

Arthur Honegger - ein Aussenseiter im Groupe des Six = Arthur Honegger - l'outsider du Groupe des Six

Autor(en): **Hirsbrunner, Theo**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 31

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-928058>

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.

puls(at)ion, lorsque la danse se réduit à une série d'impulsions aveugles, répétées. «Le geste, c'est une certaine impulsion. Impulsion ou pulsion, je ne sais pas, mais quelque chose de très primordial (...)», comme dans la première partie d'*Innanzi*, où la contrebasse soliste n'est plus que «pulsion motrice simple». Ou encore, dans la dernière partie de *Foris*, ces «figures isorythmiques et de basso continuo qui tournent à vide et finissent par envahir tous les pupitres. «C'était une impression que j'ai eue au cinéma quand j'ai vu le «Molière» de Mnouchkine. Cette scène avait été tournée au ralenti: on voit ce vieillard qui tente de monter dans sa chambre, il fait des efforts surhumains. Accompagnant cette scène, il y avait une basse continue (...)»

L'essence de la puls(at)ion est d'être répétitive et destructrice: «La pulsion est un acte qui arrache, déchire, désarticule»²⁵. C'est peut-être pourquoi, dans *Perforation*, l'unisson enfin atteint cache une déception: «Cette harmonie apparente est perforée, le continuum se disloque par la dispersion des rôles entre les différents instruments»²⁶. L'objet de la puls(at)ion est en effet toujours un «objet partiel»: un morceau²⁷. La texture finale de *Perforation* est celle d'une réalité morcelée: des lambeaux de musique – un reggae enregistré sur bande, des bribes de mots – un «texte perforé».

Dans les *Sept fragments*, la puls(at)ion s'empare des gestes beethoviens pour les travailler jusqu'à leur «liquidation». Le troisième fragment, «à exécuter dans l'esprit du dernier allegro de l'op. 131», limite la déformation du modèle aux intervalles, qui sont élargis. Mais ce modèle est conduit «ad absurdum» par itération et exagération.

Le «réalisme sonore»

On pourrait être tenté de décrire le démarche de Gérard Zinsstag par cette expression empruntée à Helmut Lachenmann: *Klangrealistik*. Mais on a pu voir à quel point la notion de réalité était susceptible de vaciller, pour soudain passer de l'autre côté du miroir, devenir image virtuelle. Zinsstag dit en effet rechercher un «réalisme magique»: «Il y a des musiques qui sont tellement suggestives qu'elles évoquent une sorte de magie: une magie des sons, une magie de la combinatoire. Mais je veux relativiser cette aura par le paramètre de la réalité (...)» C'est aussi sans doute ce «réalisme magique» que le compositeur aime chez d'autres créateurs, lorsqu'à lieu la transfiguration du banal. «Dans certaines sculptures de Tinguely, on voyait des objets complètement ridicules qui étaient revalorisés parce qu'ils étaient dans un contexte tout à coup cinématique et esthétique (...)» Il est proche peut-être en cela d'un certain sur-réalisme, qui transparait nettement dans un projet «ubuesque» élaboré en commun avec le sculpteur suisse Kurt Laurenz Metzler: «Les Parvenus – un environnement urbain (sculpture – musique – texte) (...) Le matériau des sculptures sera composé de plaques d'acier, de tô-

les, de bronze, de carrosseries pressées, d'éléments de moteurs, clous et tubes gigantesques: résidus industriels, remodélés, recréés par le sculpteur. Cet environnement métallique sera employé comme appareil percussif par le compositeur; les sculptures seront aussi réalisées en fonction de leurs capacités acoustiques: résonances, timbres, spectres, hauteurs. (...)»

Le compositeur envie certainement au sculpteur son contact physique avec le matériau, l'immédiateté de son action: «Si je n'avais pas été compositeur, j'aurais désiré être sculpteur.» Car toute la force de la musique de Gérard Zinsstag est là: représenter, au cœur même de la matière, l'œuvre de la mémoire. Représenter cet effort de contraction du diffus pour atteindre au bonheur de l'expression. Un immense travail d'atelier pour transformer l'extension en «intension».

Peter Szendy

¹ Les citations sont des extraits d'entretiens avec le compositeur réalisés à Zurich les 11 et 12 novembre 1991.

² Henri Bergson, *Matière et mémoire*, PUF, 1939, p. 34

³ *ibid.*, p. 33

⁴ Helmut Lachenmann, *Mouvement – Vor der Erstarrung*, Programme du Festival d'Automne à Paris, octobre 1991

⁵ Bergson, *op. cit.*, p. 170

⁶ Dans son texte de présentation, le compositeur écrit: «Ausserdem erklingt, fast unerkennbar, ein kurzes Tasten-Zitat aus der Sturmsonate von Ludwig van Beethoven (...)»

⁷ Le compositeur emploie lui-même ce terme dans sa présentation d'*Artifices I*.

