

# Rendre fluide ce qui est figé : "Ordoublé" pour orchestre de Mischa Käser

Autor(en): **Keller, Christoph / Lasserre, Jacques**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 67

PDF erstellt am: **18.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927784>

## **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.

# RENDRE FLUIDE CE QUI EST FIGÉ

PAR CHRISTOPH KELLER

«Ordoublé» pour orchestre de Mischa Käser

Avant de donner la levée de la première audition<sup>1</sup> d'*Ordoublé*<sup>2</sup> («cinq pièces caractéristiques pour orchestre, violon solo et violoncelle solo obligés»), le chef d'orchestre Heinrich Schiff prévint le public d'abonnés du *Winterthurer Musikkollegium* que l'œuvre de Käser ne remplirait pas certaines attentes, soit d'être récompensé par une belle mélodie ou un accord tranquilisant après un début doux et hésitant. Caresser le public dans le sens du poil n'est pas dans la manière de Käser, effectivement, pas plus que de se présenter comme une âme agitée, dont il suffirait de partager les tourments pour comprendre la musique. Käser ne conçoit en effet pas la musique comme un geste dramatique, mais à partir de matériaux qu'il met en mouvement, transforme et superpose. Par la simultanéité de démarches divergentes, sa musique a quelque chose de quasi naturel: ce n'est pas de la peinture sonore, certes, mais plutôt la représentation abstraite d'un processus.<sup>3</sup> Dans pareil contexte, le geste emphatique n'est qu'un objet de déconstruction, pour ne pas dire de raillerie. Voyez le rythme double-pointé par lequel les timbales interviennent toutes les deux ou trois mesures dans l'*Ouverture emplumée* (n°4), comme si elles voulaient fouetter sans arrêt le reste de l'orchestre. Il n'en résulte pourtant pas un développement symphonique, mais un enchevêtrement presque chaotique de lignes et de figures, qui s'épuise après un certain temps et converge vers une note à l'unisson. Le n°3 va lui aussi «dal pieno al vuoto», en ramenant le début fracassant et grossier au *pianissimo*, dans la vacuité de motifs répétés et séquencés.

## «CHŒUR DES MENTEURS»

Si les nuances douces prédominent dans cette composition – et probablement dans tout l'œuvre de Käser –, les éclats et les duretés n'en sont pas absentes. Dans l'avant-dernière section de la première pièce (*Quintendynastie*), les cinq percussionnistes interviennent à froid d'une façon proprement brutale, à la fin d'un processus de transformation qui commence dans les quintes aiguës et imperceptibles des violons et des altos jouant en harmoniques. Au cours du morceau, ces quintes sont pourvues d'accents et durcies par l'adjonction de la percussion; leur timbre est transformé par le recours au pizzicato bartokien. Ce n'est là qu'un des nombreux processus qui se chevauchent dans la pièce, et il ne se déroule pas aussi linéairement que le suggère la présente description (forcément simplificatrice): avant la section de percussion pure, par exemple, les cordes reprennent presque toutes l'archet, mais comme elles jouent entièrement au talon et que les quintes sont devenues des septièmes majeures, l'âpreté n'a pas disparu, elle n'a fait que

changer d'aspect. Représenter un caractère de manière différente est une préoccupation essentielle de Käser: Faisant allusion au «chœur des menteurs» de Kafka, il parle des mille manières qu'il y a de considérer un objet: prise isolément, chacune est fautive, mais la somme donne un résultat juste.

Comme l'indique le titre (*Quintendynastie*), les quintes sont l'objet principal des considérations et transformations du premier mouvement. Cette pièce d'orchestre se base sur un morceau de piano de même titre, tiré des *Albumblätter*, où une superposition de quintes est transposée chromatiquement vers le bas, voix par voix, pour moduler vers la même combinaison dans le grave (*exemple 1*). Ce morceau de piano constitue l'arrière-plan devant lequel se déroule la section centrale du n°1 d'*Ordoublé*, arrière-plan qui est assoupli ou durci, souligné ou gommé, par diverses interventions. Ainsi, la marche descendante évidente et systématique des voix est estompée par le violon et le violoncelle solos, qui prolongent des notes qui ont déjà été quittées ou anticipent des notes non entendues encore (*exemple 2*). Dans la partie médiane de l'adaptation orchestrale du morceau de piano, où la régularité rythmique s'estompe, les solistes renforcent le sentiment d'incertitude par des accentuations irrégulières, tout en donnant un profil plus accusé à l'arrière-plan avec leurs *sforzati* (*exemple 3*).

