum Beispiel meine ich, man sollte sich nachgerade nicht mehr mit der Feststellung begnügen, dass Wildberger seit dem Dreiteiler «La Notte», dem direkt greifbaren, als Stück greifbaren Ergebnis des Berliner Aufenthalt, die Gewichte anders setze – so hilfreich die Feststellung sein mag, wo es darum geht, unvorbereiteten Hörern zu einem ersten Überblick zu verhelfen (die leise Ironie, die in der Wahl des Begriffs «Manier» steckt, zielt, beiläufig, auf diesen Sachverhalt hin). Es wäre vielmehr an der Zeit, zu untersuchen, was die beiden Abschnitte miteinander verbindet. Denn dass einer seine Sprache finden oder entwickeln muss, ehe er daran denken kann, sie anzuwenden, ist am Ende kein abgründiger Gedanke. Ganz abgesehen davon, dass umgekehrt im *Epitaphe pour Evariste Galois* auch nicht bloss von der Grundlegung der höheren Mathematik die Rede war, und die *Musik für 22 Solostreicher* ebenso wenig ohne Rest in der seriellen Recherche aufging.

So belegen die vier Werke doch – unter anderem, versteht sich – dass die Recherche keineswegs abbrach, als Wildberger den (wie er in seinem «Exkurs über Sprachfähigkeit» schrieb) «naiven Glauben» verlor, «logische Ableitbarkeit, Begründbarkeit und Stimmigkeit des [kompositorischen] Systems garantierten bereits die Fähigkeit zu relevanter Kommunikation». Lediglich verlagerte sie sich: von der Horizontalen auf die Vertikale, von den Verfahren, die (sehr allgemein gesagt) die Gestaltung zeitlicher Abläufe regulieren, auf die Kategorie des Klangs. Das Instrumentarium, dann die Skordatur der Streicher in der *Biblischen Historie*. Die Erweiterung der Spielarten in den Solostücken, *Diaphanie* zuvor. Andersrum verweisen die *Canones diversi super «Nun bitten wir den Heiligen Geist»* ebenfalls aus *Diaphanie* in ihrer Faktur zurück auf die kanonischen Bildungen, die wir aus den

Werken der «ersten Manier» kennen. Und der Verdacht, die als Pizzicati sforzati herausgestanzten Einzeltöne im *Presto tenebroso* würden sich zur zwölftönigen Reihe ergänzen, stellt sich beim ersten Hören schon ein. Und bestätigt sich prompt.

Wobei ich ja nicht einmal glaube, dass die Solostücke auf Tonträger besonders gut aufgehoben sind. Noch einmal: *Diaphanie* zuvor. Doch das wäre wieder ein anderes Kapitel, und ein komplexes obendrein.

Nein: zur Ruhe kommt man nicht so schnell, après une lecture de Wildberger. Es gibt wenig Musik, von der sich das behaupten lässt.

Hansjörg Pauli

## Assimilierter Wagner

*Ernest Chausson: Le Roi Arthus, drame lyrique en trois actes et six tableaux*  
Teresa Zylis-Gara (*Genièvre*), Gino Quilico (*Arthus*), Gösta Winbergh (*Lancelot*), René Massis (*Mordred*), Gérard Friedmann (*Lyonnel*), Gilles Cachemaille (*Merlin*), Thierry Dran (*un laboureur*), *Chœurs de Radio France, Nouvel Orchestre Philharmonique, Armin Jordan (dir.)*

Erato 22292 – 45407 – 2

Unter dem Eindruck von Richard Wagners Musikdramen suchten die Franzosen des Fin de siècle nach Stoffen, die ihrem eigenen Boden, ihren eigenen Mythen entstammten. Nichts lag näher, als auf keltische Sagen zurückzugreifen – die übrigens Wagner auch verwendete –, um zu den Ursprüngen des Volkes zurückzukehren. Edouard Lalo schrieb *Le Roi d'Ys*, Vincent d'Indy *Fervaal*, Camille Erlanger *Kermaria* und Chausson *Le Roi Arthus*, indem er den König als resignierenden Wotan im Gespräch mit Merlin, und Genièvre und Lancelot als Isolde und Tristan, die von Mordred verraten werden, darstellte. Durch diese Mischung entsteht eine dramaturgische Schwäche, die noch durch Barden-Gesänge und Zechgelage verjährt Provenienz akzentuiert wird. Chausson hat den Text in zum Teil freien, oft aber gereimten Versen selber verfasst – wohl aus einem berechtigten Misstrauen gegenüber routinierten Librettisten – und an dem Werk sehr lange, nämlich von 1885 bis 1894, gearbeitet; uraufgeführt wurde es erst vier Jahre nach seinem Tode: 1903 in Bruxelles. Der dritte Akt allein wurde 1916 in Paris zweimal gegeben; seither erschien die Oper nicht mehr auf dem Spielplan eines Theaters der Hauptstadt. Im Frühjahr 1981 fand aber eine konzertante Aufführung im Théâtre des Champs-Élysées statt. Der Klavierauszug des Stückes gehört ausserdem zu den Raritäten auf dem Markt der Antiquare. Deshalb ist es zu begrüssen, dass den drei CDs bei Erato ein Textbuch in Französisch, Englisch und Deutsch beiliegt.

