

# Comptes rendus = Berichte

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): - **(1985)**

Heft 3

PDF erstellt am: **01.09.2024**

## **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.

### Veränderung notwendig

Boswil: 8. Internationales  
Komponistenseminar

Es kommt zuweilen vor, dass Einrichtungen der Veränderung bedürfen, gerade weil sie in ihren Zielen, Strukturen und Realisationen Vorbild-, ja Vollkommenheitscharakter erreicht haben. Eine solche Einrichtung scheint mir auch das Boswiler Komponistenseminar zu sein. Über acht Seminare hinweg hat man in Boswil nicht nur über Neue Musik, ihre Wirkung und ihren Umkreis gesprochen, man hat zugleich auch ein Modell eines solchen Seminars entwickelt — ein Modell, das in seiner Art als Podium für Neue Musik in Europa einmalig dasteht.

Kaum irgendwo wird so offen und intensiv — unter Ausschluss des ganzen Verlagsgeschäfts — über Neue Musik gesprochen. Boswil zeigte da immer wieder die Chancen der Provinz, wo man ohne die Ablenkungsmechanismen einer Grossstadt einem Problem — quasi in Klausur — nachgehen kann. In den letzten Jahren wurde zur Konzentration der Diskussionen jeweils ein übergreifendes Thema eingeführt, das so etwas wie einen roten Faden bilden und die ausgewählten Werke auch in einen grösseren Rahmen stellen sollte. Überhaupt wurde in den Boswiler Komponistenseminaren die Bedeutung des Einzelwerkes nie überschätzt, bereits in der Auswahl strebte bisher keine Jury zu einem Opus-perfectum-Fetischismus, wo eine Reihe von Paradestücken Revue passieren. Die Jury hat nicht nur Werke für das Seminar auszuwählen und am Schluss zu prämiieren; die Jurymitglieder müssen auch die Diskussionen leiten, sie sind gezwungen, ihre eigene Einschätzung bereits während des Seminars in die Diskussion einzubringen. Mindestens die Endjurierung geht aus diesen Diskussionen hervor, und sie zeichnet sich auch bei den Teilnehmern meistens schon während des Seminars ab. Die demokratische Grundtendenz von Boswil wirkt sich nicht nur auf den Ablauf der einzelnen Seminare aus, sie prägt auch ihre Planung: Demokratisch bestimmten die Teilnehmer bisher am Schluss des Seminars jeweils die groben Züge des nächsten; aus der Schlussdiskussion sollte sich auf diese Weise die Notwendigkeit eines nächsten Seminars ergeben.

In dieser Art etwa könnte man das Boswiler Modell umschreiben. Zu verbessern gibt es daran eigentlich nichts; gewisse Mängel im Ablauf waren 1984 gänzlich behoben, überhaupt wurde noch kein Komponistenseminar mit soviel Aufwand realisiert wie das letzte

— und doch scheint es, als hätte das grosse Modell ausgedient, als wären alle aufklärerischen und demokratischen Ideale, die 1969 zum ersten Komponistenseminar führten, verblasst.

Beginnen wir mit dem Thema: *Musique impure* — ursprünglich wollte man unter diesem schönen und poetischen Titel die Musik mit andern Medien konfrontieren, mit Theater, Video, Film, bildender Kunst usw. Der vage Titel führte dann aber dazu, dass «impure» in einem ganz allgemeinen Sinn als «unrein» verstanden wurde und auch für die Ablehnung von Konventionen stehen konnte. Dehnt man aber ein übergreifendes Thema so stark, so hört es auf, ein Thema zu sein. Denn — salopp formuliert — verstösst jedes einigermaßen gehaltvolle Werk der Musikgeschichte gegen Normen, und oft genug erweist sich die Qualität gerade in der Art, wie Normen überschritten werden.

Problematischer als das Thema waren allerdings die Werke selber. Unausgeglichenes, Fragmentarisches, Fragwürdiges in Ehren — aber so viele Werke, die einer Diskussion kaum wert sind, hat es in Boswil wohl kaum je gegeben. Gerade im multimedialen Bereich, der anfangs mindestens das Thema bildete, gab es wenige überzeugende Lösungen. Zum Teil waren die Werke einem Aktionismus verpflichtet, der vielleicht vor fünfzehn Jahren eine gewisse Provokation bedeutet hätte, heute aber nur noch als mehr oder weniger schwacher Gag konsumiert werden kann. So *Finale* von Johannes Kotschy: Die Musiker sassen vor zwei TV-Apparaten — die Bildschirme waren fürs Publikum nicht sichtbar — und kommentierten bzw. illustrierten einen auf Videoband festgehaltenen Ausschnitt aus einem Fussballmatch. Oder *Variationen über 11 verschollene Erdlöcher* von Andreas Schäfer: Jeder der Musiker hatte eine Kasette mit elf vorproduzierten Stücken erhalten, zu denen Improvisationen zu erfinden waren. Was der andere macht, wussten die Musiker erst bei der Ausführung, denn erst dann trafen die verschiedenen Improvisationen zum erstenmal aufeinander. Das sind Aktionen, die bei einem Selbsterfahrungsseminar oder bei einem Improvisationstraining einen gewissen Wert haben könnten, beim Komponistenseminar aber ziemlich deplaziert wirkten. Dass die Realisationen schliesslich noch relativ witzig waren, lag an der Gruppe Neue Musik Hanns Eisler aus Leipzig, die die Improvisationsmöglichkeiten, die in den Konzepten eingeräumt wurden, soweit ausschöpfte, dass die Konzepte selber verulkt wurden.

Es wurde in diesem Seminar sehr viel delegiert, nicht nur an die Interpreten, sondern auch ans Publikum. Bei *Gleichgewichte* von Edu Haubensak — das Werk erhielt den zweiten Preis (ein erster wurde nicht vergeben) — entsteht die Komposition eigentlich erst im Kopf des Zuschauers. Das Prinzip des Werkes besteht darin, dass sich sechs mehr oder weniger statische Elemente

genau im Gleichgewicht halten: Ein Steinwerfer wirft in regelmässigen Abständen einen Stein gegen ein grosses Meerbild, an einem Brett ist ein Hirschgeweih angemacht, in einer Ecke spielt ein Posaunist mit grosser Kondition gute vierzig Minuten lang das gleiche Ostinato, dreimal tritt ein Mädchen auf und macht Spiele, und ein Ensemble von je zwei Klarinetten, Violinen und Bratschen begleitet das Ganze mit minimal music. Die Beziehungen zwischen den verschiedenen Ebenen sind minim bzw. sehr vage. Wegen der langen Zeitdauer wird der Hörer jedoch gezwungen, aktiv zu werden und die Elemente in seinem Kopf zu einer Komposition zusammenzufügen. Die Wirkungen dieser mitteilungsarmen Kunst blieben mindestens in gewissen Momenten nicht aus; die Art, wie sie entstehen, ist in manchen Punkten aber verdächtig einfach.

