

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

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 49 (2009)

Artikel: Kammermusik im Schaffen und Denken Honeggers : einige gattungs-
und zeitgeschichtliche Anmerkungen

Autor: Kube, Michael

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858736>

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: 09.02.2026

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

Michael Kube

Kammermusik im Schaffen und Denken Honeggers Einige gattungs- und zeitgeschichtliche Anmerkungen

Geradezu überschattet von der ästhetischen Diskussion um die „Groupe des Six“ und dem einem Durchbruch gleichkommenden Erfolg des *Roi David* gelangte Arthur Honeggers umfangreiches, doch nach außen hin vergleichsweise unspektakuläres kammermusikalisches Schaffen kaum einmal in das Blickfeld seiner Zeitgenossen, in das Bewußtsein der Nachwelt oder in den Fokus der Forschung. Dies ist nicht nur an den wenigen nachweisbaren Rezeptionszeugnissen zu diesem Werkbestand ablesbar, sondern auch den Memoiren eines sich *nicht* erinnernden Darius Milhaud zu entnehmen: Eingeleitet von der Feststellung, daß „beinahe alle Kompositionen Honeggers [...] ihm großen Erfolg“ brachten, folgen allein Hinweise auf repräsentative Gattungen und Werke, wie auf *Le Roi David*, die Sinfonien und sinfonischen Dichtungen, Filmmusiken, die Oper *Antigone* und schließlich das Oratorium *Jeanne d'Arc au bûcher*¹. Die Bedeutung des Komponisten Honegger definierte sich demnach für Milhaud nicht über die von ihm selbst so reich bedachte Kammermusik; diese blieb in den Erinnerungen allein auf das Bild eines in seiner begrenzten Öffentlichkeit, wenn nicht gar „Privatheit“ scheinbar angemessenen Aufführungsortes beschränkt: „Häufig gaben wir Konzerte in Kunsthandlungen. [...] In der Galerie 'La Boétie' spielte Honegger zusammen mit [Andrée] Vaurabourg seine Violinsonaten [...].“²

Wie wenig Beachtung dem kammermusikalischen Schaffen als Ganzes geschenkt wurde, zeigt sich auch in den Arbeiten von Honeggers zumeist apologetisch gesinnten Biographen. Selbst in den umfassenderen Darstellungen spielt dieser Teil des Œuvres im Vergleich zu anderen, wenn überhaupt, nur eine marginale Rolle. Läßt etwa Willy Tappolet (1933) das Streichquartett Nr. 1 sowie die gedruckt vorliegenden Sonaten mit Anmerkungen zur Entstehung und Form chronologisch Revue passieren³, gibt José Bruyr (1947) in seiner 66 kurze Abschnitte umfassenden Schrift vor

1 Darius Milhaud, *Noten ohne Musik. Eine Autobiographie*, München 1962, S. 124 (die französische Originalausgabe *Notes sans musique* erschien 1949).

2 Ebenda, S. 97.

3 Willy Tappolet, *Arthur Honegger*, Zürich 1933, besonders S. 17–22, 59–73 und 131–133.

allem zu den Streichquartetten Hinweise, aber auch auf das spezifisch französische Umfeld (Vincent d'Indy und Florent Schmitt)⁴. Kaum weiter führt die mehr werkspezifisch angelegte Biographie von Marcel Delannoy (1953). Hier spielen beim Versuch einer Charakterisierung des musikalischen Verlaufs ebenfalls die Quartette eine wichtige Rolle (auch abzulesen an eingefügten Notenbeispielen), während die übrigen veröffentlichten Kompositionen allenfalls summarisch behandelt werden⁵. Nicht einmal mehr kursorischer Natur sind die verstreuten Anmerkungen bei Pierre Meylan (1970)⁶. Nur wenig ausführlicher befaßt sich Geoffrey Spratt (1987) mit der Kammermusik – die vor 1921 entstandenen Kompositionen subsumiert er gar in einem seiner teleologischen Darstellung entsprechend überschriebenen Kapitel *The works prior to Le roi David; the foundation*⁷. Der Schwierigkeit, die sich mitunter rasant entwickelnde oder auch abrupt verlaufende stilistische Entwicklung eines Komponisten anhand technischer Details in die fortlaufende biographische Darstellung zu integrieren, begegnet Harry Halbreich (1992) in seiner gewichtigen Monographie mit einer strikten Trennung von Leben und Werk (nach Gattungen)⁸; die analytischen Kommentare wurden in vielfach erweiterter Form in das 1994 separat veröffentlichte Werkverzeichnis übernommen⁹.

All diese Darstellungen, gleich ob sie sich nun eher als biographisch orientierter Überblick verstehen oder Auskunft über den Formverlauf eines Satzes geben, beziehen in aller Regel kaum das Umfeld eines Werkes oder gar den weiteren gattungsgeschichtlichen Kontext mit ein. Zumeist verharren die Ausführungen in jenen bloß deskriptiven Erläuterungen eines unmittelbar erfahrbaren musikalischen Verlaufs, gegenüber denen Honegger selbst allerdings eine tiefe Abneigung empfand. So heißt es in *Je suis compositeur* (1951):

Die höchste melodische Form schwebt mir vor als ein Regenbogen, der aufsteigt und fällt, ohne daß an irgendeinem Punkt man sagen könnte: „Hier, sehen Sie, wurde das Fragment B, hier das Fragment A wieder aufgenommen“ – Bemerkungen, die übrigens Werkstattangelegenheiten sind und nur Schüler interessieren können. Die Hörer sollten

4 José Bruyr, *Honegger et son œuvre*, Paris 1947, besonders S. 35–41 (XI), 54, 57 f., 70, 86 und 160–162 (XLI).

5 Marcel Delannoy, *Honegger*, Paris 1953, S. 33–34 und 151–154 sowie S. 60–64.

6 Pierre Meylan, *Arthur Honegger. Humanitäre Botschaft der Musik*, Frauenfeld 1970.

7 Geoffrey K. Spratt, *The Music of Arthur Honegger*, Cork 1987, hier S. 1–49.

8 Harry Halbreich, *Arthur Honegger. Un musicien dans la cité des hommes*, Paris 1992 (hier zitiert nach der englischen Übersetzung *Arthur Honegger*, Portland 1999).