Der Hörer, welcher nach Einflüssen Wagners sucht, wird nicht enttäuscht.

Dass sich aber Chausson die schwierigsten harmonischen Wendungen aus *Tristan und Isolde* (ein Liebesduett, auch hier in As-Dur!), der *Götterdämmerung* (mit dem chromatisch deformierten Walhall-Motiv) und *Parsifal* assimilieren konnte, und zwar so weit, dass der Fluss der Musik ganz natürlich wirkt, stellte zu jener Zeit eine bedeutende Leistung dar. Vincent d'Indy gelingt das auch, ohne aber jene melancholische Herzlichkeit und Wärme zu erreichen, die ganz unverwechselbar nur Chausson eigen ist. Leicht wäre es auch, in den sakralen Partien die Hand César Francks zu spüren, der sein Lehrer gewesen war. Doch die ganze französische Musik versuchte damals Akkordfolgen aus dem frühen Barock wieder aufzugreifen und damit die Harmonik zu bereichern.

Gewisse Teile gehen aber doch weiter und lassen Claude Debussy voraussehen: zum Beispiel die Einleitung zum zweiten Akt und der Gesang des Bauern oder die Erscheinung Merlins im blühenden Apfelbaum. Diese mehr diskreten Abschnitte gehören zum Kostbarsten der Partitur. Der höfische Pomp mit wilden Chören und die pathetischen Auseinandersetzungen zwischen den Liebenden wirken daneben epigonal. Debussy warnte seinen Freund, nicht an den Rahmen zu denken «avant d'avoir le tableau». Doch gerade das hat Chausson nicht beachtet: der Rahmen glänzt im Gold des tiefen Blechs und prunkt mit a-cappella-Chören und dem pastosen Klang der Streicher. Wer aber gerne die wuchernden spätromantischen Strukturen verfolgt und in ihnen das Kommende errät, das sich bei Debussy realisieren wird, stellt fest, dass *Le Roi Arthus* weit über dem Durchschnitt der damaligen Opernproduktion steht. Theo Hirsbrunner

## Verschwenderische Schönheit

Paul Dukas: *Ariane et Barbe-Bleue, conte en trois actes de Maurice Maeterlinck*

Katherine Ciesinski (*Ariane*), Gabriel Bacquier (*Barbe-Bleue*), Mariana Pavnova (*la Nourrice*), Hanna Schaer (*Sélysette*), Anne-Marie Blanzat (*Ygraine*), Jocelyne Chamonin (*Mélysande*), Michelle Command (*Bellangère*), *Chœurs de Radio France, Nouvel Orchestre Philharmonique, Armin Jordan (dir.)*

Erato 2292 – 45663 – 2

*Ariane et Barbe-Bleue* (1907) ist das Schwesterwerk zu Claude Debussys *Pelléas et Mélisande* (1902), konnte aber nie denselben Erfolg erringen, wahrscheinlich aus den folgenden Gründen: Maeterlincks Freundin, die Sängerin Georgette Leblanc, war enttäuscht darüber, dass Debussy sie daran hinderte, die Rolle der Mélisande zu singen, und beweg den Dichter, ihr eine andere Möglichkeit zu verschaffen. Dieser schrieb darauf ein richtiges Opernlibretto – *Pelléas* war ursprüng-