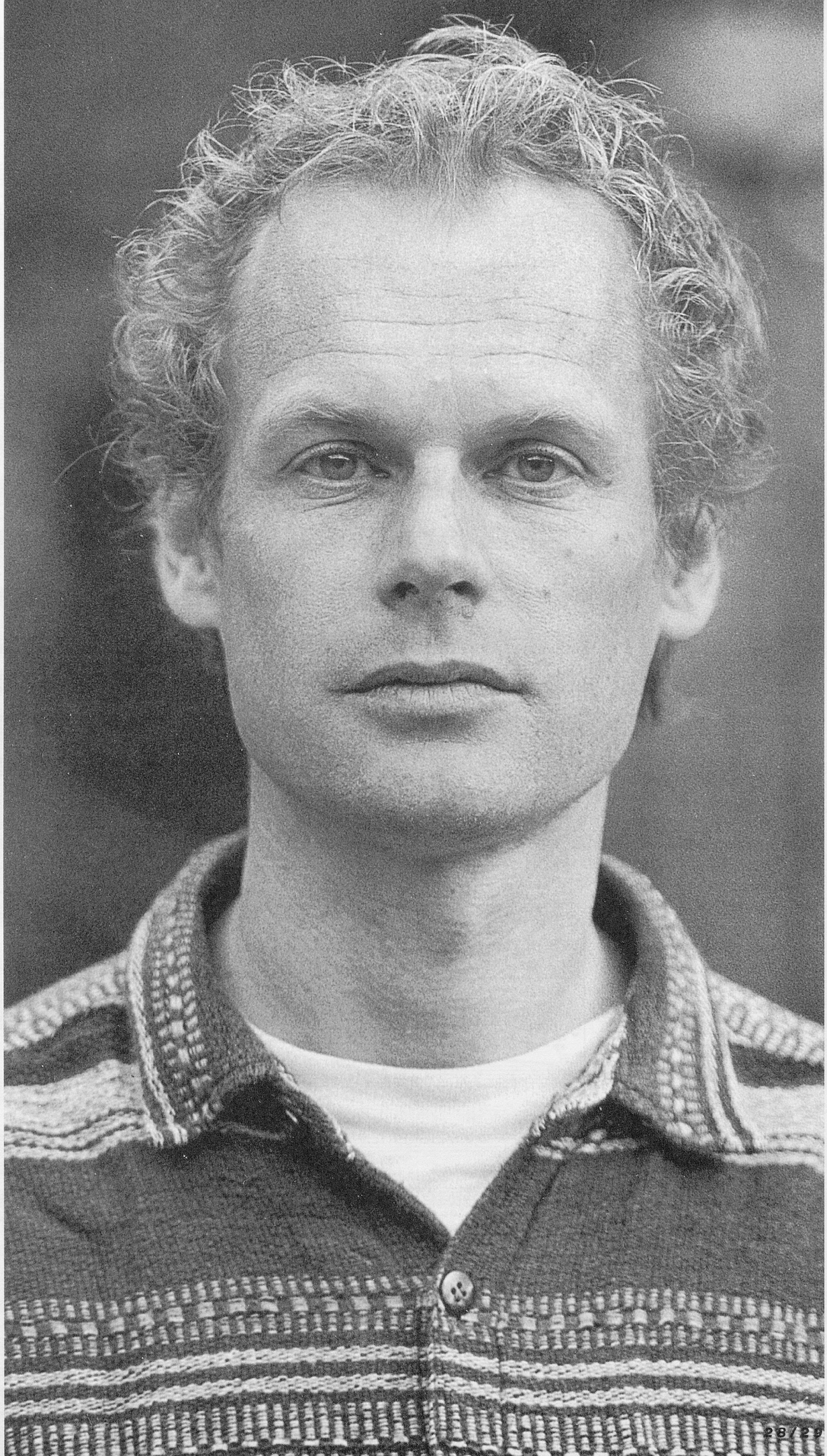
## MÉTAMORPHOSES DU THÈME

Les structures solidement charpentées du n°2, *Ground*, sont «gommées» de manière toute différente. Elles le sont littéralement, d'abord, dans la mesure où les premiers violons exposent le thème du *ground* (*exemple 4*) sur un fond de bruits de balayage, produits par les autres cordes en jouant sur le chevalet. D'autre part, le thème est exposé en canon, mais sans métrique coordonnée: les voix commencent simultanément, mais continuent à des tempos différents selon les instruments. Le résultat visé est «un réseau très doux», tissé par les violons et les altos, destiné à remplacer les balayages du début et à servir de fond aux métamorphoses du thème au gong, à la harpe et aux cors. Ce qui était précis s'estompe, le premier plan passe à l'arrière et laisse la place à du neuf. Ce processus se répète quand le canon (à la métrique irrégulière) des flûtes et des clarinettes se voit coiffé des premières mesures du mouvement lent du *Quatrième concerto brandebourgeois* de Bach: le *ground* fondamental transparait dans les vides insérés par Käser à chaque mesure de la citation. Dans la deuxième partie, le *ground* bonasse se transforme en *scherzando*, la surprise étant que Käser accentue l'effet comique en faisant parler l'orchestre; il utilise à cet effet un

1. Le 25 juin 1997 au *Stadthaus* de Winterthur. Les solistes étaient Hanna Weinmeister (violon) et Bruno Weinmeister (violoncelle), l'orchestre le *Stadtorchester Winterthur* (aujourd'hui: *Orchester des Musikkollegiums Winterthur*).

2. L'or «doublé» est un alliage de cuivre plaqué d'or. Il s'agit donc de fusionner plusieurs métaux et de fourrer les métaux vils de métal noble, processus utilisés par analogie dans la musique. La syllabe «or» suggère aussi à Käser une association d'idées avec l'allemand «Ohr» (oreille) et l'anglais «or» (ou), expression du doute.

