Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 33 (1983)

Artikel: Arthur Honeggers Pacific 231 - zum Problem des Realismus in der Musik

Autor: Fischer, Kurt v.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858847

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Arthur Honeggers Pacific 231 – Zum Problem des Realismus in der Musik

Kurt v. Fischer

Honeggers wohl berühmtestes, 1923 komponiertes symphonisches Werk, *Pacific 231*, gilt allgemein als ein die Eisenbahn verherrlichendes programmatisch-realistisches Stück. Der Komponist, selbst ein grosser Kenner und Verehrer von Lokomotiven, hat dies insofern bestätigt, als er mehrfach darauf hinwies, dass der Titel des Werkes sich auf die damals im Betrieb stehende Maschine für schwere Schnellzüge von grosser Geschwindigkeit beziehe, wobei die Zahl 231, als 2.3.1 zu lesen, sich auf die zwei Laufachsen, die drei Triebachsen und auf die hintere Laufachse beziehe.[1] Die programmatische Interpretation von *Pacific* erfuhr eine weitere Bestätigung durch die Verbindung des Werkes mit dem Film: Einige Jahre nach der 1924 erfolgten Uraufführung des Stückes wurde, mit Einwilligung des Komponisten, ein Streifen gedreht, der zu Honeggers Musik die Fahrt eines Schnellzuges zeigt. In der bisherigen Literatur ist zudem verschiedentlich die Vermutung ausgesprochen worden, dass die nicht nachweisbare Partitur von Honeggers Musik zum Stummfilm *La Roue* von *Abel Gance* (1922) mit *Pacific* in enger Verbindung stehe.[2] Meine diesbezüglichen Erkundigungen beim bekannten französischen Filmspezialisten *Jean Mitry* widersprechen dieser Vermutung. Am 24. Februar 1981 schrieb mir Mitry:

> "... je puis vous assurer que la Pacific 231 d'Honegger... n'a aucun rapport avec le film d'Abel Gance *La Roue* sorti en Novembre 1922. Je tiens d'Honegger lui-même qu'ayant sollicité par Gance pour écrire une partition pour son film mais n'ayant pas eu le temps il organisa une suite de potspourris piqués chez une dizaine de musiciens classiques et composa simplement – pour quelques séquences seulement – un bruitage circonstancié avec Paul Fosse chef d'orchestre du Gaumont Palace et l'orchestre en question. Il n'y a jamais eu de partition originale pour *La Roue*... Seule la légende a voulu que *Pacific 231* ait été composé pour *La Roue* ce qui est – Honegger dixit – absolument faux."

Der in der Tradition französischer Eisenbahnfilme stehende Streifen von Gance trug ursprünglich den Titel *La Rose du Rail*.[3] Inhaltlich handelt es sich um eine Liebesgeschichte, bei der die Eisenbahn eine zentrale Rolle spielt. Die Filmerin *Germaine Dulac* bezeichnete *La Roue* als „das Lied von Schiene und Rad".[4] Wenn auch nach Mitrys sich auf Honegger berufendes Zeugnis kein Zusammenhang zwischen *Pacific* und der Filmmusik zu *La Roue* besteht, so ist, von der zumindest teilweise gemeinsamen Thematik der beiden Werke her, ein innerer, möglicherweise unterbewusster Zusammenhang vielleicht doch nicht ganz auszuschliessen.[4a]