9 Harry Halbreich, *L'œuvre d'Arthur Honegger. Chronologie – Catalogue raisonné – Analyses – Discographie*, Paris 1994.

sich durch die melodischen Linien oder die rhythmische Gliederung tragen lassen, ohne sich um anderes kümmern zu müssen.¹⁰

Nur hinsichtlich eines einzigen Aspekts gehen die Werkkommentare nahezu regelmäßig über diese beschreibenden Grenzen hinaus – nämlich wenn es um die Beziehung einer Komposition zur vermeintlich in sich geschlossenen und definierbaren Ästhetik der „Groupe des Six“ geht. So faßt etwa Ursula Anders-Malvetti in ihrer Arbeit über die *Ästhetik und Kompositionsweise der Gruppe der Six* ihre Beobachtungen am letzten Satz der *Sonatine pour clarinette et piano* (H. 42) zusammen: „Als ein Werk ‚à la Six‘ kann man diese Sonatine wegen ihres eklatanten Jazzcharakters und der Verwendung der Schablonentechnik bezeichnen.“¹¹

Wendet man indes die Blickrichtung auf Honeggers kammermusikalisches Œuvre und sieht gleichsam von außen auf den Werkbestand, so eröffnet sich ein Füllhorn neuer Perspektiven – weniger in Fragen der Form, als vielmehr in Fragen der Harmonik, der Faktur und in besonderem Maße des gattungsgeschichtlichen und institutionellen Kontextes. Denn daß in Honeggers musikalischem Denken und Schaffen auch Aspekte der Tradition (der französischen, aber auch der deutschen) eine nicht unwesentliche Rolle spielen, wurde im Zuge einer Pointierung zeitaktueller Bestrebungen zumeist übersehen oder allenfalls schlagwortartig konstatiert. Honegger aber hatte sich zu keinem Zeitpunkt und auch nie in letzter Konsequenz einer radikalen Ästhetik verschrieben – auch nicht jener, die von einigen aus der „Groupe des Six“ unter welchem Vorzeichen auch immer propagiert wurde. Um so bemerkenswerter ist es, daß die Unabhängigkeit Honeggers, die sich auch in seiner geographischen wie chronologischen Janusköpfigkeit zwischen französischer und deutscher Tradition, zwischen 19. Jahrhundert und aktuellen musikalischen Tendenzen widerspiegelt, schon die Zeitgenossen beschäftigte. Paul Collaer beobachtete jedenfalls bereits 1925, daß Honegger aufgrund seiner Überzeugungen „notwendig darauf verzichten [mußte], der typisch französischen Richtung seiner Weggenossen zu folgen.“ Und er resümiert:

Man darf Honegger nicht als französischen Musiker ansehen, sondern durchaus als ausgezeichneten schweizerischen Komponisten. Von diesem Gesichtspunkt aus wird man leicht die romantische Wendung seiner Inspiration begreifen, auch die romantische

10 Arthur Honegger, *Je suis Compositeur*, Paris 1951, S. 81; hier zitiert nach der deutschen Übersetzung: *Ich bin Komponist. Gespräche über Beruf, Handwerk und Kunst*, 2. Aufl. Zürich 1987, S. 75.

11 Ursula Anders-Malvetti, *Ästhetik und Kompositionsweise der Gruppe der Six. Studien zu ihrer Kammermusik aus den Jahren 1917–1921*, Echternach 1998, S. 289. – Zu der damit verbundenen Fragestellung vgl. den Beitrag von Jens Rosteck, S. 37–56.

Form seines Stiles und sein harmonisches System, das auf dem Übereinanderbau von Quarten beruht.¹²

Auch wenn hier die Bedeutung nationaler Mentalitäten übertrieben erscheint, so korreliert das Urteil sowohl mit den untrüglichen Daten der äußeren Biographie als auch dem sich von Werk zu Werk, teilweise auch in zeitlicher Simultaneität verändernden Ausdruckscharakter und den sich dahinter verbergenden kompositionstechnischen Verfahren. Die folgenden Überlegungen erstrecken sich daher nicht nur auf eine gattungsspezifische Verortung von Honeggers Kammermusik in der Musikgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, sondern auch in seinem eigenen Schaffen und musikalischen Wirken. Ferner ist nach der Relation von sich wandelnder Musikanschauung und kompositorischem Resultat zu fragen – und wie sich diese auch in einem scheinbar marginalen Satz eines peripheren Werkes musikalisch realisiert.

Überblickt man Arthur Honeggers kammermusikalisches Œuvre (vgl. die Übersicht auf S. 164–165; bis auf den *Danse de la Chèvre* sind die für Bühne und Film bestimmten, kleinbesetzten Kompositionen nicht aufgeführt), wird rasch deutlich, daß der größte und (mit Ausnahme der Streichquartette) weitaus gewichtigste Teil der Werke binnen weniger Jahre zwischen 1917 und 1922 entstand. Er umfaßt dabei unter anderem das erste Streichquartett, die Sonaten für Streichinstrument und Klavier sowie die Sonatine für Klarinette und Klavier – mithin Kompositionen, die von der Besetzung her nicht nur standardisiert erscheinen, sondern teilweise auch Honeggers eigene praktische Erfahrung als ausübender Kammermusiker widerspiegeln. Dies betrifft bereits die *Six Sonates pour pianoforte et violon* (H. VI), eine Schülerarbeit aus dem Jahre 1908, sowie die als „Nr. 0“ gezählte dreisätzige *Sonate en ré mineur* (H. 3) von 1912, besonders aber die beiden gültigen und veröffentlichten Sonaten (H. 17 und 24), die Honegger jeweils selbst noch aus dem Manuskript zur Uraufführung brachte (am Klavier begleitet von seiner späteren Frau Andrée Vaurabourg). Seine öffentlichen Aktivitäten als ausübender Musiker nahmen gleichwohl nach der Uraufführung der Darius Milhaud gewidmeten *Sonatine pour deux violons* (H. 29) in einem Konzert am 29. November 1920 ein vergleichsweise jähes Ende. Milhaud berichtete darüber Willy Tappolet:

12 Paul Collaer, *Die junge Musik in Frankreich*, in: *Von Neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst*, hrsg. von H. Grues, E. Kruttge und E. Thalheimer, Köln 1925, S. 173.

Unter den Zuhörern befanden sich ehemalige Geiger, wie D.[ésiré]-E.[mile] Inghelbrecht, V.[ladimir] Golschmann und andere, die unsere Wiedergabe mit einer gerechten, jedoch so unerbittlichen Strenge beurteilten, daß wir beide, Honegger und ich, für ewig entmutigt, das Instrument Paganinis beiseite legten.¹³

Eine noch viel deutlichere, wohl von Honegger selbst stammende Erinnerung überliefert Bruyr, nach der im Anschluß an die Aufführung gesagt worden sein soll: „C'est fort bien, mais vous jouez comme des c...!“¹⁴

Daß Honegger vor allem seine Kompositionen für Streichinstrument und Klavier in einem größeren Zusammenhang dachte, belegen die ab 1921 im Druck vorgelegten Sonaten. Mit ihnen setzte er sich nicht nur von den vor dem Ersten Weltkrieg im Unterricht bei Charles-Marie Widor entstandenen Arbeiten ab¹⁵, sondern schuf eine später gelegentlich auch als „Sonatenwerk“ bezeichnete Folge von Werken, deren Besetzung wie eine systematische Auslotung der Familie der Streichinstrumente, mehr noch: der vier Stimmen eines Streichquartetts erscheint – in den Jugendwerken ging hingegen dem einsätzig überlieferten Klaviertrio quasi vorbereitend eine Sonate für Violine und eine für Violoncello voraus.