3. A propos de sa dernière composition, la cantate scénique *Es dünkt mein Härz mich lang chli färr*, Käser note dans le programme: «Je me préoccupe depuis longtemps de la combinaison de matériaux considérés comme hétérogènes, et ce dans la dimension horizontale aussi bien que verticale. [...] Je m'imagine dans un paysage formé de plusieurs couches, où je regarde tout du même endroit. Tout signifie ici beaucoup de choses différentes, selon la direction que prend mon regard. Le coup d'œil vertical va de bas en haut, ou du près au loin; du microcosme des insectes aux vallons, collines et monts, en passant par les buissons et les arbres. Le parcours horizontal de mes yeux pourrait effleurer une forêt de mélèzes en automne, avant d'atteindre les nuages sombres formés par la fumée d'un feu, ou un pylône électrique. En tournant encore la tête au maximum, j'aperçois tout juste la queue d'une hirondelle ou le cadavre d'un chevreuil.»



Exemple 1:

extrait de  
«Quintendynastie»,  
n° 8 des  
«Albumblätter»  
pour piano

Exemple 2:

«Quintendynastie», n° 1  
d'«Ordoublé»,  
mesures 43-49

Exemple 3:

«Quintendynastie», n° 1  
d'«Ordoublé»,  
mesures 63-69  
(extrait)

texte sur la construction des instruments, texte qu'on ne peut ni ne doit même comprendre; il suffit qu'il ne suscite aucune émotion, vu sa sécheresse même, et qu'il concentre l'attention des exécutants sur le rythme et l'articulation des sons. Encore une variante, donc, d'un «réseau très doux», qui a d'ailleurs un précurseur dans les quatre «ah!» dont l'orchestre ponctue divers passages du discours musical.

DUALISME CRU

Dans ce mouvement à variations, les changements perpétuels des couches s'effectuent presque exclusivement dans les nuances les plus douces, ce qui crée une atmosphère délicate et raffinée. Avec le n° 3, *Allegro furioso - Adagio vuoto*, Käser entendait donc y opposer un morceau grossier - non pas seu-



Exemple 6:  
 n° 5,  
 «Sarabande  
 domestique»,  
 mesures 21–30.  
 Les chiffres se  
 rapportent au  
 schéma  
 d'accords de  
 l'exemple 7.