⁸ cf. Philippe de Chalendard, *A propos de «Artifices I» et «Artifices 2» de Gérard Zinsstag*, L'itinéraire, 1991

⁹ Deleuze, *op. cit.*, pp. 48–49

¹⁰ Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Editions du Seuil, 1988, p. 185

¹¹ Bergson, *op. cit.*, p. 34

¹² Gérard Zinsstag, *Selbstportrait*, Sender Freies Berlin, texte dactylographié, pp. 15–16

¹³ Bergson, *op. cit.*, p. 73

¹⁴ *ibid.*, p. 233

¹⁵ *ibid.*, p. 74

¹⁶ *ibid.*, p. 234

¹⁷ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Editions de Minuit, 1985, p. 94

¹⁸ Bergson, *op. cit.*, p. 34

¹⁹ disque Grammont CTS-P 36-2

²⁰ Gérard Zinsstag, *Selbstportrait*, p. 19

²¹ Bergson,

²² Deleuze, *L'image-temps*, p. 123

²³ *ibid.*, p. 109

²⁴ *ibid.*, p. 123

²⁵ Deleuze, *L'image-mouvement*, p. 180

²⁶ Gérard Zinsstag, *Selbstportrait*, p. 16

²⁷ Deleuze, *L'image-mouvement*, p. 180

Catalogue des œuvres

Edition Modern, Munich

- *Déliements* (1975) pour flûte démontée et orgue
- *Wenn zum Beispiel...* (1975), d'après un texte de Franz Mon, pour 4 récitateurs et 5 instrumentistes
- *Tatastenfelder* (1975), théâtre instrumental pour 3 machines à écrire, piano, magnétophone et décor
- *Suono reale* (1976) pour piano étouffé
- *Hülsen ... oder die Irrfahrt des Kerns* (1977) pour 4 vocalistes, sextuor à cordes, 2 bandes magnétiques et chœur parlé
- *Innanzi* (1978) pour contrebasse et grand orchestre
- *Foris* (1979) pour grand orchestre
- *Perforation* (1980) pour 8 instruments et bande
- *Altération* (1980) pour ensemble de 16 instruments
- *Altération*, fragment 1991
- *Trauma* (1980–1981) pour double chœur a cappella

Editions Salabert, Paris

- *Incalzando* (1981) pour deux pianos
- *Artifices* (1982–1983) pour ensemble de 18 instruments et dispositif électro-acoustique
- *Sept ou Cinq fragments* (1982–1983) pour quatuor à cordes
- *Cut sounds* (1983–1991) pour orgue
- *Stimuli* (1984) pour trio à cordes basses
- *Tempi inquieti* (1984–1986) pour piano, deux percussions, grand orchestre et bande ad libitum
- *Eden Jeden* (1987), d'après un poème de Claus Bremer, pour voix, ensemble instrumental et bande
- *Artifices II* (1988) pour 10 instrumentistes et dispositif électro-acoustique
- *Anaphores* (1988–1989), fantaisie pour piano et orchestre
- *Espressivo* (1989–1990), fantaisie pour cymbalum et ensemble

Arthur Honegger – ein Aussenseiter im Groupe des Six

Der Groupe des Six war ein lockerer, eher zufällig zustandegemerkter Zusammenschluss von Komponisten, deren «neuer Geist» sich hauptsächlich in der Leichtigkeit und Simplizität des Stils, in einer handwerksorientierten, «antiheroischen» Art des Musikmachens ausdrückte. Arthur Honegger, dessen Geburtstag sich am kommenden 10. März zum 100. Mal jährt, huldigte zwar mit seiner Begeisterung für Technik und Sport auch dem «sachlichen» Zeitgeist, teilte aber nicht das Unbehagen gegen die grosse Musik des 19. Jahrhunderts. Er hielt an komplexer Harmonik und einer an Bach geschulten Kontrapunktik fest. Wo er sich etwa polytonaler Techniken bedient, handhabt er diese nicht mit der Unerbittlichkeit eines Milhaud. Und den Geschwindigkeitsrausch der «Pacific 231» setzt er musikalisch als Choralphantasie im Stile von Bach um.

Arthur Honegger – l'outsider du Groupe des Six

Les Six étaient un groupe plutôt lâche et fortuit de compositeurs dont le «nouvel esprit» s'exprimait par la simplicité et la légèreté du style et une tendance à l'artisanat dépourvu d'héroïsme. Par son goût du sport et de la technique, Arthur Honegger, dont on fêtera le 10 mars prochain le 100ème anniversaire de la naissance, sacrifiait certes à l'esprit du temps, mais il ne partageait pas les préjugés de ses collègues contre la grande musique du 19ème siècle. Il reste fidèle à une harmonie complexe et à un contrepoint inspiré de Bach. Là où il utilise la polytonalité, il ne la traite pas avec la rigueur d'un Milhaud. Et il traduit musicalement la frénésie de vitesse du «Pacific 231» par une fantaisie de choral dans le style de Bach.

Von Theo Hirsbrunner

Beeinflusst von Richard Wagner, Max Reger und Richard Strauss kam Honegger nach Paris.¹ Er suchte immer die Komplexität in der Harmonik und den Reichtum von J.S. Bachs Kontrapunkt. Schon um 1920, als sich die französische Hauptstadt im Siegesrausch, dem «tourbillon de l'époque», an den theatralischen Spektakeln der Ballets russes und der Ballets suédois ergötzte², bekannte er sich zur musikalischen Architektur, die ohne literarische oder bildliche Anregungen auskommt. Er fühlte sich zur sinfonischen und Kammermusik in ihrer ganzen Strenge hingezogen.³ Dennoch schrieb er in Zusammenarbeit mit verschiedenen Dichtern Stücke, die in ihrer provokativen Freimütigkeit die konservativen Hörer herausfordern wollten: zum Beispiel «Antigone» auf Jean Cocteau's modernisierte Fassung der sophokleischen Tragödie.

Honegger gehörte auch zum Groupe des Six, zu einigen der jungen Komponisten, die nach dem Ersten Weltkrieg den Ton gaben.

Waren es wirklich sechs?