Trotz der räumlichen Entfernung ist es wohl dennoch kein Zufall, daß Honeggers gedrucktes „Sonatenwerk“ dem nahezu zeitgleich in Frankfurt am Main entstandenen Opus 11 von Paul Hindemith wenigstens äußerlich ähnelt, das neben zwei Sonaten für Violine und Klavier (Nr. 1 und 2) auch je eine Sonate für Viola (Nr. 4) und Violoncello (Nr. 5) sowie eine Sonate für Viola allein (Nr. 5) umfaßt; ein als Nr. 6 vorgesehenes Werk für Violine allein blieb ungedruckt. Sowohl bei Hindemith als auch bei Honegger ging den Sonaten jeweils ein Streichquartett voraus – und in beiden Fällen handelt es sich um eine Partitur, in der noch nicht bis zum Äußersten kondensiert wurde, sondern in der mit jugendlichem Überschwang Momente einer eigenen, nach Selbständigkeit drängenden musikalischen Harmonik und Ausdruckssphäre unmittelbar neben traditionellen Wendungen präsentiert werden. Gefragt nach seiner Einschätzung früherer Werke hebt Honegger gerade diese Aspekte der Komposition hervor:

Bei mir, wie bei meinen Gefährten, haben die Partituren, die besonders „up to date“ sind, die meisten Runzeln. Gewisse Späße, die man sich 1920 noch leisten konnte, stehen 1951 recht unglücklich da. [...] Ich habe eine gewisse Zahl von „Parforce-Leistungen“ vollbracht, so pflegt man von besonders schwierigen Entwürfen zu sagen

13 Tappolet, *Arthur Honegger* (wie Anm. 3), S. 68.

14 Bruyr, *Honegger et son œuvre* (wie Anm. 4), S. 26. – Bei Delannoy, *Honegger* (wie Anm. 5), S. 62, heißt es neutraler: „Ce soir-là, dit Honegger, nous abandonnâmes tous deux l'instrument de Paganini.“

15 Auch wenn Honegger diese Werke nicht für ungültig erklärte, so blieben sie doch zu seinen Lebzeiten unpubliziert.

[...] In dieser Kategorie habe ich eine stille Vorliebe für gewisse Stücke, die nicht immer besonders geschätzt wurden: zu ihnen gehören meine Quartette, vor allem das erste, weil sich in ihm genau die Persönlichkeit des jungen Menschen abzeichnet, der es 1917 geschrieben hat. Es hat Fehler, es hat Längen, aber ich erkenne mich darin wie in einem Spiegel. Als ein Beispiel besserer Arbeit möchte ich mein drittes Quartett erwähnen, das einen Fortschritt in der Straffung und in der Ausarbeitung zeigt.¹⁶

Wie im deutschen Sprachgebiet darf man auch im Paris der frühen 1920er Jahre in der vermehrten Produktion von Kammermusik eine Reaktion auf großformatige Orchester- und Opernpartituren vermuten¹⁷. Im Gegensatz zum deutschsprachigen Kulturraum offenbar weniger von den physischen, psychischen und mentalen Nachwirkungen des Ersten Weltkriegs geprägt, ging die stilistische und kompositionstechnische Erneuerung einer jüngeren Generation gleichwohl mit der Überzeugung einher, die angestrebte Erneuerung der musikalischen Sprache am ehesten auf dem Klavier (vor allem Jazz-Einflüsse) oder mit einem kleinbesetzten Ensemble umsetzen zu können, das nicht vordergründig von Klangfarben geprägt wird – in diesem Sinne stellt die *Rhapsodie* (H. 13) von 1917 einen Sonderfall dar. Selbst Honeggers *Hymne* (H. 33) für Streichdezett aus dem Jahre 1920 (ein Auftragswerk von Léo Sir) muß in Zusammenhang mit dieser Entwicklung gesehen werden, auch wenn die Besetzung sicherlich die Grenzen eines kammermusikalischen Ensembles erreicht. Darauf verweist auch das *Dixtuor* op. 74 von Darius Milhaud von 1921, das auch als Kammersinfonie Nr. 4 bezeichnet wird.

Daß Honegger zwischen den Jahren 1916 und 1922 allein schon nach quantitativen Maßstäben eine so umfangreiche Produktion von Streicherkammermusik vorlegte, ist auf seine eigenen musikalischen Aktivitäten auf der Violine zurückzuführen. Er gehört damit ohnehin zu den wenigen Komponisten seiner Zeit, die sich aus ihrer Biographie heraus nicht allein

16 Honegger, *Je suis Compositeur* (wie Anm. 10), S. 115f.; hier zitiert nach der deutschen Übersetzung: *Ich bin Komponist* (wie Anm. 10), S. 112. – Zu Hindemiths Streichquartett f-Moll op. 10 vgl. Michael Kube, *Hindemiths frühe Streichquartette (1915–23). Studien zu Form, Faktur und Harmonik*, Kassel 1997 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* Bd. 45), S. 43–92, zu den Sonaten op. 11 vgl. den Überblick bei Ludwig Finscher, *Zur Bedeutung der Kammermusik in Hindemiths Frühwerk*, in: *Hindemith-Jahrbuch* 1988/XVII, S. 9–25, hier S. 14–19.