The musical score is arranged in systems. The first system covers measures 21 to 25, and the second system covers measures 26 to 30. The instruments are listed on the left: I. Fl., I. Ob., E.H., Basskl. 2. Klar., I. Fag., Hrn. 1, Trp., vln. solo, I. Vla., Vla. 2, Vla. 3, Vc. 1, Vc. 2, and Vc. 3.

Measures 21-25 are marked with Roman numerals VI, III, II, I, IV, and V respectively. Measure 26 is marked VI, 27 is I, 28 is III, 29 is IV, and 30 is VI.

Performance instructions include:

- vln. solo:** *c. sord. poco espr.* **pp** ganz leicht durchschimmernd, nicht im Vordergrund, aber gut hörbar.
- Vc. 1, 2, 3:** *c. l. tratto (wenig Haare)* **ppp** 1) Gliss. etwas unregelmässig, pendelnd.

Other markings include *s. vibr.* and *poco espr.* in the lower systems.

Exemple 7:

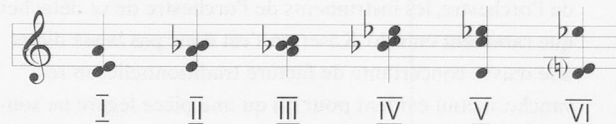


schéma des  
accords de la  
«Sarabande  
domestique»

Le dualisme du n° 3, qui oppose une partie bruyante et rapide à une partie douce et lente, se retrouve dans l'*Ouverture emplumée* (n° 4). Réservé dans le n° 3 aux deux solistes, l'élément concertant gagne ici tout l'orchestre: (presque) chacun a le privilège de s'y adonner, mais tous ne seront pas entendus. Alors qu'ailleurs, Käser se soucie de la transparence de toutes les couches superposées, il dirige ici l'oreille tantôt vers tel détail, tantôt vers tel autre. On ne pourra pas manquer en tout cas les «sauts de l'ange» réalisés sous forme de succession descendante de trémolos, sauts qui, dans la première partie, forment en quelque sorte le noyau autour duquel s'entrelacent les autres voix. Le fait qu'ici, la dimension verticale soit le simple résultat de la multiplicité des voix et non le résultat d'un calcul, constitue une exception dans le cycle, comme dans toute la production du compositeur, d'ailleurs. Käser attache en effet beaucoup d'importance au travail harmonique et considère que la négligence fréquente de la dimension verticale est un des défauts les plus rédhitoires de la musique contemporaine.

## UN OSTINATO HARMONIQUE CACHÉ

Le n° 5, *Sarabande domestique* (exemple 6) est une bonne illustration de ce souci de l'harmonie. A partir des six lettres «musicales» du nom de Claude Debussy (*C-A-D-E-B-Es*), Käser établit une suite de six accords de trois notes, répétée en une sorte d'ostinato harmonique (exemple 7). Le principe d'enchaînement est que deux notes de l'accord précédent sont reprises et une nouvelle ajoutée (au détriment de celle qui est restée le plus longtemps). Comparable à la modulation des superpositions de quintes du n° 1, ce pas-à-pas donne sa stabilité à l'harmonie et confère une certaine logique à un choix arbitraire de notes. La réitération accentue le sentiment de nécessité de la succession d'accords, encore qu'il faille préciser qu'à l'écoute, l'effet d'ostinato est dû davantage au rythme qu'à l'harmonie. Pourtant, sur le plan rythmique, l'ostinato n'est qu'apparent (l'alternance des mesures où les accords ne changent que sur le premier temps et de celles où ils changent sur les premier et troisième temps est irrégulière), alors que le véritable ostinato harmonique reste dissimulé, parce qu'il n'est pas congruent au rythme. S'y ajoute le fait que les accords ne se distinguent pas beaucoup les uns des autres, étant donné le principe d'enchaînement que nous avons vu, mais qu'ils sont toujours instrumentés et disposés différemment. Et comme, en passant d'un accord à l'autre, Käser ne modifie qu'une partie de l'orchestration (sans esprit systématique, d'ailleurs, contrairement à l'harmonie), on pourrait dire, en exagérant à peine, qu'un accord se distingue moins de son voisin que de sa propre répétition. La côté figé de l'ostinato se met ainsi à fondre, il est «gommé» et n'agit que souterrainement; l'élément qui prime est la «composition de timbres» (*Klangfarbenkomposition*). L'harmonie n'est plus le «but» de la composition, mais seulement le prétexte dont se sert Käser pour réaliser, dans cette pièce d'orchestre,