In der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts kam es immer zu Zusammenschlüssen von Musikern, die sich gegen die Vergangenheit und mögliche Konkurrenten absetzen wollten. In den dreissiger Jahren formte sich in Paris La Jeune France, deren wichtigste Vertreter André Jolivet und Olivier Messiaen waren. Nach dem Zweiten Weltkrieg entstand in Darmstadt die Trias Pierre Bou-

lez – Luigi Nono – Karlheinz Stockhausen. Gerade die bedeutendsten Mitglieder jener Cliquen – man kann sie manchmal nicht anders nennen – gingen aber schon bald ihre eigenen Wege, wenn sie sich nicht gar unversöhnlich verfeindeten. Nicht ganz so verhält es sich mit den Sechs. Freilich entwickelten sie sich in verschiedenen Richtungen und waren auch ungleich in ihrem kompositorischen Niveau. Doch das Band einer engen oder losen Freundschaft blieb erhalten.

Zufällig soll der Journalist Henri Collet in ein Privathaus eingeladen worden sein, wo sich ebenso zufällig an einem bestimmten Abend Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Louis Durey, Francis Poulenc und Germaine Tailleferre aufhielten.⁴ Nach neueren Forschungen war es aber nicht Collet, der diesem «Häuflein» den Namen Groupe des Six verlieh.⁵

Es hätten auch mehr oder weniger als sechs Komponisten sein können. Durey schied schon bald aus; bei dem dadaistisch-frühsurrealistischen Gemeinschaftswerk «Les Mariés de la Tour Eiffel», auf einen Text von Cocteau, machte er schon nicht mehr mit.⁶ Honegger versichert, dass auch Jacques Ibert, Roland-Manuel, Claude Delvincourt und Jean Wiener fraglos vom Geist der Gruppe, der noch zu definieren sein wird, angesteckt waren. «Milhaud fügte seinerseits die Namen von Charles Koechlin und Henri Cliquet-Pleyel hinzu.» René Dumesnil, ein Musikschrift-

steller, spricht von «acht, neun oder sogar mehr». Henri Davenson behauptete, sie seien «eigentlich fünf oder eher vier, wenn nicht gar zwei». Wenn er von Fünfen spricht, so grenzt er schon Durey aus. Die Vier wären – nach meiner Meinung – Honegger, Milhaud, Poulenc und Auric, wenn man das Gewicht berücksichtigt, das sie in der Geschichte der Musik erlangt haben; Tailleferre ist von geringerem Interesse. Und gerade Emile Vuillermoz, der schon um 1900 zum Klub der Apachen rund um Maurice Ravel gehört hat, spricht in ironischem Tone von «diesen sechs, die nicht mehr als fünf sind» und «das Talent von vieren haben». Maurice Sachs, der Honegger zuerst vergisst, zählt auch Erik Satie dazu, für den aber die Sechs nur drei – Auric, Milhaud und Poulenc – waren.⁷ Diese verkörpern am besten das, was er den «neuen Geist»⁸ nannte: eine gewisse Leichtigkeit und Simplizität des künstlerischen Anspruchs, dem Honegger in gewissen Stücken auch huldigte, der ihm aber doch fremd blieb.

«Le Coq» de Cocteau

Neue Talente aufzuspüren war Cocteau's Ziel; er gab ihnen ein Gesicht, ein Profil, er machte sie bekannt – manchmal auch nur für wenige Schlagzeilen lang, die die Pariser Presse zierte. Der Ruhm war kurz; es galt zu leben und zu genießen; wenig zählte, was die Nachwelt über diese neugebackenen Genies dachte, die oft aus einem recht faden Teig waren.⁹

In seiner Aphorismensammlung «Le Coq et l'Arlequin» verwirft Cocteau die deutsche Klassik und Romantik, doch auch den Impressionismus Claude Debussys, der von russischer Musik beeinflusst worden sei.¹⁰ Der Ton ist chauvinistisch, was nach dem Ersten Weltkrieg nicht erstaunt. Schliesslich waren die Deutschen bis hart an Paris herangerückt und hinterliessen Nordfrankreich weitgehend zerstört. Le Coq ist der gallische Hahn, der dem buntscheckigen Harlekin den Garaus macht. Unter dem Wort «arlequin» verstehen die Franzosen auch ein Gericht, das nur aus Resten besteht und deshalb von minderem Wert ist.¹¹ Der Hahn aber kräht am frühen Morgen, er verkündet einen neuen Tag, an dem man mit frischem Mut an die Arbeit gehen soll. Um im Bereich der Ornithologie zu bleiben: Cocteau verachtet die Nachtigall, den Vogel der deutsch-romantischen Poesie: «Le rossignol chante mal.»¹²

Die kurzen und hart formulierten Sätze von «Le Coq et l'Arlequin» seien angeblich das Evangelium der Sechs gewesen,¹³ doch sie entstanden schon im Jahre 1918 kurz nach der Uraufführung des Balletts «Parade» mit Musik von Satie, einer Choreographie von Léonide Massine und Bühnenbildern sowie Kostümen von Pablo Picasso.¹⁴ Poulenc bemerkte kurz vor seinem Tode, dass «Le Coq» eine Verteidigung der Ästhetik Saties gegenüber der Igor Strawinskys gewesen, und Honegger durchaus zu den Romantikern zu zählen sei.¹⁵ Ob er, der Komponist von «Rugby» und

«Pacific 231», wie Messiaen dem Trilern der Vögel andächtig gelauscht hat, ist ungewiss. Er verkörperte, bei aller Verehrung für die Meister der Vergangenheit, doch einen neuen Typus des Künstlers, der sich in einer sportlichen Lederjacke photographieren liess (*Bild rechts*).