Viele Diskussionen hatten die *Stein/Zeit/Spiele* von Ulrich Gasser ausgelöst. Grundlage des Werkes bildet ein 70 Minuten langes Klavierstück, das über längere Partien hinweg von Flöte, Blockflöte, Posaune und (Stein-) Schlagzeug begleitet wird. Alle Musiker sind aber auch als Akteure tätig. Sie führen ein schwerblütiges, erdrückendes Psychodrama über Steine und mit Steinen auf. Es wird einem da wenig erspart: Einer Frau wird der Kopf mit Steinen zugemauert, später wird sie mit grobem Kies überschüttet, ein Stein wird mit einer grossen Handsäge zerschnitten, in einen andern wird eine Axt hineingehauen. Ein (er)schlagendes und symbolschwangeres Bild folgt dem andern. Die drastischen Bilder wären schon bei einer professionellen Dramaturgie und Regie nur schwer zu realisieren gewesen, in der amateurhaften Darstellung der Musiker wirkten sie über weite Strecken peinlich. Geradezu abstossend wurden gewisse Bilder vor allem deshalb, weil Gasser die Musik, die Steine und die Menschen auf einer symbolischen Ebene miteinander verbinden wollte: Stein als Musik, Musik als Stein, Musiker als Darsteller, Menschen als Steine — und eben auch: Steine als Menschen; eine mit Gewalt in den Stein geschlagene Axt verwies auf diese Weise über die konkrete Aktion hinaus, und die rohe und unstilisierte Direktheit dieses Verweisens konnte abstossen und anwidern.

Relativ harmlos und bescheiden wirkte daneben *Krachend lachen die Harmlosfröhlichen auf ihrer Stange* von Cornelius Schwehr. Das Werk erhielt den dritten Preis und den Preis des Publikums. Mit dem Thema von «musique impure» hat das Stück zwar wenig zu tun, ausser dass ihm ein Text zugrunde liegt; Teile davon brechen zuweilen wie Fremdkörper in die Komposition ein. Sonst aber strebt das Stück zu einer absoluten Reinheit, Präzision und Konzentration der Mittel. Komponieren bedeutet auch heute noch meistens, verschiedene Elemente miteinander verbinden, Beziehungen herstellen; jedes Ereignis bezieht sich auf ein vorhergehendes und





Das Boswiler Plenum

verweist auf ein später folgendes. Dadurch verliert das Einzelereignis bis zu einem gewissen Grade seine Eigenständigkeit, es sagt nur etwas im Verhältnis zu einem anderen. Genau dieses Problem versuchte Schwehr in seinem Stück zu überwinden. Jedes Ereignis sollte nur für sich selbst stehen und nur sich selbst mitteilen. Kein Ton zuviel, auch kein Ton zu laut – das führt zu einer Musik, die nicht in ihren Prinzipien, aber in ihrem Klangbild stark an Webern erinnert.

Die Diskussionen wurden diesmal mit besonderer Härte geführt. Vielleicht lag es daran, dass man «unter sich» war; es kamen nur sehr wenige Teilnehmer und kaum solche, die nicht schon mindestens einmal in Boswil waren. Die Stimmung während des Seminars war denn auch entsprechend gedämpft; immer wieder gedachte man in Gesprächen der grossen Zeiten von Boswil, wo man während einer Woche das Gefühl hatte, man wäre das Zentrum der Welt, mindestens aber das Zentrum der Welt der Neuen Musik.

Veränderung tut not. Der kleine Kreis ist dabei kein Argument, denn auch bei den allerersten Komponistenseminaren traf man sich im kleinen Kreis, und sie gehörten trotzdem zu den intensivsten und erfolgreichsten. Dieser Kreis war aber offen, hielt nach Neuland Ausschau. Der kleine Kreis, der heute beim Komponistenseminar den Ton bestimmt, befindet sich eher in einer Verteidigungshaltung. Er möchte Positionen halten, die nach 1968 aktuell waren, als man in der Musik ein Instrument der Aufklärung, eine Möglichkeit der Kritik und der Reflexion sah. Diese Positionen, die sich im allerweitesten Sinn an Adorno und seinem Umkreis orientieren, werden heute selbst in Deutschland nur noch von vergleichsweise wenigen Komponisten vertreten, in Boswil aber kommen sie immer wieder überdimensional zur Geltung. Wenn das Komponistenseminar aus dieser Situation nicht ausbrechen kann, geht es seiner Internationalität verlustig bzw. die Internationalität wird zur Alibiübung. Man konnte bereits in den letzten Seminaren beobachten, dass Komponistinnen und Komponisten, die weder aus der BRD kommen noch an einer bun-

desdeutschen Musikhochschule studiert haben, mit ihren Werken auf Unverständnis stiessen und kaum Schlusspreise bekamen. Man ist noch nicht international, wenn man Leute aus verschiedensten Nationen an einem Tisch versammeln kann. Die Internationalität von Boswil sollte zu einer Relativierung der mitteleuropäischen Musikentwicklung führen und nicht zur Abqualifikation der ausserdeutschen Strömungen mit Bemerkungen wie *déjà vu* und *déjà entendu*. Mit solchen Haltungen hat man nicht nur eine ganze Anzahl von Komponisten von Boswil abgeschreckt, man hat im Lauf der Jahre auch recht grosse Defizite hingenommen; das Boswiler Komponistenseminar ist in mancher Hinsicht nicht mehr im Flusse des Geschehens: Der englische Raum und die reiche holländische Szene der Neuen Musik wurden bisher kaum berücksichtigt, ebenso die Performance-Kunst wie überhaupt fast alle amerikanischen Strömungen. Vor allem aber ist es in Boswil nicht gelungen, den romanischen Raum einigermaßen gerecht ins Komponistenseminar zu integrieren. Stolz ist man in Boswil auf die vielen Kontakte zu Musikern aus sozialistischen Staaten, aber auch hier bleibt die Begegnung oft äusserlich. Das interessante Phänomen der verspäteten Darmstadt-Rezeption in diesen Staaten – vor allem in der DDR – und die verschiedenen Antworten darauf wurden zum Beispiel kaum je ernsthaft diskutiert und gewürdigt.