une musique de chambre aux timbres fort raffinés (d'où l'hommage à Debussy dans le choix des notes). Du début du mouvement et de ses timbres subtils et fragiles, il se dégage une ambiance morbide, due aussi en bonne partie aux glissandos d'un quart de ton exigés sur plusieurs notes.

## «CÉRÉMONIE FUNÈBRE»

A la mesure 17, les cordes graves entrent avec une plage d'accords descendants, dont les glissandos irréguliers renforcent l'impression de morbidité. L'intention – annoncée par le titre – est de réaliser une «sarabande domestiquée»<sup>4</sup> d'où soient même bannis les rythmes pointés. Les solistes, qui entrent successivement aux mesures 23 et 27, y opposent un rythme d'hémiole qui déstabilise le mètre et prépare sa dissolution. Dans la coda qui conclut l'œuvre, le rythme de sarabande ne reparait plus, et la structure rigoureuse est remplacée par une mosaïque de motifs. Les notes jouées par les solistes proviennent d'un canon de Mozart, que Käser dispose cependant verticalement (en accords de trois notes, la plupart du temps) et non horizontalement; la citation n'est donc pas perceptible, il en résulte tout au plus une vague impression de mineur. Le texte du canon (occulté) – «Selig, selig, alle, alle», d'après l'«Elegie beim Grabe meines Vaters» (Élégie auprès du tombeau de mon père) de Höltz – explique toutefois le sous-titre de «Totenfeier» (Cérémonie funèbre) donné au mouvement.

Bien qu'il conçoive la musique à partir de la structure et non du geste dramatique, Käser ne néglige pas pour autant la dimension sémantique – ce qui serait d'ailleurs surprenant de la part d'un compositeur dont le catalogue présente une majorité d'œuvres basées sur des textes. La danse défunte du dernier mouvement, l'explosion débouchant sur le vide du troisième, les dégringolades du quatrième pointent toutes dans la même direction. Si l'on y ajoute les deux premiers mouvements, essentiellement doux, le moins qu'on puisse déclarer est que Käser refuse d'utiliser l'orchestre de façon affirmative. Il affiche son scepticisme vis-à-vis de la force concentrée qui émane de ce collectif. S'il y recourt, ce n'est que pour la démonter après coup. Le conception en strates qui sous-tend *Ordoublé* implique une vision de l'orchestre proche de la musique de chambre, soit la coopération ou la confrontation de divers petits groupes.

## UN COMPOSITEUR IMAGINATIF, MAÎTRISANT SOUVERAINEMENT L'ORCHESTRE

Cette conception s'applique aussi aux deux instruments solistes, qui forment parfois un groupe à eux seuls (sans avoir plus d'importance que les autres groupes de l'orchestre) ou sont intégrés dans un ensemble plus vaste; ce n'est que rarement qu'ils sont utilisés comme solistes au sens traditionnel, c'est-à-dire en dominant l'orchestre. Käser renverse ainsi la hiérarchie du *Double concerto op. 102* de Brahms, auquel le *Winterthurer Musikkollegium* lui avait demandé d'écrire un pendant: dans ce dernier, les solistes et l'orchestre ont des rapports d'individus et de collectivité; les solistes ne s'intègrent qu'exceptionnellement à la texture

4. A l'origine, la sarabande était une danse débridée, voire lascive, interdite dans l'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle sous peine d'amende et de prison. Un autre compositeur suisse, Mathias Steinauer, a consacré une œuvre d'orchestre entière à la domestication de la sarabande (*Il rallentamento della sarabanda*, PA 1996).

de l'orchestre, les instruments de l'orchestre ne se détachent que rarement en solo. Käser ne s'est donc pas laissé dicter une œuvre concertante de facture traditionnelle; en revanche, il était évident pour lui qu'une pièce légère ne soutiendrait pas la comparaison avec l'énergie concentrée du *Double concerto* de Brahms. Si les *Cinq pièces de caractère* de Käser tiennent donc la route face à ce fleuron du répertoire, ce n'est pas parce qu'il aurait copié les recettes classiques, mais bien parce qu'il retient la leçon du constructivisme qu'on peut apprendre chez les classiques.