Honegger und Cocteau ist die Verehrung J.S. Bachs gemeinsam, wobei der Literat kaum Kenntnisse der barocken Kompositionstechniken besass.¹⁶ Honegger aber greift immer wieder auf die Prinzipien der Fuge und der Polyphonie im weitesten Sinne des Wortes zurück, manchmal wohl auch allzu schnell und automatisch, galt es doch, das bei André Gédalge am Conservatoire erlernte Metier, die trockenen Übungen, in richtige Musik umzumünzen. Gédalge soll seinen Schülern gesagt haben: «Faites-moi une mélodie qu'on peut chanter sans accompagnement.» Schon während der Belle Époque hatte er nach diesem Prinzip unterrichtet, lange bevor Cocteau die klare Linie gegen den «Nebel Bayreuths» verteidigte.¹⁷

Honegger aber kultivierte, wie schon erwähnt, die komplexen Zusammenklänge, war aber doch bestrebt, seinen Themen eine deutliche Kontur zu geben. Sie können pentatonisch, diatonisch oder chromatisch sein, bleiben aber immer sehr einprägsam und appellativ. Er schrieb, wenn man so sagen darf, muskulöse Musik, die sich offen und direkt an den Hörer wendet. Wahrscheinlich kommt Honegger der folgende Satz von Cocteau am nächsten: «Le tact dans l'audace, c'est de savoir jusqu'où on peut aller trop loin.»¹⁸

«Pacific 231» ist genau in diesem Sinne geschrieben worden: Dieser sinfonische Satz gibt einerseits das Keuchen einer Schnellzugslokomotive wieder, die sich mühsam in Bewegung setzt, die erreichte hohe Geschwindigkeit wie im Rausch genießt, dann aber jäh stoppt (ohne Prellbock, den man sich für dieses Ungetüm aus Metall insgeheim wünscht). Andererseits handelt es sich um eine Choral-Phantasie im Stile von Bach; ein grosser Reichtum von kräftigen Themen wird übereinandergeschichtet. Milhaud beherrschte auch diese Kunst, blieb aber dekorativer, unverbindlicher als Honegger. Diese Verbindung von «épater le bourgeois» und seriösem Handwerk ist während der zwanziger Jahre ganz Honeggers Domäne. Man darf ihn nicht mit George Antheil verwechseln, der in Europa mit seiner «Airplane Sonata» (einem Vogel ganz anderer Art als die Nachtigall oder der Hahn) für Skandale sorgte. Der «Bad Boy of Music» blieb rein bruitistisch und missverstand auch Strawinskys «Le Sacre du printemps» – ein Werk, das mit grossem Raffinement komponiert ist und nur an seiner Oberfläche brutal erscheint.¹⁹ So verhält es sich auch mit Honeggers gewagtesten Kompositionen, die nie auf das deutsche Prinzip des Entwickelns, auf die fugen- oder sonatenhafte Durchführung verzichten. Dadurch steht er fremd in seiner Zeit: Weder Vincent d'Indy, noch Albert Roussel



Dokumentationsbibl. W. Labhart

oder Charles Koechlin waren je glücklich in ihren sinfonischen Werken. Und Strawinsky wandte sich nach dem Ersten Weltkrieg einer Collage- und Parodietechnik zu, die bewusst das unmöglich Gewordene, die organische Entwicklung, negiert.

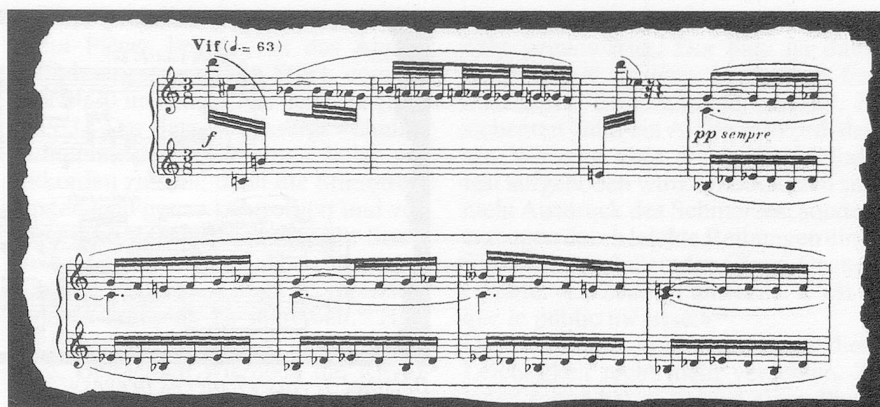
Um das Panorama, in dem Honegger steht, zu vervollständigen, seien im Folgenden vier Musiker erwähnt, die mit ihm verkehrten oder zum «Klima» jener Epoche gehören: Milhaud, Poulenc, Auric und Wiener.

Milhaud

Für Milhaud, der wie Honegger im Jahre 1892 geboren wurde, und zwar in der Provence, blieb immer ein gewisser «lyrisme méditerranéen» bestimmend, während Honegger von der deutschen Romantik her kam. Nur Auric und Poulenc seien den Maximen Cocteaus weitgehend gefolgt.²⁰ Auch seine «Erfindung» der Polytonalität kommt, wie er Collaer gestand, von Eindrücken, die er in der freien Natur im Midi empfing: Die Klänge und Geräusche kommen von überall her und vermischen sich: «C'était une émotion inouïe. J'ai toujours cherché à exprimer cette émotion depuis lors, ces mille musiques simultanées qui se précipitaient de toutes parts vers moi ...»²¹ Milhaud erwähnt aber auch Koechlin als wichtigen Anreger auf diesem Gebiet. Was nun Honegger betrifft, so hat dieser nie oder doch nur spielerisch diese Technik aufgegriffen. Jeder Schematismus war ihm fremd. Komplexität ja – aber nie in der Form, dass zwei verschiedene Tonarten unverrückbar nebeneinander hergehen. Im zweiten seiner «Sept Pièces brèves» vom November 1918, einem relativ unbedeutenden Stück, das wie eine rasch hingestrichelte Skizze anmutet, hat er freilich dieses Verfahren ausprobiert: Nach einer kapriziösen Einleitung bewegt sich die linke Hand stets auf den Tönen b, des' und es', während die rechte eine Art C-Dur von c' bis g' expo-