Aus den Anfängen des Seminars stammt die Regel, dass ein Komponistenseminar das folgende mitzuprägen hat. Man wollte mit dieser Massnahme vermeiden, Opfer von irgendwelchen Kommissionen zu werden. Wenn aber ein klein gewordener Kreis immer weiter das Seminar bestimmen kann, so ist das kaum besser als eine Programmkommission, die für ihre Entscheide und Vorschläge immerhin einstehen muss. Wie dem auch sei, den Komponisten müsste es eigentlich ein Dorn im Auge sein, dass ausgerechnet das Musikkritikerseminar – von den andern Boswiler Veranstaltungen ganz zu schweigen – das weit interessantere Programm anzubieten hat...

Roman Brotbeck

## Sonderveranstaltung

Zürich: Neue Musik in der Kirche

Am 24./25. November vergangenen Jahres fand in Zürich ein Wochenende «Neue Musik in der Kirche» statt, das, organisiert vom Musikpodium der Stadt Zürich, von Hans Ulrich Lehmann zusammengestellt war. Lehmann hatte dabei die Auflage, Eigenes ins Programm einzubauen. So war in jedem der drei Konzerte ein Stück von ihm zu hören. Als «musikalischer Beitrag zum Zwingli-Jahr» wurde die Veranstaltung auch bezeichnet. Lehmann wollte das zwar eher als eine Art Anti-Zwingli-Jahr-Beitrag verstanden wissen, da ja, was Neue Musik betrifft, in diesem Gedenkjahr nicht sonderlich viel unternommen worden sei. Da zeigt sich schon die Problematik des Veranstaltungsthemas: Was soll (und wer will) «Neue Musik in der Kirche»? Zu diesem Fragenkomplex fand am Samstagabend ein Gespräch statt, an dem die Theologen Klaus Röhrling und Markus Jenny sowie der Komponist Ulrich Gasser teilnahmen.

Die Programmation des Ganzen mag manchem vielleicht einseitig vorgekommen sein: nicht nur, weil es sich fast ausschliesslich um Komponisten aus reformierten Kirchen handelte, sondern vor allem, weil das Ruhige, Leise, Langsame, Verhaltene überwog. Das hängt natürlich zuallererst mit der Person Lehmanns zusammen («Die Differenzierung ist mir in Gottes Namen etwas wichtiges und wird es auch bleiben»). Durch den Einbezug von Aufwendigerem, Grösserem, mithin vielleicht auch Plakativerem wäre das Ruhige in den Hintergrund gedrängt worden. Die Kontraste ergaben sich auf einer anderen Ebene, bei den Unterschieden zwischen älteren Schweizer Komponisten und jüngeren. Vor allem das Chor/Kammermusikkonzert war darauf aufgebaut: Der 1971 entstandenen *Sonata «da chiesa»* von Lehmann (die Anführungszeichen deuten an, dass da etwas angezweifelt wird) standen zwei gleichnamige Stücke (ohne Gänsefüsschen) von Henri Gagnebin und Frank Martin gegenüber. Eines ähnlichen Kontrasts hätten auch die beiden Psalmenvertonungen von Willy Burkhard bedurft, weniger wohl der verhaltene *Kleine Psalter op. 82* von 1950 als der phrasenhafte *93. Psalm op. 49* von 1937. Das Gegenstück war eingeplant: Heinz Holligers *Psalm* nach Paul Celans Gedicht. Aber Klaus Knall und die Kantorei Grossmünster (bei Burkhard ohne die gewohnte Präzision) waren nicht bereit (oder vielleicht auch nicht fähig), das Stück einzustudieren. Als Alternative hätte sich wohl angeboten, einen Chor von Karl Scheuber, der das Stück seit Jahren pflegt, herbeizuziehen; anscheinend dürfen aber in Zürich nicht zwei verschiedene Chöre in einem Konzert auftreten! Gerade da wäre doch neben der Lehmann-Sonate ein weiteres kritisches Stück («ein faules Ei»), wie Lehmann wohl sagen

würde) notwendig gewesen, besonders weil man sich hier am nächsten bei der Liturgie befand.

Im Orgelkonzert mit Janine Lehmann fielen die beiden Werke von Heinz Marti (*cantus firmus* von 1973) und Lehmann (*fundamentum* von 1980) auf: Musik, die nicht *auf* der Orgel spielt, sondern *mit* ihr, die in sie hineingeht und ihre Klänge (vom Leisen ausgehend und wieder dorthin zurückkehrend) erforscht. Die Verbindung des «nicht geistlichen» *fundamentum* zur geistlichen *Sonata «da chiesa»* Lehmanns wurde da spürbar: Musik, die — wie es Ulrich Gasser kürzlich in einem Gespräch ausdrückte — gleichsam beim Existentiellen ansetzt und von da aus (konsequenterweise) auch zu geistlichen Problemen vordringen kann, selbst wenn sich ihr Komponist nicht als «religiös» bezeichnet und nicht an der Institution Kirche interessiert ist. Dass diese Musik nicht einfach «Schon-Gehörtes» repetiert, sondern nachfragt (was eigentlich ein Signum aller «Neuen» Musik sein sollte), führt sie in die Nähe des Geistlichen. Wenn dann noch ein Geistlicher da ist, der diese Impulse aufzugreifen gewillt ist, dann kann ein so stimmiges (und auch stimmungsvolles), intensives, berührendes Stück entstehen wie *Lege mich wie ein Siegel auf dein Herz*. Ausgangspunkt sind drei in Nizza hängende Hohelied-Bilder von Marc Chagall; Lehmann hat eine differenzierte, ja liebevolle Musik dazu komponiert («dazu»: sie versteht sich durchaus als Begleitmusik). Darüber und dazwischen werden Ausschnitte aus dem Hohelied gelesen; hinzu kommen schliesslich noch Meditations-texte von Klaus Röhrling. Ruhe zeichnete dieses nicht ganz eine Stunde dauernde Nachtkonzert aus, sogar — um nicht das Fremdwort Meditation zu verwenden — Andacht.