17 Vgl. dazu auch die Zusammenstellung der gespielten Programme in der „Société Nationale“ und ganz besonders der „Société Musicale Indépendante“, abgedruckt bei Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont 1997, S. 225–327.

dem Klavier, sondern auch einem Melodieinstrument professionell verbunden fühlten. So reflektieren Honeggers Kompositionen auch die aus der eigenen Praxis gewonnene Vertrautheit mit den spieltechnischen und klanglichen Möglichkeiten des Instruments – mithin jene Souveränität und Unabhängigkeit gegenüber den Voraussetzungen, die sich andere Komponisten erst durch intensive Kontakte zu führenden Instrumentalisten mühsam erarbeiten mußten (meist in Zusammenhang mit der Ausarbeitung des Soloparts eines Konzerts)¹⁸. Zudem darf man von der intimen Kenntnis eines speziellen, mit dem Instrument verbundenen Werkbestandes und der mit diesem einhergehenden (Gattungs-)Konventionen ausgehen. Bei Honegger kombiniert sich diese Erfahrung auf nahezu einzigartige Weise mit der anfänglichen Konfrontation und späteren Synthese zweier auf ganz unterschiedlichen Bedingungen basierender ästhetischer, und damit auch melodischer und harmonischer Traditionen:

Mit neunzehn Jahren bin ich nach Paris gekommen, gesättigt mit Klassikern und Romantikern, erfüllt von Richard Strauss und Max Reger, der in Paris ein völlig Unbekannter war. Zum Ausgleich fand ich hier wenn nicht Debussys Schule, so doch seine Ausstrahlung: Ich wurde d'Indy und Fauré vorgestellt. Viel Zeit habe ich gebraucht, um die Persönlichkeit Faurés zu verstehen, den ich lange für einen Salonmusiker hielt. Als ich einmal dieses Stadium überwunden hatte, bin ich mit Wonne seinen Spuren gefolgt. Debussy und Fauré waren für meine ästhetische und gefühlsmäßige Entwicklung ein sehr wertvolles Gegengewicht zu den Klassikern und zu Wagner.¹⁹

Es ist bei Honegger nicht allein die ökonomisch wie institutionell von außen vorgegebene Beschränkung, die zur zeitweisen Konzentration auf Klavier- und Kammermusik sowie das Lied führte, sondern auch sein eigenes Interesse an diesen kleinbesetzten und zur Ausarbeitung des musikalischen Details zwingenden Gattungen. Die eigenständige schöpferische Verarbeitung der Grundkonstanten der deutschen und französischen Traditionen sowie der aus ihnen erwachsenden divergierenden Personalstile (die von Honegger selbst genannten Namen wären noch durch Beethoven zu ergänzen) führten schließlich zu einer Erprobung unterschiedlicher Ausdrucksbereiche und klanglicher Konstellationen, die sich auch als Weg hin zu einer ausgeprägt originellen eigenen Tonsprache beschreiben ließen. In diesem Sinne beanspruchen die zwischen 1916 und 1920 entstandenen Sonaten für ein Streichinstrument und Klavier besondere Aufmerksamkeit, die in unterschiedlicher Gewichtung formalen Anspruch, melodische Intensität, harmonisches Farbenspiel und polyphone Faktur in sich aufnehmen.

18 Eine größer angelegte Studie zu diesem Thema befindet sich in Vorbereitung.

19 Honegger, *Je suis Compositeur* (wie Anm. 10), S. 107; hier zitiert nach der deutschen Übersetzung: *Ich bin Komponist* (wie Anm. 10), S. 102.

Während Honegger bei den beiden Sonaten für Violine und der Sonate für Violoncello noch ein umfangreiches Repertoire mitzudenken hatte (und dies mit Blick auf die nationalen Traditionen in gleich doppelter Weise), dürfte er sich bei seiner *Sonate pour alto et piano* (H. 28) vergleichsweise frei gefühlt haben. Denn der Bestand an Originalwerken ist im Rekurs auf die weithin geringe Reputation des Instruments (wie auch seiner Spieler) zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch leicht überschaubar – erst in den 1920er kommt es in England (Bax, Clarke), Frankreich (Cellier, Koechlin) und Deutschland (Hindemith, Raphael) zu einer nennenswerten Anzahl neuer bedeutender Kompositionen²⁰.

Die Bratschensonate entstand während der ersten drei Monate des Jahres 1920, kurz nachdem Honegger im November 1919 seine zweite Violinsonate vollendet hatte. Die von Satz zu Satz sich lichtende Faktur und der Einzug eines spielerischen Impetus im heiteren Finale sollten jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß der schwer wiegende Kopfsatz erst am Schluß entstand. Abgesehen von der Frage nach der formalen Organisation des Verlaufs, bei dem die Verschränkung von „Andante“- und „Vivace“-Abschnitten nur mehr rudimentär an das Modell des Sonatensatzes erinnert, gelingt Honegger hinsichtlich der Behandlung der Instrumente wie auch motivisch eine Ablösung von überkommenen Modellen. So setzt die Viola zunächst vollkommen losgelöst von dem im Klavier exponierten Thema des „Andante“ erst in Takt 8 wie mit einer freien Kadenz ein. Obwohl die Linie tonal die zunächst um eine Quarte verschobene, in sich taktweise sequenzierende Wiederholung des Hauptgedankens vorbereitet, durchschreitet Honegger mit elf Tönen (und nur drei Wiederholungen) nahezu vollständig das chromatische Total (T. 8–13; vgl. Notenbeispiel 1, S. 166). So wie hier die tonale Verankerung durch die Fixierung auf den Ton *d* gewährleistet bleibt, so ist es beim 1. Thema des im nachfolgenden „Vivace“ die chromatische Vermittlung einer zehntönigen Folge wie auch der entsprechende Anschluß der Sequenzgruppen, die ein Abgleiten der Harmonik verhindern (T. 29–36). Hinzu kommt im 2. Thema (ab T. 57) im ostinaten Begleitmodell des Klaviers eine auf Quartan basierende Kaskade, die aber wohl eher zufällig an Schönbergs Kammerinfonie op. 9 erinnert.

Auch die beiden folgenden Sätze sind ähnlich straff in der periodischen Gliederung der Takteinheiten organisiert. Sie unterscheiden sich jedoch vom Kopfsatz auffällig durch die weitgehend diatonische Anlage der nun auch melodisch weiter ausgreifenden Prägungen (im zweiten Satz basiert das Thema des Mittelteils gar auf einem pentatonischen Tonvorrat). Hier

20 Vgl. dazu Wilhelm Altmann, *Kammermusik-Katalog. Ein Verzeichnis von seit 1841 veröffentlichten Kammermusikwerken*, Leipzig 1942, S. 226–231.

wie auch im durchführungsartigen Abschnitt des Finales entwirft Honegger mit dem Kanon zwischen Viola und rechter Hand des Klaviers (in der Oberquinte bzw. in der Oktave) eine kontrapunktische Verdichtung, ohne allerdings das leichte Satzgefüge damit zu überlasten (vgl. Notenbeispiel 2, S. 167). Mit der freien Kombination verschiedener satztechnischer Modelle, dem souveränen Verfügen über den diatonischen wie chromatischen Tonraum sowie einer nahezu klassizistischen, gleichwohl ungezwungenen Formung der Themen hat Honegger die vermeintlichen Grenzen zwischen deutscher und französischer Klangsprache nicht allein überwunden, sondern die jeweils spezifischen Aspekte zu einer vollkommen neuen, für sein weiteres Schaffen so charakteristischen wie originellen Weise verschmolzen.