niert. Oberhalb von g' aber wird die Tonleiter gleichsam nach unten gedrückt: statt a' und h' erscheinen as' und heses' (Beispiel 1). Später erscheinen dann doch noch b' und a', worauf sich die Situation kompliziert; denn nicht nur as' taucht wieder auf, sondern das g' wird zu ges' und das f' zu fes', dem es' folgt. Was so starr begann, entwickelt eine Geschmeidigkeit in diesem Stück; Honegger lässt sich zuerst auf ein bestimmtes «Rezept» ein, um ihm dann aber doch nicht streng zu folgen.

Honegger und Milhaud haben sich oft bei Gédalge und auch in der Freizeit getroffen, obwohl sie die Kritiker gegeneinander hätten aufbringen können: «Während die Kritiker bei jedem meiner neuen Werke vor Zorn schäumten, nahmen sie die seinen sogleich ohne weiteres an, und während sie mich als Aufschneider (fumiste) und gedankenlosen Spassmacher (plaisantin) ansahen, hielten sie Arthur für ernst und tief. (...) Beinahe alle seine Kompositionen brachten ihm grossen Erfolg. Als er auf Wunsch des Théâtre de Mézières in der Schweiz «Le Roi David» schrieb, der keine Schwierigkeiten bietet, weil er von den Bergbewohnern (!) gesungen werden sollte, war sein Erfolg so gross, dass die Aufführungen nicht nur auf die Schweiz beschränkt blieben.»²² Abgesehen davon, dass Milhaud die Waadt-



Beispiel 1: Aus «7 pièces brèves»

länder allesamt als Bergbewohner bezeichnet, verraten seine Worte eine urbane Höflichkeit und Toleranz, die manchmal auch zu weit gehen und irritieren kann. Alle Leute, die er in seiner Autobiographie beschreibt, sind furchtbar nett und freundlich. Und genau so klingt auch seine Musik, während es in der von Honegger nicht an Konflikten mangelt.

In einem bestimmten Punkt sind sich die beiden Freunde nicht einig: Honegger will nicht für den Zirkus und die Music-hall schreiben, wie er selber erklärt,²³ obwohl er doch in «Le roi Pausole» auf einen Text von Pierre Louÿs, der noch mit Debussy befreundet gewesen war,

einem gewissen Hang zur leichten Musik frönt, was ihm aber nur mässigen Erfolg einbrachte. Milhaud dagegen ist noch heute für viele der Komponist von «Le Bœuf sur le toit», zu dessen Klängen nach Cocteau's Intentionen die Clowns Fratellini, Footit und Chocolat auftraten.²⁴ Diese südamerikanisch gefärbte Musik – Milhaud weilte während des Ersten Weltkrieges in Brasilien – hätte Honegger nicht schreiben können: zu viele unveränderte Wiederholungen, zu viel Leierkastengeplärr, das Honegger kunstvoll variiert hätte.

An grosse sinfonische Werke wagte sich Milhaud erst gegen die vierziger Jahre; sie bleiben aber merkwürdig blass, wenn man sie mit Honeggers schon frühen orchestralen Eruptionen vergleicht.

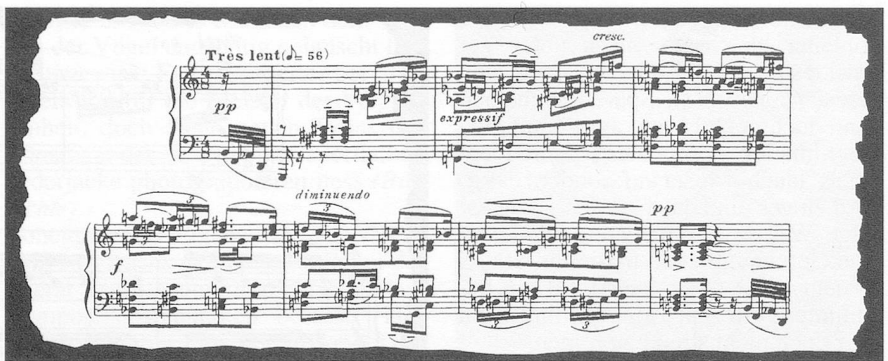
Poulenc

Ein anderes enfant terrible der zwanziger Jahre, Francis Poulenc, erregte Aufsehen durch seine umwerfend banale «Rhapsodie nègre», die seinen Lehrer am Conservatoire in Wut brachte, Satie aber sehr gefiel: «Ne mélangez jamais les écoles», riet er dem zerknirschten Jüngling, für den «Parade» zu einer Offenbarung geworden war.²⁵