Bevor einige grundsätzliche Fragen, die sich zum Programm von *Pacific 231* stellen, diskutiert werden, sei ein kurzer Blick auf die formale und thematische Struktur des Werkes geworfen.[5] Dem 206 Takte umfassenden Hauptteil vorangestellt ist eine mit *Modéré* 𝅗𝅥 = *60* und alla breve bezeichnete Einleitung von 11 Takten, welche die Anfangstöne des in T. 27 erklingenden Hauptthemas im Kontrabass und in den Flageolett-Tönen der ersten Violinen andeutet. Bei Ziffer 1 (T. 12) beginnt der Hauptteil: *Rythmique* 𝅗𝅥 = *80*, immer noch im alla breve notiert. Das Stück gerät nun allmählich in Bewegung: Bei gleichbleibendem Tempo ist eine stetige Verkürzung der Notenwerte von Ganzen zu punktierten Halben, zu Halben und von da zu triolisierten Halben und schliesslich zu Vierteln festzustellen. Der Übergang zur Viertelbewegung ist zugleich mit dem Einsatz des Hauptthemas verbunden (Ziff. 2, T. 27). Ab T. 54 geht die Bewegung nach und nach in Viertelstriolen über. 19 Takte später wird das Tempo von 80 Halben zu ♩ = 152 verlangsamt und, musikalisch wesentlich, das alla breve zum 4/4-Takt umgedeutet (T. 73). Zugleich erscheinen jetzt durchgehende Achtelsrhythmen. Erneut um einen Metronomstrich zu ♩ = 144 verlangsamt wird das Tempo bei Ziff. 9 (T. 118), wobei wiederum die rhythmische Bewegung durch Einführung von Achtelstriolen beschleunigt wird. Eine weitere Temporeduktion zu ♩ = 138 erfolgt bei Ziff. 12 (T. 147), von wo an allmählich ein Übergang von den Achtelstriolen zu Sechzehnteln stattfindet. Nochmals beruhigt sich das Tempo, jetzt zu ♩ = 132 bei Ziff. 14 (T. 169): Die Sechzehntel laufen weiter, jetzt aber mit den Triolenfiguren von T. 118 kombiniert.

Eine letzte Temporeduktion auf ♩ = 126 erscheint bei Ziff. 17 (T. 204). Von hier an beruhigt sich, bei anhaltendem *ff molto marcato sin al fine*, die Bewegung von der Achtelstriole über Achtel, Viertelstriole, Viertel, Halbetriole, Halbe, punktierte Halbe bis zur Ganzen (T. 215) und der um ein Viertel verlängerten Ganzen in den zwei letzten Takten des Stückes. Während zu Beginn der Bewegungsaufbau von der Ganzen bis zum Eintritt der durchgehenden Sechzehntel 162 bzw. (ohne Zählung der Einleitung) 151 Takte benötigte, erfolgt der Bewegungsabfall nun innerhalb von bloss 14 Takten.

Zweifellos ergibt sich schon aus dieser Struktur von Tempo und Rhythmus eine Analogie zum Anfahren, Beschleunigen und Bremsen einer Lokomotive. Diesem Eindruck entspricht auch die sukzessive Beruhigung des Tempos, die als eine Art von abnehmendem Widerstand gegen eine in Bewegung geratene Masse zu verstehen ist. Teilweise parallel zu diesem Aufbau verläuft eine Längenordnung der einzelnen metronomisch geregelten Abschnitte: Bis zur Erreichung der durchgehenden Sechzehntelbewegung werden diese immer kürzer: 61, 45, 29 und 22 Takte. Mit dem Einsatz der durchgehenden Sechzehntel (schon 6 Takte vor Tempo 132) erfolgt eine Verlängerung zu 35 (bzw. unter Einbezug der 6 Takte, die noch unter Tempo 138 stehen) zu 41 Takten. Als weitere Parameter sind Dynamik und instrumentale Dichte eingesetzt. Während die Dynamik, von Honegger zu Beginn des Stückes deutlich als eigene Rubrik *(Nuances générales)* gekennzeichnet, in einem nur vom *sfp* in Takt 118 unterbrochenen grossen crescendo vom *pp* bis zum *ff* verläuft, zeigt die instrumentale Dichte mehrere als Steigerungen angelegte Gruppen: T. 12 (Beginn des

Hauptteils) bis T. 53, T. 54 bis T. 79, T. 80 bis T. 117 und T. 118 (analog zum *sfp*) bis zum Schluss.

In dieses Netz von unterschiedlich disponierten Parametern sind ein Hauptthema und drei Nebenmotive gelegt. Die Nebenmotive sind hierbei mit der durch die instrumentale Dichte bestimmten Neuansätzen in den Takten 54, 80 und 118 gekoppelt. Das Hauptthema dagegen erscheint in den Takten 27 bis 38, verkürzt in T. 46–54, variiert in T. 109–112 (Flöte, Oboe) und in den Blechbläsern *molto sostenuto* und augmentiert als Höhepunkt in den Takten 169–200, jetzt kontrapunktiert von den Motiven 2 und 3. In der Anlage des Hauptthemas innerhalb der letzgenannten Takte zeigt sich nochmals das schon hinsichtlich Tempo und Bewegung beobachtete Prinzip einer Gegenläufigkeit: Steigerung der instrumentalen Dichte und gleichzeitige Verkürzung des Themas: 2 Hörner, 2 Posaunen, nochmals Horn, 2 und schliesslich 3 Trompeten; das Thema erklingt hierbei dreimal, jedoch, gegenläufig zur instrumentalen Dichte, das erstemal ganz (alternierend in Hörnern und Posaunen), dann in 2 Trompeten auf die Hälfte und zuletzt in 3 Trompeten auf ein Viertel seines Umfangs reduziert. Mit alle dem liegt mit Bezug auf die unterschiedliche, teils parallele, teils gegenläufige Behandlung der verschiedenen Parameter dem ganzen Werk eine Art von freiem seriellem Prinzip zugrunde.