Il n'y a pas que l'imagination du compositeur qui frappe ici – Käser en a déjà donné la preuve dans plusieurs pièces de chambre et œuvres multimédia –, c'est aussi sa maîtrise de l'orchestre qui stupéfie, surtout si l'on songe qu'il n'a guère écrit pour l'orchestre jusqu'ici, et que seule une partie de ces œuvres ont été jouées. Il n'a donc pas eu beaucoup d'occasions de tester ses partitions dans la pratique. Quand il en a, il en profite aussitôt pour faire des retouches; c'est aussi le cas d'*Ordoublé*, dont il a rédigé une deuxième version, qui attend toutefois encore sa «première audition».<sup>5</sup> On aborde ici le sujet regrettable des exécutions uniques, qui sont dues en premier lieu au fait que les sociétés de concert traditionnelles ne donnent en général de la musique moderne que pour améliorer leur bilan face aux instances de subventionnement, et que les premières auditions remplissent mieux cette fonction que des deuxièmes ou troisièmes exécutions.

## **BREAKDANCE ET ANIMAUX MÉCANIQUES**

Parce que la plupart des organisateurs de concerts ne s'intéressent pas vraiment à la musique nouvelle, mais aussi parce que les goûts de Käser en matière de multimédia ne sont pas ceux de tout le monde, le compositeur, qui se produit aussi comme guitariste et chanteur, a l'habitude de monter ses propres spectacles. L'exemple le plus récent est une soirée à la *Rote Fabrik Zürich* intitulée «Herzgewächse», qui comprenait la première audition de sa cantate scénique pour trois chanteurs, percussion, contrebasse, *breakdancer*, animaux mécaniques et bande magnétique<sup>6</sup>, précédée de pièces de Georges Aperghis et Jean-Charles François, ainsi que de réalisations, par Käser, d'idées de Cage. Käser teste sur lui-même de nouvelles possibilités de chanter, et ce d'une façon si radicale qu'on ne pourrait l'exiger de chanteurs professionnels. C'est pourquoi il a partagé les parties vocales de sa pièce pour ensemble *Two carpets*, destinée à être créée aux Journées de Witten de musique de chambre contemporaine 2001, entre lui-même et une chanteuse.

Mischa Käser est un compositeur ouvert aux mondes les plus divers, le trivial comme l'ésotérique, l'enfantin comme le grave, la halle de fabrique comme la salle de concert (cet amateur de football est même familier des salles de gymnastique). N'étant pas issu d'une famille de musiciens, ni même d'un milieu bourgeois cultivé, il est entré au conservatoire par la petite porte, en quelque sorte; il y a étudié tardivement, mais avec d'autant plus d'engagement. D'une certaine manière, et malgré les cours de Hans Ulrich Lehmann et de Roland Moser, il est resté un autodidacte de 42 ans, qui fait des observations et des expériences dans les domaines les plus divers pour les intégrer dans un œuvre musical plein d'invention et de variété.

(traduit par Jacques Lasserre)