Später hat sich Poulenc zu einem fast seriösen Komponisten durchgemauert (man denke an die Oper «Dialogues des Carmélites»). In seinen letzten Monaten äusserte er sich respektvoll über Honegger; vor allem die Streichquartette und Sinfonien gefielen ihm und es sei schade, dass man sie nicht häufiger spiele.²⁶ Erstaunen mag, dass er «Antigone» über alles schätzte, ein Werk, das Honegger selbst zwar auch für sein bestes hielt, beim breiten Publikum aber keinen Anklang findet.²⁷ Es ist zu komplex, der Dialog der Protagonisten, die sich gegenseitig ins Wort fallen, ist nicht leicht verständlich. Vielleicht wollte Poulenc in «La Voix humaine», auch auf einen Text von Cocteau, dieselbe Atemlosigkeit realisieren: Eine Frau führt mit ihrem treuen Geliebten ein Ferngespräch. Sie tut zuerst so, wie wenn er sie noch immer glücklich mache; die Verbindung wird einige Male unterbrochen, dann wieder aufgenommen, bis schliesslich der Absturz in die Erkenntnis kommt, dass der Mann sie verlassen hat. Dieses Monodrama zeigt Poulenc von einer ganz ungewohnten Seite, und doch ist die Musik, vergleicht man sie mit der von Honegger, sehr einfach:



v.l.n.r.: Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Georges Auric, Jean Cocteau, Darius Milhaud, Arthur Honegger
Dokumentationsbibl. W. Labhart



Beispiel 3: Aus «7 pièces brèves»

kein Kontrapunkt, keine eigenständige musikalische Architektur, die Honegger so teuer waren.

Beide Komponisten haben auf den Namen Bach Stücke geschrieben, Honegger «Prélude, Arioso et Fughette», Poulenc aber eine «Valse-Improvisation». ²⁸ Er glaubte wohl mit Cocteau: «La mauvaise musique méprisée par les beaux esprits est souvent agréable. Ce qui est désagréable, c'est leur bonne musique.» ²⁹ Honegger hätte ihm da nicht zustimmen können. Auch die Jazz-Elemente in seinem Concertino für Klavier und Orchester verraten eine kunstvolle Kontrolle der Mittel. Und übrigens ist Jazz gar keine schlechte Musik.

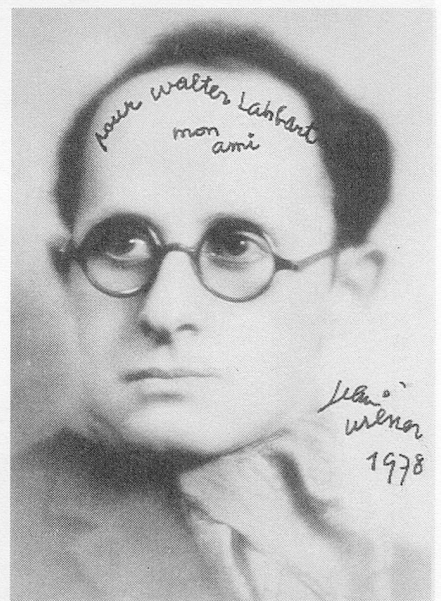
Im Jahre 1954 schrieb Honegger einen Brief an Poulenc, um ihn seiner Freundschaft zu versichern, obwohl sie in vielem nicht derselben Meinung seien. Er findet Satie «dépouvé de tout esprit créateur» ³⁰. Das Wort «créateur» mag erstaunen. Hatte man sich doch nicht gerade daran gewöhnt, dass die Komponisten keine Schöpfer, sondern nur noch Handwerker sind? Doch die Zeit vergeht, man wird älter, und die ersten Eindrücke, die man in der Jugend empfangen hat, werden stärker. Honegger geht noch weiter und wirft Poulenc vor, dass er bei Berlioz all das bewundere, was er bei Beethoven, Wagner und Schumann verachte: «Tu comprends la naïveté qu'il y a de piétiner Wagner en 1954; c'est demander au Conseil municipal d'arracher la tour Eiffel, une des attractions les plus florissantes; ...» ³¹

Die künstlerischen Haltungen der beiden, Honeggers und Poulencs, waren schon von Anfang an unvereinbar. Ein Wunder, dass es nie zu einem offenen Konflikt und harten Worten kam.

Auric und Wiener

Noch stärker als Poulenc löste sich Auric von der traditionellen deutschen Musik, die bis heute in unseren Konzertsälen den wichtigsten Platz einnimmt. Sein entscheidendstes Erlebnis war Erik Satie und nicht etwa Igor Strawinsky. ³² Zu Filmen von Cocteau und René Clair schrieb er Musik mit leichter Hand. Diese Musik will gar nicht als ein eigenständiger Partner der Bilder verstanden werden; sie ist eine «musique d'ameublement», wie sie Satie in den zwanziger Jahren komponiert hat und damit Aufsehen erregte, gerade weil sie unbemerkt vorbeiziehen sollte. ³³ Heute hat man sich an die akustische Berieselung durch alle Sorten von Musik, auch

der ersten, längst gewöhnt. Vor allem das, was Auric zu Clairs «A nous la liberté» eingefallen ist, verdient Beachtung und weckt in uns das Bedauern darüber, dass im Kino heute so viel geredet wird, statt dass die optische Komponente im Vordergrund steht. Aurics Musik geht synchron mit dem Trapsen der Schauspieler und dem Knattern der Schreibmaschinen und unterstreicht den schelmischen Charakter der Handlung, die viel mit Charlie Chaplins «Modern Times» gemeinsam hat. Eine Art Ballett entsteht, die Dialoge sind glücklicherweise nur knapp, der Streifen entstand erst kurz nach dem Beginn der kommerziellen Verbreitung des Tonfilms. Honegger hat auch Film-Musiken geschrieben, aber mehr zu ernstern Werken. ³⁴ Seine Komposition zum Napoleon-Film von Abel Gance ist von einem Pathos, das man bei Auric vergeblich sucht.