Wie hat nun aber Honegger selbst sein Werk verstanden: als primär formale Struktur oder als realistische Darstellung einer Eisenbahnfahrt? Ein erstes Zeugnis liegt schon aus dem Jahre 1924 vor. In einem Beitrag für die Genfer Musikzeitschrift *Dissonances* schreibt Honegger[6]:

> "Je n'ai pas cherché l'imitation des bruits de la locomotive, mais la traduction d'une impression visuelle et d'une jouissance physique par une construction musicale... Elle part de la contemplation objective: la tranquille respiration de la machine au repos, l'effort au démarrage, puis l'accroissement progressif de la vitesse pour aboutir à l'état lyrique, au pathétique du train de 300 tonnes lancé en pleine nuit à 120 km-heure."

Ein Jahr später hat sich der Komponist in derselben Zeitschrift nochmals zu *Pacific* geäussert[7]:

> "Qu'on m'embête à m'interroger sur les intentions descriptives de *Pacific! Pacific* vous plait-il ou non? Il n'y a pas d'autre question... *Pacific* est un choral varié d'une architecture toute classique."

Fast drei Jahrzehnte später (1951) hat Honegger in einem Gespräch mit *Bernard Gavoty* nochmals zum Programm von *Pacific* Stellung genommen.[8] Auf die Frage Gavotys „Que me direz-vous de *Pacific*? Chacun sait que vous avez voulu imaginer le démarrage d'une locomotive, type Pacific 231, puis sa marche en pleine vitesse" antwortet Honegger:

> "C'est en effet ce qu'on dit, et pourtant là n'était pas mon dessein... Il ne faut jamais faire au public une peine inutile: C'est une des lois essentielles de la composition musicale. Tant et tant de critiques ont si minutieusement décrit la ruée de ma locomotive à travers les grandes espaces qu'il serait inhumain de les détromper! L'un d'eux, confondant *Pacific* et *Pacifique*, a même

évoqué les senteurs du grand large... En vérité, j'ai poursuivi, dans *Pacific*, une idée très abstraite et tout idéale, en donnant le sentiment d'une accélération mathématique du rythme, tandis que le mouvement lui-même se ralentit. Musicalement, j'ai composé une sorte de grand choral varié, sillonné de contrepoints à la [9] manière de Jean-Sébastien Bach."

Hierauf Gavoty: „Mais le titre? ", und Honegger antwortet:

"J'avais d'abord appelé cette pièce *Mouvement Symphonique*. A la réflexion, j'ai trouvé cela un peu terne. Tout à coup, une idée assez romantique m'a traversé l'esprit et j'ai inscrit, l'ouvrage achevé, le titre: *Pacific 231*, indice des locomotives pour trains lourds de grande vitesse... Mais sachez qu'à l'égard de *Pacific* et de *Rugby*, la presse s'est montrée prolixe. Des gens de grand talent ont décrit en de merveilleux articles les bielles, le bruit des pistons, le grincement des freins, le ballon ovale, les dégagements, les mêlées des avants, etc. etc."

Aus diesen Texten geht hervor, dass es nicht Honeggers Absicht war, die Geräusche einer Lokomotive vordergründig zu imitieren, er wollte vielmehr eine visuelle Impression und ein physisches Wohlempfinden mittels einer musikalischen Struktur wiedergeben. In seinem Kommentar von 1951 entfernt sich der Komponist noch weiter vom realen Bild: Der Titel *Pacific 231* sei erst nachträglich über das als *Mouvement Symphonique* konzipierte Stück gesetzt worden. Wie aus dem zitierten Text hervorgeht, äussert sich Honegger sogar mit einer gewissen Ironie über die verschiedenen realistischen Interpretationen des Werkes. Im Vordergrund stand für ihn eine abstrakte Idee: mathematische Beschleunigung der Rhythmen bei gleichzeitiger Verlangsamung des Tempos, eine Beschreibung, die durchaus mit der oben gegebenen Analyse übereinstimmt. Noch weiter vom programmatisch-realistischen Konzept entfernt sich Honegger mit der Bemerkung, er hätte in *Pacific 231* Choralvariationen geschrieben.