5. Le présent article se fonde sur la première version, d'où sont également tirés les exemples musicaux.

6. Cf. note 3.



## Catalogue choisi

- Tombeau* pour mezzo-soprano, alto, clarinette, env. 3', SME (1985)  
*Schattenflüstern* pour 8 guitares et 10 flûtes à bec, env. 20' (1985)  
*5 Stücke* pour clarinette et violoncelle, SME (1985/91)  
*13 Attacken gegen einen Synthesizer* pour baryton, piano, guitare/mandoline, flûte à bec/mélodica, env. 40' (1986)  
*Kafka-Zyklus* pour récitant, soprano, 3 percussionnistes, env. 40' (1987/88)  
*Albumblätter* pour piano, env. 15', SME (1988)  
*Im jungen Grase* pour orchestre (au moins 2 chefs), env. 40' (1988/89)  
*Drei Bagatellen* pour guitare, env. 5', Ricordi (1989)  
*Musik zu Dufay* pour altus, flûte à bec, viole de gambe, luth ou guitare, clavecin, env. 12' (1989)  
*7 Lieder zu Volkstexten* pour soprano, flûte, clarinette, trio à cordes, env. 18' (1990)  
*Drei Chorstücke nach Texten von A.X. Gwerder* pour deux chœurs mixtes et soprano solo, env. 6', Müller & Schade (1990)  
*Einspruch*, cycle de lieder pour baryton, récitant, accordéon, contrebasse, saxophone, percussion, env. 13' (1990/91)  
*15 Lieder nach Jandl* pour soprano et ensemble, env. 22', SME (1991)  
*Dupuy Tren* pour 3-6 flûtes à bec, env. 5', Moeck (1991)  
*17 Moments musicaux* pour 3 exécutants (et récitant-e) env. 60' (1991)  
*The Hard Core Of Beauty* (textes: W.C. Williams) pour soprano, sextuor à cordes, accordéon, mandoline, contrebasse, flûte et percussion, env. 28' (1992)  
*Vier Jahreszeiten für eine Stahlwand* pour 4 exécutants et bande magnétique (1992)  
*Abenteurer in Sachen Haut* pour 10 cordes et flûte, env. 24', SME (1993)  
*7 kleine Stücke* pour alto et piano, env. 8', SME (1993)  
*Musik zu Alexander* pour soprano, flûte/mélodica, clarinette, piano/mélodica, accordéon, mandoline, violon/alto, violoncelle, env. 36', SME (1993/94)  
*5 Bagatellen* pour violoncelle solo, env. 3'30", SME (1994)  
*Vom Grundriss der Brötchen*, cycle de lieder d'après des textes de Fritz Grasshoff, pour voix, hautbois, piano, violoncelle, env. 29' (1994)  
*Nettchen*, dramolet chanté d'après Robert Walser, pour les *Oberwalliser Spillit*, soprano, baryton, petit chœur d'hommes, 2 actrices, 1 acteur, env. 32' (1995/96)  
*Ordblé* pour orchestre, avec violon solo et violoncelle solo obligés, env. 30' (1996/97)  
*Untitled 1* pour orchestre à cordes, env. 14' (1997)  
*Mirliton* pour 8 voix et 4 guitares sur des textes de Samuel Beckett (1998)  
*Neue Liebeslieder* pour quatuor vocal et piano à 4 mains, env. 15' (1998)  
*Welcome to the photogallery of Mr. Henry Cartier Bresson* pour accordéon solo (1998)  
*Lamentado pri la morto de Hanspeter Isaak* pour flûte et guitare (1998/99)  
*Klavierquartett*, env. 15' (1999)  
*Es dünkt mein Hârz mich lang chli fârn*, cantate scénique pour 3 chanteurs, percussion, contrebasse, *breakdancer*, animaux mécaniques et bande magnétique, env. 30' (1999/2000)  
*Nebul* pour flûte, clarinette, trombone, violon, alto, violoncelle, env. 33' (1999/2000)  
*Two carpets* pour soprano, voix parlée, flûte, hautbois, clarinette, cor, trompette, trombone, percussion, piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, env. 16' (2000)

— Les partitions éditées chez SME peuvent être commandées auprès de l'Édition musicale suisse, case postale 7851, 6000 Lucerne, tél./fax +41 (0)41 210 60 70. Là où ni SME ni aucun autre éditeur n'est indiqué, le matériel et les droits d'exécution doivent être à demandés au compositeur: Mischa Käser, Zurlindenstr.15, 8003 Zurich, tél./fax +41 (0)1 461 75 11.

## Rectification

Dans la rubrique consacrée à Walter Fähndrich parue dans le n° 66 de *Dissonance*, le plan publié en page 33 n'était pas celui de l'église dell'Addolorata à Brissago mais celui de l'église des Frères mineurs de Stein.