Röhrling ist einer, der im Bund mit Neuer Musik und Bildern Einheit zu stiften vermag. In der vorausgegangenen Diskussion im Stadthaus wurde deutlich, dass das wohl die Ausnahme ist. Einander gegenüber standen da die Positionen, dass die Neue Musik sich einerseits auch im Kirchenraum und in der Liturgie eine Eigendynamik bewahren will (Gasser) und dass sie andererseits von der Gemeinde (dem Adressaten?) nicht verstanden wird (Jenny). Das zweite ist freilich nicht auf die Kirche beschränkt, und wenn man davon spricht, dass man die Hörer überlassen und gewöhnen müsse, so trifft das auch auf das «weltliche» Umfeld zu. Vom ersten in der oben dargestellten Weise zu profitieren, könnte anregend für die Pfarrer sein. So wie die Liturgie nicht versteinern darf, so darf es auch die Kirchenmusik nicht. Man könnte mit den Mitteln der Musik eine andere Form des Gottesdienstes schaffen, in der das Ganze zu einem Erlebnis wird. Das mag im Nachtkonzert der Fall gewesen sein — ein Spezialfall allerdings. Daran, dass es Sonderveranstaltungen vorbehalten bleibt, krankt es. Eine Sonderveranstaltung (wenn auch eine anre-

gende und wichtige) ist schliesslich auch dieses Wochenende des Musikpodiums gewesen. Sie hat (bei einem überraschend gut besuchten Nachtkonzert) nur wenige Zuhörer angezogen, vor allem aber wohl nicht jene, die eben die Neue Musik zu wenig kennen, die Organisten und Pastoren. Dies für die Vertreter zeitgenössischer Musik schreibend, laufe ich Gefahr, dieses Dilemma hier zu reproduzieren.

Thomas Meyer

## a crise neutralisée

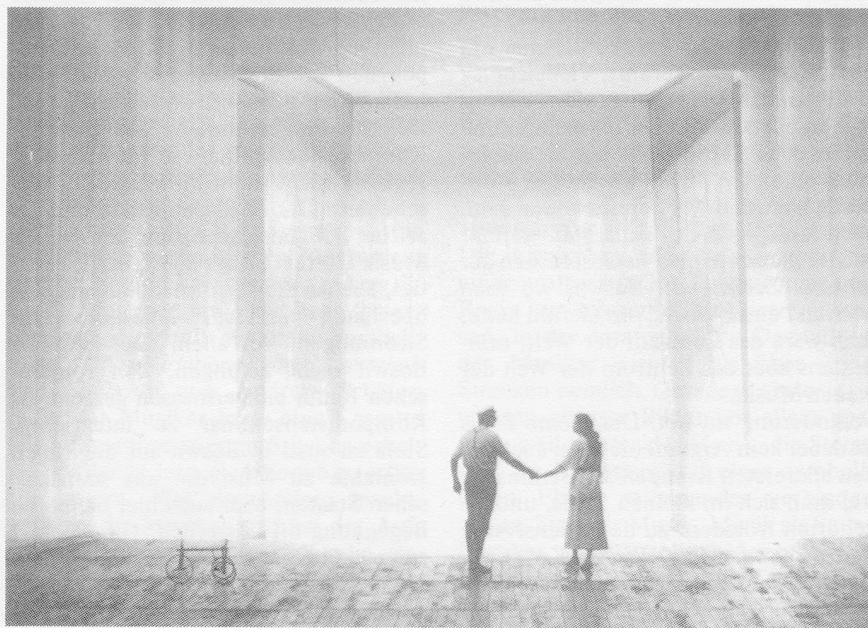
Zürich: Création de «*La Cerisaie*» de Rudolf Kelterborn

«Tous se taisent, pensifs. Un grand calme. On n'entend que le marmonnement confus de Firs. Tout à coup un son lointain, comme venant du ciel: le bruit d'une corde rompue. Peu à peu, il disparaît, tristement.» C'est vers la fin du deuxième acte de «*La Cerisaie*» d'Anton Tschekhov que la famille et les amis de la veuve Lioubov Andréevna sont effrayés par un bruit dont ils ne con-

quelle Tschekhov demande à différents endroits concrètement de la musique». Remplaçons, pour un instant, ce «son lointain» par celui de vitrines cassées à la Bahnhofstrasse zurichoise, et souvenons-nous de la véhémence avec laquelle, en 1980, le pouvoir de cette ville a réagi face à une jeunesse qui essayait d'articuler une autre forme de compréhension de la vie commune. Et tout cela a eu, comme point de départ, le projet de rénovation de l'Opéra de Zurich. Pendant ces années, 1979/81, Kelterborn a composé son quatrième opéra.

La réouverture a prouvé, s'il le fallait, que les cicatrices laissées par cette rébellion, ne se sont pas aussi bien fermées qu'un calme apparent le faisait supposer. Il y a quelques années, les théâtres bâlois avaient inauguré le nouveau bâtiment par une fête populaire à laquelle tout le monde était invité à participer. La réouverture de l'Opéra de Zurich, par contre, se passait sous la protection d'une impressionnante mobilisation policière et sur invitation pour les actionnaires. Avec retransmission pour «le peuple»...

Kelterborn, en choisissant «*La Cerisaie*» comme livret pour son œuvre



naissent pas l'origine: une «benne qui s'est détachée, quelque part, dans les mines», ou «peut-être d'un oiseau... dans le genre cigogne. Ou une chouette». Et Andréevna ajoute, frissonnante: «Je ne sais pas pourquoi... c'est bien désagréable». Un malheur s'annonce; peu après passe un mendiant affamé qui demande une trentaine de kopecks.

Cet extrait de scène confronte par deux fois, acoustiquement et visuellement, une famille qui ne cesse de fermer les yeux devant un présent s'effondrant et qui s'enfuit en des rêves nostalgiques vers une réalité tout à fait différente. A ce moment on comprend aisément pourquoi le compositeur Rudolf Kelterborn a «réagi immédiatement et fortement par rapport à l'atmosphère musicale immanente de la pièce, dans la-

dédiée au directeur de l'Opéra de Zurich, Claus Helmut Drese, a, sans aucun doute, réagi à cette situation de crise. La décision de créer cet opéra dans le cadre des manifestations de réouverture du bâtiment aurait pu signifier, à l'intérieur même de la maison somptueuse, refaite et agrandie, que le malaise continue. *Aurait* — parce que l'œuvre, telle qu'elle a été mise en scène ce 4 décembre 1984, paraissait en partie comme une version rénovée de la comédie de Tschekhov.