lich ein Sprechstück –, das er, zwischen Edvard Grieg und Dukas zögernd, schliesslich letzterem zur Vertonung anvertraute. Ariane ist eine starke Frau, sie befreit Blaubarts frühere Gattinnen aus dem Kerker und verzeiht ihrem Mann, den ihr die Bauern gebunden und verwundet zur Rache ausliefern. Kein Zaudern, keine Schwäche trübt ihr lauterer Wesen. Mit anderen Worten: sie ist zu affirmativ gezeichnet und ergeht sich streckenweise in Sentenzen, die schwerfällig wirken. Damit zusammen hängt der Mangel an Konflikten zwischen Blaubart und Ariane, die schon im ersten Akt siegt – im Gegensatz zu Béla Bartóks *Herzog Blaubarts Burg*, wo Judith und ihr Mann um fast jeden Schlüssel zu den verbotenen Türen kämpfen. Beiden Werken gemeinsam ist aber die Verwunschenheit dieses Schlosses oder dieser Burg, was Dukas' Musik zu herrlichen Aufschwüngen und Klangfarben inspiriert, die zum Teil auf Debussy, zum Teil auf Richard Strauss zurückweisen. *Salome* wurde gerade 1907 zum ersten Mal in Paris gespielt. Verschwenderische Schönheit begleitet das Strahlen der Edelsteine in Blaubarts Schatzkammern, das Licht der Aussenwelt, das den Frauen Freiheit verspricht, und die physischen Vorzüge eben dieser Frauen, die Ariane zu einem neuen Selbstwertgefühl erziehen will. Dukas verwahrte sich allerdings dagegen, ein feministisches Stück geschrieben zu haben. Tatsächlich fehlt diesen Gestalten jede militante Härte; sie bleiben schliesslich auch bei Blaubart, während Ariane weggeht, um irgendwo andern Menschen zu helfen. Denn man müsse sich selber befreien und nicht auf fremde Hilfe warten, lautet eine ihrer Sentenzen. Die Namen Sélysette, Ygraine, Mélisande und Bellangère stammen alle aus früheren Dramen Maeterlincks und werden dort von Frauen getragen, die still und ergeben ihr Schicksal erleiden, genauso wie hier. Beim ersten Erscheinen Mélysandes zitiert Dukas ihr Motiv aus der Oper von Debussy; konsequenter als dieser verwendet er Leit-motive. Vor allem versteht er es, den dritten Akt an den ersten zu binden, indem die thematischen Gedanken, die das Strahlen der Edelsteine begleiten, nun wieder erscheinen, wenn sich die Frauen damit schmücken. Diese solide Konstruktion bewährt sich, da sie dem Prosatext einen Halt gibt, den Debussy gar nicht suchte. Dukas fühlt sich stärker zu thematischer Arbeit verpflichtet; er will es besser als Debussy machen und verfehlt damit gerade dessen beste Wirkungen, die durch die Zurücknahme, das «presque rien» entstehen. Auch Dukas ist zu affirmativ.

Dennoch: er schrieb ein herrliches Stück. Die Prosodie der Gesangslinien lässt das Französische klingen, ohne dass auch nur ein einziges Melisma notwendig wäre. Alles ist syllabisch gesetzt, und die beiden wichtigsten Rollen, Ariane und ihre Amme, liegen oft in den mittleren oder tiefen Lagen, was den Vokalen eine faszinierende

Färbung verleiht. Der Chor der aufgebrauchten Bauern im ersten und dritten Akt erklingt meist von hinten; der Bühnenraum erhält dadurch eine geheimnisvolle Tiefe, die für den Mangel an dramatischen Auseinandersetzungen zwischen den Protagonisten entschädigt. Maeterlinck und Dukas haben keine interessante Handlung realisiert, dafür aber die Bühne zu einem Ort von merkwürdigem Zauber gemacht. Man wünschte nur, dass sich ein Regisseur fände, der das von der Musik Suggestierte auch visualisieren könnte. Doch ist das genau so wie in Bartóks Werk kaum möglich, denn die geöffneten engen Türen der Schatzkammern verbreiten nicht genug Licht; es entsteht keine Synästhesie zwischen Farbe und Klang, wie sie der symbolistischen Kunst ganz allgemein vorschwebte. Deshalb sind wir auf unsere Vorstellungskraft angewiesen, die beim Hören der Musik innere Bilder entstehen lässt.

Theo Hirsbrunner

## Rubrique AMS Rubrik STV

### Studienpreise 1993

Der Schweizerische Tonkünstlerverein (STV) und die Kiefer-Hablitzel-Stiftung (KHS) führen am 8., 9. und 10. Februar 1993 (25. Februar für Dirigenten) in Bern erneut Prüfungen durch, aufgrund welcher jungen Schweizer Berufsmusikern Studienunterstützungen zur Weiterführung oder zum Abschluss ihrer musikalischen Ausbildung in der Schweiz oder im Ausland zuerkannt werden. Anmeldetermin: 31. Oktober 1992. Reglement und Anmeldeformular können beim Sekretariat des Schweizerischen Tonkünstlervereins, Postfach 177, 1000 Lausanne 13 (Tel. 021 / 26 63 71), bezogen werden. Die Altersgrenze ist auf 25 Jahre (1968) für Instrumentalisten und auf 28 Jahre (1965) für Sänger, Komponisten und Dirigenten festgesetzt worden.

### Prix d'études 1993

L'Association des Musiciens Suisses (AMS) et la Fondation Kiefer-Hablitzel (KHS) décernent chaque année des Prix d'études à de jeunes musiciens suisses professionnels pour leur permettre de continuer ou d'achever leurs études musicales en Suisse ou à l'étranger. La limite d'âge est fixée à 25 ans (1968) au plus pour les instrumentistes et à 28 ans (1965) au plus pour les chanteurs, compositeurs et chefs d'orchestre. Délai d'inscription: 31 octobre 1992. Règlement et formule d'inscription peuvent être obtenus au Secrétariat de l'Association des Musiciens Suisses, case postale 177, 1000 Lausanne 13 (tél. 021 / 26 63 71). Les prochains examens auront lieu les 8, 9 et 10 février 1993 (25 février pour les chefs d'orchestre) à Berne.