Daß sich Honegger nach der vergleichsweise dichten Produktion zu Beginn der 1920er Jahre nur mehr sporadisch der Kammermusik widmete, dürfte vor allem dem Erfolg von *Le Roi David* und der nachfolgenden Verlagerung des Schaffens auf Bühnenwerke geschuldet sein. In dieser Facette der persönlichen Biographie spiegelt sich dabei (wenn auch um einige Jahre verfrüht) jene allgemein musikhistoriographisch zu konstatierende Tendenz wider, nach der sich während der 1920er Jahre das Gewicht von klein besetzter Kammermusik über konzertante Werke für größere Ensembles wieder hin zur Sinfonie verlagerte – im Bereich der Bühnenwerke wie auch des Oratoriums ist diese Entwicklung anhand der sich allmählich verändernden Faktur und rhythmischen Dichte zu beobachten. Nach den Sonaten für ein Streichinstrument und Klavier nimmt die *Sonatine pour clarinette et piano* (H. 42) in diesem Zusammenhang eine gewisse Sonderstellung ein – handelt es sich doch im weitesten Sinne um ein Gelegenheitswerk, das Honegger dem in Winterthur ansässigen Mäzen und veritablen Klarinettenisten Werner Reinhart widmete – wie Strawinsky die *Trois pièces pour clarinette seul* (1919) und Hindemith sein Klarinettenquintett op. 30 (1923)²¹.

Erst nach zehn Jahren wandte sich Honegger mit der *Sonatine pour violon et violoncelle* (H. 80) wieder der Kammermusik zu – eine Besetzung, die in ihrer klanglichen Askese gleichermaßen schöpferisches Potential wie kompositionstechnische Brillanz verlangt. Nur wenig später begann Honegger mit der Konzeption der Streichquartette Nr. 2 (H. 103) und Nr. 3

21 Vgl. dazu auch Peter Sulzer, *Zehn Komponisten um Werner Reinhart. Ein Ausschnitt aus dem Wirkungskreis des Musikkollegiums Winterthur 1920–1950*, Bd. 2, Winterthur 1980 (= 310. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur), S. 80f. (Honegger betreffend).

(H. 114)²². Obwohl das 1936 abgeschlossene zweite Streichquartett im folgenden Jahr das Musikfest der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik“ in Paris eröffnete²³ und das dritte Quartett Elizabeth Sprague Coolidge gewidmet wurde (die amerikanische Mäzenin hatte Honegger, wie auch viele andere Komponisten, um eine entsprechende Partitur gebeten), entstanden beide Werke zunächst ohne äußeren Anlaß quasi aus innerer Notwendigkeit – so wie Honegger dies später in einem *Pour la musique de chambre* überschriebenen Essay darstellte:

Ich will sagen, daß ich es gerne sehen würde, wenn die Zahl der Hörer, die sich für Kammermusik interessieren, zunehmen würde; denn diese Musik ist die reinste Art Musik. Hier können sich die musikalischen Gedanken am wahrhaftigsten entfalten und demjenigen, der die Kunst tief liebt, die feinsten und edelsten Empfindungen vermitteln.²⁴

Doch so wie Honeggers frühzeitige Hinwendung zu anderen Gattungen mit dem zu jener Zeit in ganz Europa zu beobachtenden „Abschwung“ in der Produktion neuer Kammermusik korreliert, so steht sein späteres Interesse, insbesondere am Streichquartett, geradezu quer zu diesen Entwicklungen, die sich auch in den thematisch grundsätzlich veränderten Programmen der Musikfeste wiederfinden²⁵. Anlässlich der erstmals 1924 bei einem Musikfest der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik“ eingeführten Orchesterkonzerte konstatierte Adolf Weißmann in einer *Kammermusik als Prinzip* überschriebenen, bereits zurückschauenden Glosse:

Daß die I.G.N.M. in Prag Orchesterkonzerte veranstaltet, möchte ich symptomatisch nennen. Schien es doch, als sollten wir in Kammermusik versinken. [...] Kammermusik als Weg: fruchtbar. Kammermusik als Prinzip: gefährlich. Darum seien die Orchesterkonzerte in Prag doppelt gepriesen. Sie können bereichern und Ausblicke eröffnen.²⁶

Bezeichnenderweise findet sich auf einem Programm auch das *Mouvement symphonique No. 1*, die *Pacific 231*, während Honegger noch ein Jahr zuvor beim Musikfest in Salzburg mit der *Sonate pour alto et piano*

22 Vgl. dazu den Beitrag von Wolfgang Rathert im vorliegenden Band, S. 173–197.

23 Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich 1982, S. 494.

24 Zitiert nach der deutschen Übersetzung *Die Wichtigkeit der Kammermusik*, in: Arthur Honegger, *Beschwörungen*, Bern 1955, S. 73.

25 Vgl. dazu Michael Kube, *Innovation und Repertoire – Das Streichquartett der 1920er Jahre im Spiegel der Musikfeste*, in: *Das Streichquartett in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Kgr.-Ber. Zürich 2001, hrsg. von Beat A. Föllmi, Tutzing 2004 (= *Schriftenreihe der Othmar Schoeck-Gesellschaft* 4), S. 141–152.

26 Adolf Weißmann, *Kammermusik als Prinzip*, in: *Musikblätter des Anbruch* 6 (1924), S. 208.

vertreten war²⁷. Am schärfsten pointierte freilich Paul Hindemith, der ja selbst für nahezu ein Jahrzehnt am Bratschenpult einer Quartettvereinigung wirkte, die musikgeschichtliche Situation im März 1929 in einem Brief an Hans Kayser, der um die Aufführung eines eigenen neuen Werkes bat:

Es ist heute fast unmöglich, zum mindesten fast unnötig geworden, Kammermusik herauszubringen. Kein Mensch will neue Quartette hören. Wenn Sie sich das Konzertpublikum hier [in Berlin] und besonders in der Provinz genau ansehen, werden Sie begreifen, warum das so ist. Alles, was man an neuer Kammermusik spielen kann, sind die paar Quartette, die in der Geld- und Musikinflation erfolgreich herausgekommen sind; die Aufführungen ganz neuer Stücke (Berg, Schönberg, Bartok) beschränken sich fast nur auf die wenigen Vereine zur Pflege heutiger Musik.²⁸

Hindemiths nüchternem Kommentar, der sich vor allem auf den deutschen Sprachraum bezieht, kann für das Musikleben in Paris eine spätere Beschreibung Honeggers (aus einem Interview) an die Seite gestellt werden, in der er in ähnlicher Weise die Verengung des Repertoires auf das immer Gleiche geißelt und zugleich die fatalen Konsequenzen für die nachfolgende Komponistengeneration benennt:

Ist nicht die Kammermusik praktisch schon tot? Wieviel Quartettabende hören Sie? Ich rede wohlverstanden nicht von den Aufführungen der Beethoven-Quartette, denen gewöhnlich die Quartette von Ravel, Debussy und Franck zu folgen pflegen, gespielt von einem berühmten fremden Quartett-Ensemble auf seiner Tournee. – Manchmal auch das von Fauré. – In den Prüfungen der Kompositionslehre sind die Quartette, die die Schüler vorlegen, fast immer ein Abklatsch des Quartetts von Ravel oder Debussy. Wie könnte es anders sein – die Mehrzahl von ihnen hat ja nie andere gehört. Wie viele in Paris kennen die Quartette von Haydn, Mozart und Brahms? So wenig wie die aus der neuesten Zeit. Das Ravel-Quartett aber kennen sie auswendig!²⁹

Bestätigt wird diese Sichtweise durch Programme, wie das eines von Fauré organisierten Kammermusikabends, über den dieser am 21. November 1922 in einem Brief mitteilt:

Le programme de cette soirée de mardi prochain comporte le Quatuor de Ravel, le Quatuor de Debussy et mon ... Quintette...³⁰

27 Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik* (wie Anm. 20), S. 480f.

28 Brief von Paul Hindemith an Hans Kayser vom 13. März 1929, zitiert nach: Rudolf Haase, *Paul Hindemiths harmonikale Quellen – Sein Briefwechsel mit Hans Kayser*, Wien 1973 (= *Beiträge zur harmonikalen Grundlagenforschung* Bd. 5), S. 11.

29 Honegger, *Je suis Compositeur* (wie Anm. 10), S. 29; hier zitiert nach der deutschen Übersetzung: *Ich bin Komponist* (wie Anm. 10), S. 25f.

30 Brief (Einladung) von Gabriel Fauré an den Direktor des Vieux-Comptoir vom 21. November 1922, auszugsweise abgedruckt in: *Erasmushaus. Autographen-Katalog 920* [Basel 2005], S. 25 (lot 42).

Andererseits ist die Vielzahl der Besetzungen, Werke und Komponisten verblüffend, die vor dem Zweiten Weltkrieg in den regelmäßigen Konzerten der „Société Nationale“, der „Société Musicale Indépendante“, der Vereinigung „La Sérénade“ und der „Société Triton“ zu Gehör kamen. Auch wenn eine konsequente systematische Auswertung der von Michel Duchesneau zusammengestellten Programme noch immer aussteht, so ist doch abzusehen, daß bis 1939 das Spektrum zeitgenössischer Musik (vorzugsweise Kammermusik und Klaviermusik) nicht vollständig abgedeckt wurde und vor allem Werke von heute selbst dem Namen nach längst vergessenen französischen Komponisten zur Aufführung gelangten³¹.

Es ist der von Honegger mehrfach formulierte ästhetische wie kompositionstechnische Anspruch an die eigene Kammermusik, der dazu führte, daß er weitgehend auf stilistische Experimente verzichtete. So bleibt ihm im Gegensatz zu Darius Milhaud die rhythmische Befreiung durch den Tanz-Jazz ebenso fremd wie die radikale Auflösung tonaler Strukturen. Sein bewußtes Anknüpfen an die Tradition, sowohl an die französische als auch an die deutsche, ermöglichte ihm die Formung eines Stils, der sich nicht an zeitaktuellen Strömungen orientierte, sondern allenfalls ausgewählte Aspekte aufnahm und anverwandelte. Einzige Ausnahmen bilden in dieser Hinsicht lediglich die Erik Satie verpflichteten, äußerst knapp gefaßten *Musiques d'ameublement* (H. 22), die aber auch ungedruckt blieben. Wie konsequent Honegger seinen einmal eingeschlagenen Weg verfolgte und sich von anderen distanzierte, ist auch dem am 20. September 1920 in der Zeitung *La Victoire* erschienenen Interview abzulesen (geführt von Paul Landormy), das vor dem Hintergrund der vom Kritiker Henri Collet neun Monate zuvor herbeigeschriebenen Institutionalisierung der „Groupe des Six“ noch an Bedeutung gewinnt:

Ich huldige weder dem Jahrmarkt noch dem Music-hall, sondern im Gegenteil der Kammermusik und der Symphonie in ihrer ganzen Schwere und Strenge. Ich lege viel Wert auf musikalische Architektur, die ich niemals literarischen oder malerischen Grundsätzen geopfert sehen möchte. Ich habe vielleicht eine übertriebene Tendenz, die polyphone Vielgestaltigkeit zu suchen. Ich suche nicht, wie einige anti-impressionistische Musiker, eine Rückkehr zur harmonischen Einfachheit. Ich finde im Gegenteil, daß wir uns des harmonischen Materials der Schule bedienen sollten, die uns vorausgegangen ist, jedoch nicht in der gleichen Richtung, sondern indem wir Linie und

31 Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris* (wie Anm. 17), S. 225–338.

Rhythmus bevorzugen. Bach benutzt Elemente der tonalen Harmonie, ich möchte mich harmonisch moderner Übereinanderschichtungen bedienen.³²

Am wohl deutlichsten kommt dieser polyphone Gestaltungswille in den *Trois Contrepoints* (H. 43) zum Tragen, einer sich in der Anzahl der Stimmen und der satztechnischen Komplexität steigernden Folge eines zweistimmigen *Prélude*, eines dreistimmigen *Choral* und eines vierstimmigen *Canon sur basse obstinée*. Obwohl das im Oktober/November 1922 entstandene Werk exemplarisch Honeggers kompositorische Maximen in Bezug auf das Verhältnis von Harmonik und Linearität zu illustrieren scheint, stehen die drei Sätze doch in seinem Schaffen einzig da – und dies nicht nur wegen der in zweifacher Weise konsequent durchgeführten äußeren Anlage, sondern auch hinsichtlich der Nähe zu neobarocken Tendenzen. Es reicht daher für das weitere Verständnis dieser bemerkenswerten Komposition kaum aus, allein Form und Faktur zu beschreiben. So kommentiert Harry Halbreich das zweite, *Choral* überschriebene Stück:

C'est l'écriture de Bach, appliquée à l'harmonie et à la tonalité modernes, exactement selon le vœu exprimé par Honegger dans sa fameuse interview à Paul Landormy en 1920!³³