Selbst wenn man von den Interpretationen der Musikkritiker absieht, bleiben auch in den Texten des Komponisten Widersprüche. Wie sind diese zu erklären? Zunächst ist wohl zu unterscheiden zwischen der äusseren, durch eine Lokomotive vermittelten Anregung (Wiedergabe eines visuellen Eindrucks) und der musikalischen Struktur des Werkes, wobei auffällt, dass der älter gewordene Honegger das Schwergewicht seiner Interpretation noch stärker als früher auf die rein musikalischen Elemente verlegt. Der Bezug auf *Bach* entspricht dabei der grossen Verehrung, die der Komponist je und je für den Altmeister empfand. Die Widersprüche in Honeggers Aussagen lösen sich jedoch auf, wenn man die musikalische Ästhetik des Komponisten betrachtet. [10] Honegger geht es immer wieder und in allererster Linie darum, das Publikum direkt anzusprechen: „... parler au grand public sans concession, mais aussi sans obscurité" [11]; „La musique doit changer de public et s'adresser à la masse". [12] Von den Zuhörern aber verlangt Honegger, dass sie sich primär von melodischen Linien und vom Rhythmus tragen lassen, ohne sich um etwas anderes zu kümmern. [13] Zugleich aber soll das Publikum nicht überfordert werden: „Il ne faut jamais faire au public une peine inutile." [14] Dies ist offenbar so zu verstehen, dass ein Programm für den Hörer hilfreich sein kann. Zwar will sich Honegger nicht

auf bestimmte programmatische Vorstellungen festlegen lassen, doch geht es ihm darum, sich mit seiner Musik dem Publikum gegenüber verständlich zu machen, Kommunikation zu suchen.

Beachtenswert sind in diesem Zusammenhang die Aussagen des Komponisten in einem Aufsatz, *Du cinéma sonore à la musique réelle*, des Jahres 1931 [15]:

> "Le cinéma sonore ne sera lui-même que lorsqu'il aura réalisé une union à ce point étroite entre l'expression visuelle et l'expression musicale d'un même fait qu'ils s'expliqueront et se complèteront l'un et l'autre à égalité. Cette synthèse sera la naissance d'un art curieux, s'adressant en même temps et à qualité égale à deux sens et dont nous n'avons eu jusqu'ici que quelques aperçus dans *Halleluyah* et surtout les films de Ruttmann et les *Mickey* [16]. Dans *Mickey* il est certain que c'est le rythme musical même qui donne naissance aux images."[17]

Auf *Pacific* angewandt heisst dies nichts weniger, als dass die Musik und insbesondere der Rhythmus es ist, welcher die Vorstellungen einer Bewegungsbeschleunigung, z. B. eben einer sich in Bewegung setzenden Lokomotive hervorbringt. Honegger geht in seinen Überlegungen aber noch weiter:

> "Le film sonore peut très bien achever la musique, la compléter en lui donnant un sens réel. – Car la musique est, actuellement, l'art qui a le moins de sens réel. L'oeuvre sortie du cerveau et du coeur de l'artiste n'arrive jamais semblable à l'entendement des auditeurs. Cette oeuvre se multiplie autant de fois qu'il y a d'interprétations et il y a autant d'interprétations que d'auditeurs. Seul, le sens donné par l'auteur qui est le véritable sens, qui est l'oeuvre, reste ignoré."[18]