Le texte du poète russe de 1903, même dans la version très raccourcie du compositeur, met en scène des personnages qui parlent continuellement, mais ne se parlent que très rarement. Ces mots, parlés en société, isolent celui qui parle, comme s'il chantait un air d'opéra. De cette sorte, le cours du texte est conti-



nuelllement brisé. Continuité et fragmentation: la musique de Kelterborn a opté, face à cette dialectique, pour la continuité. La base de son écriture musicale est le récitatif accompagné par l'orchestre: des accords dont la structure et l'orchestration reflètent d'une manière précise le contenu du texte chanté. A eux s'ajoutent des figurations d'instruments solistiques qui animent, sous forme de gestes dramatiques et expressifs, la stabilité des accords tenus. Il est vrai que l'harmonie, l'orchestration et ces figurations changent continuellement par rapport au texte et aux personnages qui chantent. Pourtant, c'est nullement une fragmentation du discours musical qui prédomine, mais la «mélodie orchestrale» ininterrompue. La musique se soumet au texte, le suit de très près, le reflète, l'illustre d'une manière ingénieuse, mais ne le pénètre pas en vue d'analyser, de mettre à nu ce qui se passe sur scène: l'histoire d'un déclin, d'un monde qui se défait entre un passé idéalisé et un avenir incertain.

Il est pourtant hors de question que cette partition n'ait été écrite par un vrai professionnel. Son imagination sonore, avec une prédilection pour les registres aigus (bois, cordes) et graves (cuivres), est aussi impressionnante que son sens de l'équilibre entre le chant et l'accompagnement orchestral. Kelterborn ose l'emphase sensorielle quand ses personnages évoquent un passé de beauté; à de tels moments pathétiques il oppose une musique brutale destinée à souligner la violence de Lopakhine qui va abattre les cerisiers, ces cerisiers qui sont, au début du premier acte, en fleur pendant une saison de gelée blanche. Nul hasard si le compositeur renverse, dans la dernière scène, la fin ouverte et ambiguë du poète. Son épilogue est dramatique (et conventionnel), avec des coups de timbales; la «vision d'une cerisaie en fleurs, qui est successivement «détruite» [les guillemets sont du compositeur!] ou passée en fondu enchaîné sur la vision d'une ville menaçante et gigantesque», est prévue dans la partition, comme un accessoire scénique, laissé à la bonne volonté du metteur en scène. A Zurich, ni *Nikolaus Lehnhoff*, le metteur en scène, ni *Andreas Reinhardt* (décors) ont montré cette «vision».

C'est finalement cette mise en scène, pourtant pleinement approuvée par le compositeur, qui a neutralisé le contenu critique du texte et de la partition. L'impression d'indécision, de manque de courage, ne provient ni de l'absence de la cerisaie, ni de celle de la couleur locale russe de la fin du siècle, mais d'une scène vide en gris et blanc, aseptisée. Lehnhoff a fini par exorciser tout élément qui aurait pu renvoyer à une crise actuelle; il tait un drame qui s'est joué, au même endroit, quatre ans auparavant.

Tout reposait donc sur les acteurs-chanteurs. Ils ont été brillants: *Evelyn Lear* (Andréevna), *Hans Helm* (Lopakhine), la jeune *Ann Marie Robertson* (Ania), *Helrun Gardow* (Varia), *Charlotte Berthold* (Charlotte), *Roland Hermann*

(Gaev), *Paul Späni* (Firs) ne formaient que la tête d'un vrai ensemble, et le chef, *Ralf Weikert*, a dirigé cette partition exigeante comme s'il s'agissait d'une pièce du répertoire courant.

Attendons la prochaine mise en scène, et attendons surtout le moment où ceux qui peuvent encore se permettre d'aller trop loin se sentent appelés à le faire. Ce moment, ce n'est pas à Zurich qu'il faut l'attendre.

Jurg Stenzl

## **K**omplexität und **S**cheinbare Einfachheit

*Berlin (West): Zwei neue Symphonien von Henze und Yun*

Hans Werner Henze und Isang Yun, zwei politisch bewusste Komponisten, die heute nicht in ihrer Heimat, sondern im Exil leben — der Deutsche Henze in Italien, der Koreaner Yun in West-Berlin — brachten im Abstand von nur einer Woche in der Berliner Philharmonie ihre neuesten Symphonien zur Uraufführung: Henze beim Berliner Philharmonischen Orchester seine Siebte, Yun beim Radio-Symphonie-Orchester Berlin seine Zweite. Das Nebeneinander der beiden Uraufführungen kam zwar eher zufällig zustande, fordert jedoch zum Vergleich heraus.

Im Unterschied zu Yun, der aus einem ganz anderen Kulturkreis kommt, hat sich Henze schon früh der symphonischen Form zugewandt. Seine ersten drei Symphonien entstanden zwischen 1947 und 1950; dann jedoch trat für Henze die Oper in den Vordergrund. Die Zeitabstände zwischen den folgenden Symphonien wurden grösser und grösser. Zwischen der 6. und 7. Symphonie liegt eine Distanz von 15 Jahren, eine Zeit des kritischen Nachdenkens, in der Henze teilweise auch bezweifelte, dass Symphonien heute überhaupt noch möglich seien. Den Bedenken zum Trotz entstand die 7. Symphonie, die jedoch anders als die für Kuba geschriebene 6. Symphonie von Beginn an als ein Stück kritischer Musik verstanden wurde. Der festliche Anlass der Komposition, das 100jährige Bestehen des Berliner Philharmonischen Orchesters, änderte daran nichts.

Festliche Züge besitzt noch am ehesten der mit «Tanz» überschriebene Kopfsatz, der sich in seinem pompösen Schluss an die Apotheose des Tanzes aus Beethovens 7. Symphonie anlehnt. Jedoch schon der eindrucksvolle langsame Satz, der die allmähliche Zerstörung von Schönheit vorführt, mehr noch der wild-furiöse dritte Satz, schlägt realistischere und gegenwartsbezogenere Töne an. Auch im zweiteiligen Schlusssatz versäumte Henze es nicht, der zunächst mit grosser klanglicher Delikatesse ausgebreiteten Utopie eines Zustandes der gelösten Heiterkeit und des Friedens die düstere Antithese entgegenzustellen.

Deutlichkeit des dramatischen Ablaufs erzielt Henze durch Dynamik, Rhythmus, Klangfarbe, durch Stiltzitate und den sehr bewussten Einsatz des Instrumentariums. In der Virtuosität der Einzelstimmen nähert sich die Symphonie einem Konzert für Orchester an; vor allem die stark besetzte Gruppe der Holz- und Blechbläser erhielt reichhaltige solistische Aufgaben. Durch die Grösse der Besetzung fühlte sich Henze jedoch auch zu einer polyphonen Dichte, zu einer Gleichzeitigkeit mehrerer Ereignisse verführt, die das Einzelne oft im Ganzen verschwinden lässt. Allerdings hätte Gianluigi Gelmetti, der die grossen expressiven Bögen betonende Dirigent der Uraufführung, manche Hauptstimme noch schärfer herausarbeiten können. Die bevorstehenden weiteren Aufführungen des Werks mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, mit dem Orchestre de Paris unter Barenboim und dem Cleveland Orchestra unter der Leitung des Komponisten werden zu beweisen haben, ob eine im Einzelnen noch durchsichtigere Wiedergabe dieser komplexen Partitur möglich ist.