Der Blick auf gerade diesen unscheinbaren Satz, der etwa Tappolet „konventioneller“ als die beiden anderen erscheint³⁴, ist jedoch auch mit Rücksicht auf den Kontext viel weiter zu fassen; auch wird man Halbreichs Charakterisierung einer „écriture de Bach“ differenzieren müssen³⁵. Denn Honegger verfügt in dem 36 Takte umfassenden *Choral* recht frei über ein Satzmodell, das sich in dieser Weise eben nicht bei Bach findet – weder in einer seiner Kantaten, noch in einer Choralbearbeitung für Orgel (vgl. dazu Notenbeispiel 3, S. 168 f.). Die Aufteilung der Stimmen in einen obligaten Diskant (Violine), einen gleichmäßig fortschreitenden Baß (Violoncello) und einen Cantus firmus in der Mittelstimme (Englischhorn) mag unter klanglichen Aspekten noch dem Vorbild entsprechen, wie auch die Gangart und der Fundus der rhythmischen Motive direkt entlehnt erscheinen. Im Bereich der Harmonik wirken dann aber die eigenwilligen Rückungen (beispielsweise in Takt 3 und 29) eher wie Fremdkörper gegenüber den entlehnten Versatzstücken (etwa der Kadenzierung zur Tonikaparallele G-Dur

32 Zitiert nach Anders-Malvetti, *Ästhetik und Kompositionsweise der Gruppe der Six* (wie Anm. 11), S. 20.

33 Halbreich, *L'œuvre d'Arthur Honegger* (wie Anm. 9), S. 183.

34 Tappolet, *Arthur Honegger* (wie Anm. 3), S. 132.

35 Eine Diskussion des dieser Aussage zugrunde liegenden Bach-Bildes würde den an dieser Stelle gegebenen Rahmen sprengen.

in Takt 11 und der von einem Sekundakkord auf der Tonika eingeleiteten letzten Choral-Zeile, Takt 31). Formal überrascht das Stück weniger durch die vorangestellten zwei Takte, die eine Devisenarie erwarten lassen, als vielmehr durch die strikte viertaktige Periodik, bei der der Außenstimmensatz mit Einsatz des Cantus firmus nochmals wiederholt wird (nur die Kadenzierung weicht ab).

Ein derartig mechanisches Verfahren sucht man bei Bach vergebens. Andererseits scheint der Satz von einem Modell inspiriert worden zu sein, wie man es in der Choralbearbeitung über *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (BWV 645) aus den sogenannten *Schübler-Chorälen* findet, bei dem wenigstens die erste Choralzeile in die Wiederholung der periodisch angelegten Oberstimme eingegangen wird (vgl. Notenbeispiel 4, S. 170). Daß Honegger genau dieser Bachsche Satz tatsächlich bekannt gewesen sein dürfte, ist nicht allein unter Hinweis auf dessen grenzüberschreitende Popularität zu konstatieren. Obwohl die Choralbearbeitung nicht in den fünf Bänden mit Orgelwerken vertreten war, die Charles-Marie Widor in den Jahren 1912 bis 1914 (mit Vorworten von Albert Schweitzer) herausgab³⁶, so gehörte sie doch zweifelsohne zu den Favoriten des verehrten Lehrers – 1925 erschien die Komposition in einer um zusätzliche Mittelstimmen erweiterten, stark bearbeiteten Fassung als Nr. 4 (*Marche du Veilleur de Nuit*) in der von Widor zusammengestellten Sammlung *Bach's Memento* (vgl. Notenbeispiel 5, S. 171)³⁷.

Gewöhnlich liegen bei Honegger zwischen der Vollendung einer Komposition und deren Veröffentlichung nur wenige Monate. Um so auffälliger ist die beträchtliche Zeitspanne bei den *Trois Contrepoints*, die zwar ein Jahr nach ihrer späten Uraufführung, aber erst im vierten Jahr nach ihrer Komposition 1926 im Druck erschienen – bei der Edition Wilhelm Hansen im fernen Kopenhagen. Man kann über die Gründe für diese Verspätung nur spekulieren. Offenbar hatte aber die mit den Sätzen einhergehende eigentümliche Präsentation kontrapunktischen Handwerks – zumal mit einem solch ungewöhnlichen Ensemble – in Paris kaum eine Chance, auch wenn die Uraufführung am 16. Februar 1925 im Rahmen eines Konzerts der „Société Musicale Indépendante“ stattfand. Die in diesen Stücken Klang gewordene Bach-Rezeption blieb in ihrer exponierten

36 Hier kamen zunächst die Präludien und Fugen (Bde. 1–4) sowie die Konzerte und Sonaten (Bd. 5) zum Abdruck – die Choralbearbeitungen (Bd. 6–8) erschienen erst nach dem Tod von Widor und Schweitzer, hrsg. von Édouard Nies-Berger; vgl. dazu auch die Einleitung von Harald Schützeichel zu Albert Schweitzer, *Die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs. Vorworte zu den „Sämtlichen Orgelwerken“*, Hildesheim 1995, S. XV–XVII.

37 Für den Hinweis auf diese Bearbeitung danke ich Herrn Hans-Peter Bähr (Sankt Augustin) herzlich.

Kunstfertigkeit und stilistischen Strenge selbst einem aufgeschlossenen Publikum, das gewohnt war, Bachs Musik ästhetisch anders zu verorten, möglicherweise unverständlich³⁸. Somit verweist Honeggers Komposition in gleich doppelter Weise auf Topoi der Rezeption.

Résumé

La musique de chambre dans la création et la pensée d'Arthur Honegger Quelques considérations historiques sur le genre et l'époque

Complètement laissée dans l'ombre par la discussion esthétique autour du « Groupe des Six » et le succès immédiatement remporté par *Le Roi David*, la production de musique de chambre d'Arthur Honegger, riche mais relativement peu spectaculaire, n'a presque jamais pu s'imposer dans le champ visuel de ses contemporains, dans la conscience de la postérité ou sous l'objectif de la recherche. Il suffit pourtant, comme de l'extérieur, de contempler en quoi consiste l'œuvre, pour qu'une infinité de perspectives s'ouvrent – moins en termes de forme que d'harmonie, de texture et, dans une certaine mesure, de contexte historique du genre et institutionnel. Car le fait que des éléments de tradition (française et allemande aussi) aient joué un rôle non négligeable dans la pensée et l'œuvre musical d'Honegger a généralement été omis ou indiqué pour mémoire, au profit du relevé de tendances contemporaines. Dans l'exposé, il ne s'agit pourtant pas seulement de situer la musique de chambre d'Honegger dans l'histoire de la première moitié du vingtième siècle en tant que genre spécifique, mais aussi par rapport aux caractéristiques personnelles et à l'activité musicale de celui-ci. Par-delà, on s'interrogera sur la relation entre une vision évolutive de la musique et le résultat compositionnel – et comment celle-ci se réalise en un mouvement apparemment marginal d'une œuvre périphérique : dans le *Choral des Trois contrepunts* (H. 43).