Jean Wiener

Dokumentationsbibl. W. Labhart

Bei Jean Wiener treffen wir auf die Verbindung von hoher und niederer Musik, wie sie schon Milhaud beschrieben hat: ein zwangloser Übergang von Bachschen Fugen zum Jazz. ³⁵ Mit seinem Partner Clément Doucet gab er überall auf unserem Kontinent und in Amerika Konzerte in den besten Sälen. Die Programme begannen meist mit Bach und endeten mit Jazz oder Schlagern. Die Aufnahmen, die sich erhalten haben, zeugen von einem kristallklaren Spiel im Stile der Neuen Sachlichkeit.

Stolz erzählt er von der illustren Gesellschaft, die sich um 1920 in der Bar «Gaya» versammelt hat, um seine Abende zu geniessen: André Gide, Diaghilev, Boris Kochno, Picasso, Mistinguett, Maurice Chevalier, Satie, René Clair, Jane Bathori, die Prinzessin Murat, Fernand Léger usw., usw. (Das ist doch alles «name-dropping»!) Ravel war auch da, und Poulenc hörte mit religiöser Andacht dem Song «Old-fashion Love» zu, den Cocteau am Schlagzeug begleitete. Arthur Rubinstein hatte versprochen, an diesem Abend vorbeizuschauen und Mazurkas von Chopin zu spielen.³⁶

Warum ich das erzähle? Was hat es mit Honegger zu tun? Alle diese Leute verspürten ein Unbehagen vor der grossen Musik des 19. Jahrhunderts, das Honegger nicht kannte.³⁷ Deshalb blieb er ein Aussenseiter, mochte er auch den Sport und die moderne Technik lieben. Erhabene Gefühle können sich oft so weit übersteigern, dass sie zur Selbstaufgabe führen. Das ist gefährlich. Auric hat das erfasst, als er seinen Marsch für das «Album des Six» schrieb. Ich überlasse es dem Leser, ihn gründlich zu analysieren, um herauszufinden, dass es der antimilitaristischste Marsch ist, der je komponiert wurde (Beispiel 2).

Aurics Erzählungen aus dem Ersten Weltkrieg beginnen mit den Worten: «Je n'ai pas voulu, jusqu'à présent, évoquer mon expérience militaire». Comme je ne puis l'éviter, je vais en écouter le médiocre récit ... La bêtise n'est pas mon fort.»³⁸ Er hatte den Eindruck, von seinen Kameraden verachtet und gehasst zu werden. Vielleicht sind es gerade solche Erfahrungen, die Abneigung gegenüber heroischen Gefühlen (sie enden regelmässig im Katzenjammer), welche die ein bisschen übertriebene Fröhlichkeit um 1920 hervorgerufen haben. Auch Cocteau spricht im Vorwort zu «Le Coq et l'Arlequin» von den



Beispiel 2: Georges Aurics Beitrag zum «Album des Six»

bitteren Tagen des Krieges, auf die ein fast verzweifertes Lachen folgte.³⁹ Von da her ist die provokative Einseitigkeit jener Aphorismen zu verstehen, auch wenn man ihnen nicht immer zustimmen kann.

Nur noch Honegger

Nun war genug vom Umfeld die Rede, in das der Alemanne Honegger hineingeraten war. Zum Schluss seien noch zwei seiner eigenen Stücke kommentiert. Für das «Album des Six» steuerte er eine ernste Sarabande bei, die mit Aurics vorher zitiertem Marsch und Poulencs Walzer aus demselben Heft

auf das schärfste kontrastiert. In den «Sept Pièces brèves» ist das André Vaurabourg gewidmete Stück vom Januar 1920 im selben Ton gehalten (Beispiel 3). Der Satz ist aussergewöhnlich dicht, ohne dabei eine blosser Folge von Akkorden zu sein; denn die Stimmführungen sind genau kontrolliert und verateten das intensive Kontrapunkt-Studium bei Gédalge. Paul Dukas riet seinem Schüler Messiaen, nicht kompliziert, sondern komplex zu schreiben.⁴⁰ Hier, bei Honegger, findet sich dieselbe Haltung. Betrachten wir noch die Rhythmik, so entdecken wir einen langsamen Schreit-Tanz in der Art einer Pavane, ohne dass eine billige Stilparodie des frühen Barocks entstände.

Für Marcelle Milhaud, die Cousine von Darius, entstand im Dezember 1919 das nächste Stück aus dem «Sept Pièces brèves» (Beispiel 4). Es steht nun ganz im Stile der Sechs, die nach Saties Worten eigentlich nur drei waren. Poulenc und

Auric und auch Milhaud sind in jedem Takt gegenwärtig. Der Satz ist dünn; Quarten und Quinten werden zur harmonischen Basis und nur einmal, im siebenten Takt, ein A-Dur-Akkord, dessen Wirkung aber durch die Melodie fast aufgehoben wird. Dissonanzen sind nicht Ausdruck des Schmerzes, sondern erzeugen durch leichte Reibungen einen funkelnden, schillernden Glanz. Cocteau erklärte: «Le beau a l'air facile. C'est ce que le public méprise.»⁴¹ Das Publikum von heute wird diese Leichtigkeit nicht mehr verachten. Zu lange schon hat es sich an einen Pluralismus der Stile gewöhnt. Es ist gerade, wie wenn Honegger mit diesem Stück sagen möchte: Seht ihr! Ich beherrsche auch diese Tonlage. Der Groupe des Six ist nicht meine geistige Heimat. Aber wenn ihr schon wollt, ich kann's ja mal versuchen. Hört, wie angenehm das klingt!