Für Henze ist auch die neue Symphonie wieder eine Auseinandersetzung mit dem Problem der Sprachfähigkeit des musikalischen Materials; er versteht sie als ein instrumentales Oratorium. Der Inhalt dieses antibürgerlichen Bekenntniswerks soll sich allein über die Musik erschliessen. Einen Anhaltspunkt zur Entschlüsselung gibt ein Eintrag in Henzes Arbeitstagebuch vom 22. Mai 1980, in dem er die Auseinandersetzung mit Hölderlin als eine Ausgangsidee seiner Symphonie notierte.

Während Henzes Symphonie durch ihre Vielstimmigkeit und die Fülle der Bezüge zugleich beeindruckte wie irritierte, rief Isang Yun durch die konsonante Einfachheit seiner 2. Symphonie Erstaunen, aber auch Bewunderung hervor. Yun, der bedeutendste Komponist Ostasiens, der nun schon drei Jahrzehnte in Europa lebt, ist trotz reichhaltiger Erfahrung mit Orchestermusik auf dem Gebiet der Symphonik ein Neuling. Erst im Mai 1984 wurde seine erste Symphonie vom Berliner Philharmonischen Orchester zur Uraufführung gebracht. Unmittelbar darauf komponierte er innerhalb weniger Monate als Auftragswerk des Radio-Symphonie-Orchesters Berlin seine zweite Symphonie, die gegenüber dem tragischen Lamento der Ersten ein durchsichtiges und erstaunlich freundliches positives Gegenbild verkörpert.

Wenn Yun sich auch auf Brahms als Vorbild beruft, wenn auch der Kopfsatz dialektische Züge und Umriss einer Sonatenform aufweist und der dritte Satz unverkennbar Finalcharakter besitzt, so scheint doch sein Werk mehr noch als aus der europäischen aus der asiatischen Tradition erklärbar. Die Gesamtform besteht aus vielen in sich ruhenden Episoden, vor allem aus in sich ruhenden, funktional nicht erklärbaren Dreiklängen. Die auffallende Dominanz weniger Akkorde, vor allem des

A-Dur-Dreiklangs und des Zentraltons A, innerhalb der drei Sätze könnte dazu verleiten, die Komposition der Neuen Einfachheit zuzurechnen. Einfach ist das Werk jedoch nur für europäische Hörer, die vernachlässigen, dass für Yun viel entscheidender als die Melodik und Harmonik die Einzeltöne und ihre verschiedenen Artikulationsformen sind. So besteht die Dialektik des Kopfsatzes eigentlich nicht aus dem Gegensatz verschiedener Motive, sondern aus dem Gegenüber von hartem Marcato und weichem Glissando.

Zu wünschen wäre, dass Yuns neue Symphonie, die bei der Uraufführung unter der kompetenten Leitung des Berliner Opernchefs Jesus Lopez Cobos wegen ihrer flimmernden und verschwebenden exotischen Schönheit einen Publikumserfolg errang, bald auch einmal vor koreanischen Zuhörern gespielt wird. Einstweilen jedoch kommen Yuns Kompositionsaufträge vor allem von europäischen Auftraggebern. Schon ist seine dritte Symphonie, ein Auftragswerk des Saarländischen Rundfunks, in Sicht.

Albrecht Dümling

## Wo Kultur nicht subventioniert wird

### World Music Days in Kanada

1922 fand in Salzburg das erste Jahresfest der IGNM, der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, statt, und obwohl man sich immer wieder zerstritt, sei es aus stilistischen, sei es aus patriotisch-chauvinistischen Gründen, und obwohl in den 30er Jahren die Bedrohung der avantgardistischen Musik durch den Faschismus des Nationalsozialismus über Europa hereinbrach, das Musikfest der IGNM (das sich später dann reisserisch «Weltmusikfest» nennen sollte, heute natürlich längst in «World Music Days» angliedert) hielt durch, mit nur ein paar Jahren notwendigen Unterbruchs (1943 bis 1945), und es trug ohne Zweifel viel zur Verbreitung der jeweils zeitgenössischen Musik bei. Freilich ist dabei nicht zu vergessen, dass die Aktivitäten der Ortsgruppen in der Regel noch tiefer schürften. Im Detail kann die wechselvolle und oft überraschende Geschichte der IGNM und ihrer Feste in Toni Haefelis Buch «IGNM», erschienen 1982 im Atlantis Musikbuch-Verlag Zürich, nachgelesen werden.

1984 fand das nach Haefelis Zählung 58. Fest in den beiden kanadischen Städten Toronto (21. bis 27. September) und Montréal (28. September bis 3. Oktober) statt, damit zum zweitenmal (nach Boston 1976) auf dem amerikanischen Kontinent, Südamerika eingerechnet, wo bis jetzt noch keines stattgefunden hat. Darum stimmte die Generalversammlung der IGNM vor zwei Jahren dem Antrag Kanadas gerne zu, in diesem Jahr Programmschwerpunkte setzen zu wollen, zunächst — neben Kanada, das sich als gastgebendes Land

ohnehin eingehender präsentieren darf — mit den Nachbarn aus den USA, aber auch mit den entfernteren des lateinamerikanischen Halbkontinents, und ausserdem mit den ihnen näher als Europa stehenden fernöstlichen und australischen Mitgliedern. Man dachte natürlich nicht, dass die Jury (Betsy Jolas, Marlos Nobre, Serge Garant, John Weinzwieg und Joji Yuasa) diese schöne Absicht so extrem in die Tat umsetzen würde, dass trotz 29 Konzertveranstaltungen mit insgesamt 120 Werken, das heisst dem umfangreichsten Weltmusikfest, das es bis jetzt gegeben hatte, keine einzige Komposition aus Deutschland oder Österreich, der Schweiz oder Italien, Belgien, Griechenland, Israel oder der Tschechoslowakei dabei sein würde. Die Proteste liessen nicht auf sich warten. Dagegen waren England, immer noch königliches Mutterland von Kanada, mit acht Werken und Frankreich, Mutterland der frankophonischen Provinz Québec, mit vier Werken relativ gut vertreten.