Mit diesen Worten weist Honegger auf die unterschiedlichen Bedeutungen, die einem Werk vom Komponisten und von den Rezipienten zugelegt werden. So ist etwa zu erwähnen, dass der durch *Pacific* hervorgerufene Eindruck einer Fahrbewegung auch durch andere Werke Honeggers bewirkt wird. Als Beispiel sei der dritte Satz der zweiten Symphonie genannt, welcher mit dem Thema Lokomotive oder Eisenbahn nicht das geringste zu tun hat. Für den Komponisten stehen nicht so sehr eine bestimmte programmatische Idee, sondern, viel allgemeiner, Struktur und durch Emotionen vermittelte Kommunikation und allgemeine Verständlichkeit, der „double besoin de géométrie et d'émotion" im Vordergrund.[19] Dies wird im Hinblick auf *Pacific* durch *Willy Tappolets* Mitteilung bestätigt, wonach Honegger bei der von ihm selbst geleiteten Aufführung des Werkes „den lyrisch-pathetischen Gehalt auf Kosten der mechanischen Motorik mit besonderer Sorgfalt" herausgeholt habe.[20]

Honeggers Musik ist weder als bloss absolut musikalisches Formenspiel noch als Kopie aussermusikalischer Realitäten zu verstehen, sie schafft vielmehr mit ihren eigenen Mitteln vom Hörer nachvollziehbare Äquivalenzen und Emotionen: „La musique, elle, ne copie pas, mais recrée dans un monde à part les équivalences de ce que nous voyons ou entendons dans le monde réel."[21] Von hier aus lassen sich denn auch die Widersprüche auflösen, die in Honeggers Kommentaren zu *Pacific 231* zu bestehen scheinen.

1 Vgl. Willy Tappolet, *Arthur Honegger*, 2. Aufl., Zürich 1954, S. 77 f. [1. Aufl.: Zürich 1933]; Arthur Honegger, *Je suis compositeur*, Paris 1951, S. 143; M. Delannoy, *Honegger*, Paris 1953, S. 91.

2 So noch Helga de la Motte, *Filmmusik*, München-Wien 1980, S. 96.

3 Vgl. G. Sadoul, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, Paris 1949, 2. Aufl. 1959, S. 161.

4 Zit. nach de la Motte, a. a. O., S. 96.

4a Wie mir, längst nach Fertigstellung meines Aufsatzes, *Hansjörg Pauli*, der bekannte Filmmusik-Kenner, freundlicherweise mitteilt, findet sich in einem soeben erschienen Buch von S. Miceli, *La musica nel film. Arte e artigianato*, Fiesole 1982, S. 99, ein Hinweis auf ein 1925 veröffentlichtes Interview Honeggers, in welchem der Komponist sich zur Filmmusik von *La Roue* wie folgt geäussert haben soll: „Non si tratta di una composizione originale, ma di brani inediti – selezionati insieme a Paul Fosse, direttore del Gaumont Palace – cui ho aggiunto alcuni frammenti di una nuova composizione." Ob mit den „alcuni frammenti" nicht doch ein gewisser Zusammenhang mit *Pacific* angedeutet sein könnte?

5 Vgl. hierzu u. a. Tappolet, a. a. O., S. 76 ff. und Delannoy, a. a. O., S. 90 ff.

6 Zit. nach Delannoy, a. a. O., S. 91; vgl. auch Tappolet, a. a. O., S. 77.

7 *Dissonances* 1925, S. 87.

8 Honegger, *Je suis compositeur*, S. 142 f. sowie Tappolet, a. a. O., S. 77 f.

9 An dieser Stelle folgt im gedruckten Text eine zusätzliche, im Zusammenhang jedoch unverständliche Zeile: „brefs dans la première partie, ce qui donne une impres-".

10 Vgl. hierzu Kurt von Fischer, *Arthur Honegger*, 162. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1978, Zürich 1978.

11 *Je suis compositeur*, S. 130.

12 Zit. nach Delannoy, a. a. O., S. 163.

13 Vgl. *Je suis compositeur*: „Les auditeurs devraient se laisser porter par les lignes mélodiques ou les valeurs rythmiques, sans se préoccuper d'autre chose."

14 Ebd., S. 143.

15 Publiziert in *Appogiature II*, 1931, S. 105 ff.

16 Gemeint sind *Walt Disneys* Micky-Mouse-Filme.

17 *Appogiature II*, S. 110 f.

18 Ebd., S. 111 ff.

19 *Dissonances* 1925, S. 85.

20 Tappolet, a. a. O., S. 77; vgl. hierzu auch den oben S. 229 zitierten Text von 1924, wo Honegger vom „état lyrique" und vom „pathétique du train" spricht.

21 Honegger, *Incantation aux Fossiles*, Lausanne 1948, S. 88.