Theo Hirsbrunner



Beispiel 4: Aus «7 pièces brèves»

¹ Pierre Meylan: *Honegger*, Frauenfeld 1970, S. 28.
² Meylan, S. 26ff., vgl. auch Geoffrey K. Spratt: *The Music of Arthur Honegger*, Cork University Press 1987, S. 35ff.
³ Collection Comœdia-Charpentier, Paris 1942, S. 23, vgl. auch Meylan, S. 28.
⁴ Willy Tappolet: *Arthur Honegger*, Zürich 1933, S. 53.
⁵ Ornella Volta: «Jean Cocteau, die Groupe des Six und Erik Satie», in: *Jean Cocteau, Gemälde, Zeichnungen, Keramik, Tapissereien, Literatur, Theater, Film, Ballett*, Köln 1989, S. 274. Volta ist die beste Kennerin jener Epoche in Paris. Das «mächtige Häuflein» der fünf Russen, die um 1900 Debussy und Ravel stark beeinflusst haben, wird den sechs Franzosen des Groupe des Six gleichgestellt. Honegger war aber Schweizer, obwohl er fast immer in Paris lebte.
⁶ Tappolet, S. 54.
⁷ Volta, S. 276f. Der ganze Passus verdankt alle Informationen Volta. Wenn sie wörtlich zitiert wird, stehen die Sätze zwischen Anführungszeichen.
⁸ Theo Hirsbrunner: *Strawinsky in Paris*, Laaber 1982, S. 111. Satie erklärt dort auch, dass es nicht mehr Mode sei, sich Künstler zu nennen; man überlasse diesen Titel den Friseurern.
⁹ Volta gibt auf S. 277 der schon erwähnten Arbeit eine amüsante Schilderung jener Jagd nach Talenten.
¹⁰ Jean Cocteau: *Le Rappel à l'Ordre*, Paris 1948, S. 23, 26, 28 usw.
¹¹ Cocteau, S. 14.
¹² Cocteau, S. 18.
¹³ Volta, S. 274.
¹⁴ Revolutionär war nicht so sehr die Musik, aber Picasso liess die beiden Manager als kubistische Monstren auftreten, was den Abscheu Debussys hervorrief.
¹⁵ Francis Poulenc: *Moi et mes amis, Confidences recueillies par Stéphane Audel*, Paris 1963, S. 52.
¹⁶ Cocteau, S. 20. Beethovens Musik wird aber verworfen.
¹⁷ Mündlich mitgeteilt von Olivier Messiaen. Vgl. auch Marcel Marnat: *Maurice Ravel*, Paris 1968, S. 66ff. und passim. Gédalge war der Lehrer nicht nur von Honegger, sondern auch von Koechlin, Wiéner und Milhaud.
¹⁸ Cocteau, S. 17.
¹⁹ George Antheil: *Bad Boy of Music*, New York 1945, passim. Antheil war in Paris und Berlin mit allen Grössen der Kunst oberflächlich bekannt. Zu seinem

grossen Schmerz nahm ihn aber Strawinsky nicht ernst.
²⁰ Meylan, S. 26.
²¹ Paul Collaer: *Darius Milhaud*, Genf 1982, S. 66f.
²² Darius Milhaud: *Noten ohne Musik*, München 1962, S. 123f.
²³ Collection Comœdia, S. 23.
²⁴ Hirsbrunner, S. 149ff. Das ganze Szenario von Cocteau ist dort wiedergegeben.
²⁵ Poulenc, S. 46ff.
²⁶ Poulenc, S. 150.
²⁷ Poulenc, S. 149f.
²⁸ Hirsbrunner, S. 132ff. Dort sind Ausschnitte aus Kompositionen über B-A-C-H von Roussel, Poulenc und Honegger wiedergegeben. Sie geben die Unterschiede in der ästhetischen Haltung der Drei deutlich wieder.
²⁹ Cocteau, S. 21. Der Literat verehrt Mistinguetts Chansons und Auftritte im Casino de Paris und Moulin Rouge.
³⁰ Poulenc, S. 154.
³¹ Poulenc, S. 155. Beide finden sich aber merkwürdigerweise in der Liebe zur Richard Strauss. Auch Milhaud hasst Wagner; sein Urteil gegenüber Strauss ist aber differenzierter: Die philosophisch angehauchten Werke schätzt er nicht, bewundert aber die geniale Orchestration des «Till» und «Don Quichotte» und ganz besonders die beiden Einakter «Salome» und «Elektra», aber nicht die abgeklärten Spätwerke. Vgl. Claude Rostand: *Gespräche mit Darius Milhaud*, Hamburg o.D. (um 1952 von Radio France aufgenommen), S. 49, 62f.
³² Georges Auric: *Quand j'étais là...* Paris 1979, S. 23ff. Auric nennt zwar Strawinsky einen seiner Meister, hat ihn aber nie im tiefen Sinne des Wortes verstanden.
³³ Milhaud, S. 96ff., vgl. auch Hirsbrunner, S. 128ff.
³⁴ Honegger, Milhaud und Auric schrieben oft angewandte Musik, da sie nicht als einsam schaffende Künstler im Sinne der Romantik gelten wollten.
³⁵ Milhaud, S. 94.
³⁶ Jean Wiéner: *Allegro appassionato*, Paris 1978, S. 44f.
³⁷ Wiéner berichtet auf S. 206f. auch von seiner Abneigung gegenüber Stockhausen und dessen präntentösem Auftreten.
³⁸ Auric, S. 97.
³⁹ Cocteau, S. 9f. Das Vorwort stammt aber erst von 1923.
⁴⁰ Von Messiaen mündlich mitgeteilt.
⁴¹ Cocteau, S. 22.