Die Aufteilung auf Toronto (im englischsprachigen Ontario) und Montréal (im französischsprachigen Québec) mit getrennter Kasse und getrenntem Organisationskomitee entsprach den politischen Trennungen, und der Umstand, dass in Kanada genau wie in den USA Kultur nicht vom Staat oder von den Kommunen («subventioniert») sondern immer von Privaten («gesponsert» oder ganz einfach auf Gewinn hin mit Kredit versehen) finanziert wird, führte dazu, dass viele Gruppen, Komponistengesellschaften und Ensembles begrüsst werden mussten, von denen bei weitem nicht alle das erwartbare Niveau hatten; zudem: 52 Werke von 44 verschiedenen kanadischen Komponisten mussten notgedrungen zu viel Minderwertiges enthalten. Die beiden allenfalls bei uns noch bekannten Namen *Norma Beecroft* und der seit seiner Flucht aus Prag 1968 in British Columbia in Westkanada praktisch verschollene, aber offenbar kompositorisch weiterhin tätige *Rudolf Komorous* waren im Programm nicht vertreten, dafür *R. Murray Schafer*, bekannt durch seine «pädagogische» Musik, mit einigen interessanten Werken, ferner der 55jährige *Serge Garant*, einst Schüler von Messiaen, der nebenbei auch als Dirigent neuer Werke sich einen Namen gemacht hat, und *Claude Vivier*, der 1983 mit nur 35 Jahren in Paris den Tod gefunden hat. Eine Entdeckung bedeutete für mich der Komponist *John Weinzwieg*, 71jährig, der einen klaren dodekaphonen Stil in neobarocken Grossformen pflegt, aber mit Sauberkeit der Technik und mit Fantasie, sodass seine eher leicht zugänglichen Orchesterwerke unseren Abonnementskonzerten zu wohlthuender Auflockerung dienen könnten! In dem Werk-Dutzend aus den USA waren zwei von *Cage*, eines von *Rzewski*, den Rest kann man, ausser den «Synchronisms No. 6» für Tonband und Klavier von *Mario Davidovsky*, vergessen, desgleichen das Dutzend aus Mittel- und Südamerika (präsentiert

vom Grupo Encuentros de Musica Contemporanea de Buenos Aires), mit Ausnahme eines faszinierenden Klavierquintetts (1984) des 70jährigen, in Wien geborenen Argentiniers *Guillermo Graetzer*. Qualitätsstabiler sind die Komponisten aus dem fernen Osten, *Yoritune Matsudaira*, *Makoto Shinohara* aus Japan, *Sukhi Kang* aus Korea, *Isang Yun*, dessen politisch engagiertes, für den Frieden einstehendes Werk «Exemplum in memoriam Kuangju» in einer hervorragenden Aufführung durch das Orchestre Symphonique de Montréal unter der Leitung seines Schweizer Chefdirigenten Charles Dutoit einen Höhepunkt darstellte. Und auch ein Australier fiel auf: *Gerard Brophy* mit «Exú» für Orchester und elektronisch verstärkte Stroheige, die es ermöglicht, dass auch höchste Lagen einer virtuosens Flageolett-Technik laut und glashart hörbar gemacht werden, grossartig gespielt vom Kitchener-Waterloo Symphony Orchestra unter Raffi Armenian und mit Moshe Hammer als Solisten.

Auch die Theater einschliesslich der Operntruppen sind in Kanada private Unternehmen, die gewinnbringend arbeiten müssen, und wenn es auch in den wenigen Grossstädten etliche Kleinbühnen gibt, müssen sich alle doch zwangsweise stark nach dem Publikumsgeschmack richten. So war die Idee eines Symposiums über das zeitgenössische Musiktheater, durchgeführt in Toronto in den ersten beiden Tagen des Weltmusikfests, sinnvoll vor allem für die eigenen Leute und wurde vor allem auch von diesen besucht. Aber das Wissen um das, was bei uns mit Kagel, Schnebel, Globokar und vielen anderen geschehen ist, fehlt weitgehend. Im Rahmen der Veranstaltungen war die Uraufführung der vollständigen Fassung des «Laboratorium» von *Vinko Globokar* dann ein Ereignis; es wurde vom Komponisten selbst mit jungen kanadischen Musikern hervorragend einstudiert. Mit der Erstaufführung in Donaueschingen 1973, die 40 Minuten dauerte und 18 von den jetzt 25 «Stücken» enthielt, ist die spannende Neufassung von vier Stunden Länge, in zwei Teilen dargeboten, kaum mehr vergleichbar. Ausserdem war — ausserhalb der Juryauswahl — eine die Improvisationsmöglichkeiten ausgiebig nutzende Aufführung von *Stockhausens* «Harlekin» durch Jean Kopperud in der Choreographie von Jesse Duranceau zu sehen und, in Uraufführung, *Bussottis* «Fogli d'album» mit dem leider sehr dilettantisch wirkenden Tänzer Rocco. Lustig, aber auch eindrucklich war dagegen ein Stück instrumentalen Theaters des aus Québec stammenden 29jährigen *André Luc Desjardins*, «Manu Militari» für einen Tubaspieler in Uniform und für Tonbandmusik.

### Die Generalversammlung der Länderdelegierten

In einer Reihe von intensiven Sitzungen befasste sich die Generalversammlung in Toronto und Montréal mit den Finanzen — u.a. der finanziellen Unterstüt-



zung südamerikanischer Sektionen —, der Mitgliedschaft neuer Länder — durch eine Statutenänderung ist nun in Ausnahmefällen auch die Vertretung einer «kulturellen Region» anstatt eines souveränen Staats möglich geworden und neben Irland dieses Jahr Hongkong als neues Mitglied eingetreten —, mit dem Einsendemodus — nach wie vor geniessen über die Länderjury eingesandte Werke Vorzug, können aber individuelle Einsendungen vorgenommen werden, die aber von nun an von einem Brief des betreffenden Komponisten begleitet sein müssen, um zu vermeiden, dass gewisse Verleger gleich ihr ganzes Sortiment schicken —, und mit den kommenden IGNM-Festen — 4. bis 13. Oktober 1985 in Amsterdam, 27. März bis 2. April 1986 in Budapest, 1987 in Köln. Ratifiziert wurde auch ein Vertrag mit dem Internationalen Musikinstitut in Darmstadt, welches das Archiv der IGNM, einschliesslich des ganzen Nachlasses des einstigen IGNM-Präsidenten Heinrich Strobel, übernehmen wird. Siegfried Palm wurde als Präsident der IGNM bestätigt, anstelle des langjährigen Vizepräsidenten John G. Papaioannou wurde der Südkoreaner Sukhi Kang gewählt, im Vorstand verbleiben Sten Hanson (Schweden), Guy Huot (Kanada) und István Láng (Ungarn).

Fritz Muggler

## Pro domo

«Europäisches Jahr der Musik» in der Schweiz

1985 ist bekanntlich vom Europarat und der EG zum «Europäischen Jahr der Musik» erklärt worden — aus Anlass runder Geburtstage einiger bedeutender Komponisten wie Bach, Händel, Schütz und Berg. Um «das Europäische Jahr der Musik auch in unserem Land zum Klingen zu bringen» hat der Bundesrat ein Nationales Schweizerisches Komitee eingesetzt, das an einer Pressekonferenz am 15. Januar in Bern über seine Tätigkeit informierte. Diese bestand im wesentlichen darin, verschiedene Projekte zum Jahr der Musik mit insgesamt einer Million Franken zu unterstützen, welche der Bund zur Verfügung stellt (nebst einer weiteren Million, mit welcher das Bundesamt für Kulturpflege eine «Stiftung zur Förderung der Edition und Promotion neuer Schweizer Musik» sowie den Aufbau eines schweizerischen Zentrums für Computermusik unterstützt).

Gemessen an den rund 3 Milliarden, welche kürzlich für den Kauf neuer Panzer bewilligt worden sind, ist dieser Betrag nicht der Rede wert. Gemessen an den Millionen, welche Sinfonieorchester und Opernhäuser jährlich als Subventionen empfangen, ist die Unterstützung, welche hier die nicht-etablierte Musikkultur erfährt, immer noch bescheiden. Gemessen an den Geldern, die solchen Projekten sonst

zur Verfügung stehen (ich denke etwa an die 10'000 Franken-Budgets von IGNM-Sektionen) ist die Ausschüttung jedoch geradezu grosszügig — Grund genug, die Verteilung etwas näher zu betrachten.

Um überhaupt eine Chance zu haben, mit Geld bedacht zu werden, musste man bis Ende 1983 ein Gesuch einreichen. Doch wer wusste überhaupt, dass da etwas im Tun ist? Der Schweizer Musikrat bzw. das Nationale Komitee unterliessen es nämlich, die Öffentlichkeit zu informieren — ein merkwürdiger Kontrast zum allumfassenden Anspruch des Europäischen Jahres der Musik, das zur Zielsetzung hat, «die Musik aller Sparten und Epochen als Ausdruck eines gemeinsamen kulturellen Erbes an möglichst viele Menschen in Europa heranzutragen». Der Musikrat überliess es den Verbänden, Interessenten zur Geschstellung aufzufordern, und diese taten wenig bis gar nichts. Als Mitglied zweier Verbände erfuhr ich nicht etwa durch diese von der Sache, sondern indirekt durch ein Mitglied des Komitees. Ein Nachblättern im Jahrgang 1983 der «Schweizerischen Musikzeitung» förderte auch keine Information zutage. Es war also einem Kreis von gut informierten Insidern vorbehalten, Projekte einzureichen. Die andern werden erst nach der gross aufgezogenen, mit Bundesratspräsenz beehrten Pressekonferenz davon erfahren haben. Man erwarte deshalb — so Willi Gohl, der neue Präsident des Musikrats — eine Flut von weiteren Eingaben, doch jetzt stünde kaum mehr Geld zur Verfügung. So sympathisch dieses Eingeständnis in seiner Offenheit ist, für die Zuspätgekommenen muss es zynisch wirken, und es muss vermutet werden, dass das Komitee gar nicht interessiert war, eine Flut von Eingaben rechtzeitig zu erhalten.



Diese Broschüre informiert über die Schweizer Aktivitäten zum Jahr der Musik

Der Eindruck einer Verteilung pro domo verstärkt sich, wenn man die Frage nach den Kriterien stellt, auf-

grund derer 30 der 60 eingereichten Projekte ausgewählt worden sind. In der Broschüre wird lediglich die «Langzeitwirkung» genannt, «mit dem Ziel, den Stellenwert der Musik aller Richtungen im Alltag bewusster zu machen» — eine schwammige Definition, dergegenüber dem Negativkriterium «Die Unterstützung einzelner Konzertvorhaben wurde von vornherein ausgeschlossen» immerhin Präzision attestiert werden muss. Eine Nachfrage an der Pressekonferenz punkto Kriterien förderte nichts Substantielleres zutage — man habe sich in einem Notstand befunden, meinte Willi Gohl. Notstand für wen? Sicher nicht für jene Komiteemitglieder, die für ihre eigenen Projekte bzw. solche von ihnen nahestehenden Organisationen ein schönes Stück aus dem Kuchen herauszuschneiden wussten. Ein Vergleich der Liste unterstützter Projekte mit der Namensliste des Komitees lässt darauf schliessen, dass wichtiger als sachliche Kriterien die Frage war, ob ein Gesuch eine Lobby im entscheidenden Gremium hatte: rund zwei Drittel der Beiträge gehen nämlich an Projekte bzw. Organisationen, die dort selbst vertreten waren.

Christoph Keller

## Disques Schallplatten

### Un opéra — deux compositeurs

Arthur Honegger / Jacques Ibert:  
*L'Aiglon.*

Géori Boué, Xavier Depraz, Roger Bourdin, Lucien Lovano, Joseph Peyron, Michel Hamel, Gustave Wion, Liliane Berton, Agnès Disney, Yvette Darras; *Chœurs de l'ORTF, Orchestre Radio Lyrique; Pierre Dervaux, direction.*  
Bourg Records BG 3004-5.

Si l'on en croit la notice accompagnant les deux disques, c'est Raoul Gunsbourg qui, en 1936, avait demandé successivement à Honegger et à Ibert de composer un drame musical d'après la célèbre pièce en vers d'Edmond Rostand. Cette pièce *L'Aiglon* évoque les deux dernières années de la vie du fils de Napoléon I<sup>er</sup>, le duc de Reichstadt, né en 1811 à Paris et mort à Schönbrunn en 1832. Honegger et Ibert avaient chacun décliné la proposition, jugeant l'entreprise par trop redoutable. Mais au hasard d'une promenade en voiture, ils décidèrent de tenter l'aventure à deux. La «fourre» du disque affirme que le public qui a fait un triomphe à la pièce lors de sa création en 1937, a vainement cherché à découvrir qui avait écrit quoi. Les compositeurs s'amusaient à troubler les questionneurs avec des boutades dans le genre «nous nous sommes partagé équitablement la tâche, l'un a écrit les bémols, l'autre les dièses».