38 In diese Richtung weisen aber auch zwei deutschsprachige Rezensionen. So heißt es bei Karl Thießen, in: *Signale für die musikalische Welt* 85 (1927), S. 1692: „Die drei kurzen im strengen Stil verfaßten Stückchen des bei uns gegenwärtig so sehr in den Vordergrund gerückten Franzosen klingen reichlich trocken und sind wohl mehr nur als für instruktive Zwecke gedachte Übungen des Komponisten aufzufassen“, und bei Siegfried Günther, in: *Die Musik* 19 (1926/27), S. 904 f.: „Der Komponist setzt hier drei feine Stücke, von denen das erste [...] im doppelten Kontrapunkt läuft, das nächste die zwiefache Figuration [...] eines gedehnten cantus firmus [...] und das dritte einen dreistimmigen Kanon über einem Ostinato bringt. Überall herrscht filigranhafte Durchsichtigkeit, deren Plastik noch erhöht wird durch die aparte Wahl der Farben.“

Anhang I: Übersicht über Honeggers Kammermusikwerke

Entstehung	Werktitel	Werknummer
1908	<i>Six Sonates pour pianoforte et violon</i>	H. VI
1910	<i>Adagio pour violon et piano</i>	H. 2
1912	<i>Sonate pour violon et piano en ré mineur</i>	H. 3
1912/13	<i>Sonate pour violoncelle et piano</i>	H. 4
1914	<i>Trio en fa mineur</i> (Vl., Vc., Kl.)	H. 6
1913/17	<i>Quatuor à cordes no 1 en ut mineur</i>	H. 15
1917	<i>Rapsodie</i> (Fl., Klar., Kl.)	H. 13
1916/18	<i>1^{re} Sonate pour violon et piano</i>	H. 17
1919	<i>Musiques d'ameublement</i>	H. 22
1919	<i>2^e Sonate pour violon et piano</i>	H. 24
1920	<i>Sonate pour alto et piano</i>	H. 28
1920	<i>Sonatine pour deux violons</i>	H. 29
1920	<i>Sonate pour violoncelle et piano</i>	H. 32
1920	<i>Hymne pour dixtuor à cordes</i>	H. 33
1921	<i>Danse de la Chèvre</i>	H. 39
1921/22	<i>Sonatine pour clarinette et piano</i>	H. 42
1922	<i>Trois Contrepoints</i>	H. 43
1925	<i>Hommage du Trombone...</i>	H. 59
ca. 1927/29	<i>Arioso pour violon et piano</i>	H. 214
1932	<i>Prélude pour la sous-basse et piano</i>	H. 79
1932	<i>Sonatine pour violon et violoncelle</i>	H. 80
1934	<i>Petite Suite</i> (deux instruments et un piano)	H. 89
1934/36	<i>Quatuor à cordes no 2 en ré</i>	H. 103
1936/37	<i>Quatuor à cordes no 3 en mi</i>	H. 114
1940	<i>Sonate pour violon seul</i>	H. 143
1945	<i>Morceau de concours pour violon et piano</i>	H. 179
1945	<i>Paduana pour violoncelle seul</i>	H. 181
1947	<i>Intrada pour trompette en ut et piano</i>	H. 193
1952/53	<i>Romance pour flûte et piano</i>	H. 211

Druck ³⁹	Bemerkung / Widmung	Uraufführung ³⁹
—	—	—
—	verloren	—
—	—	Dijon, 16. Juni 1992
—	verloren	Dez. 1915
1992	—	Dijon, 15. Juni 1992
1921	à Florent Schmitt	20. Juni 1919
1923	à Charles-Marie Widor	17. Nov. 1917
1921	à Andrée Vaurabourg	19. März 1918
—	—	5. April 1919
1924	à Fernande Capelle	8. Jan. 1920
1921	à Henri Casadeus	2. Dez. 1920
1922	à Darius Milhaud	29. Nov. 1920
1922	à René Gosselin	23. April 1923
1985	à Léo Sir	17. Okt. 1921
1932	à René Le Roy	2. Dez. 1921
1925	à Werner Reinhart	5. Juni 1923
Kopenhagen 1926	à Jaubert, Brillouin, Delannoy	16. Febr. 1925
1992	pour Serge Koussevitzky	Juli 1925
1992	à Lipnitzky	18. April 1992
—	à André Laurent	?
1932	à Albert et Anna Neuburger	16. Dez. 1932
1938	pour Yvonne et Pierre Stadler	?
1936	à Quatuor Pro Arte	Venedig, Sept. 1939
1937	à Elizabeth Sprague Coolidge	Genf, 22. Okt. 1937
1948	—	?
1987	pour le Concours	6. Juli 1945
—	—	?
1947	pour le Concours	Genf ?
1953	—	?

39 Verlags- und Uraufführungsort Paris, wenn nicht anders angegeben.

Notenbeispiel 2:

Arthur Honegger, *Sonate pour alto et piano* (H. 28), Mittelteil des 2. Satzes [S. 15]

Poco più allegretto. $\text{♩} = 66$

p grazioso

mp

p

dim.

Notenbeispiel 3:

Arthur Honegger, *Trois Contrepoints* (H. 43), 2. Satz: *Choral*

Largo (♩ = 84)

Cor anglais

Violon

Violoncelle

C.a.

VI.

Vc.

4

7

10

13

16

p

p *espress.*

19
C.a. *p*
VI.
Vc.

22
C.a.
VI.
Vc.

25
C.a.
VI. *pp*
Vc. *pp*

28
C.a.
VI. *cresc.* *dim.*
Vc.

31
C.a.
VI. *pp* *cresc.*
Vc. *cresc.*

34
C.a. *rit.*
VI. *f* *dim.* *pp*
Vc. *f* *dim.* *pp*

Notenbeispiel 4:

Johann Sebastian Bach, *Orgelbearbeitung „Wachet auf, ruft uns die Stimme“*
(BWV 645), Anfang [S. 1]

Wachet auf, ruft uns die Stimme.
a 2 Clav. e Pedale.

Canto fermo in Tenore.

Destra 8 Fuss.

Sinistra 8 Fuss.

Pedale 16 Fuss.

Notenbeispiel 5:

Charles-Marie Widor, *Bach's Memento*, Nr. 4: *Marche du Veilleur de Nuit* [S. 14]

G. Fonds 4-8-16 - P. Principal 4-8.

R. Mixtures - Ped. Fonds 8.

Moderato

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system is marked 'Moderato' and includes a 'p' (piano) dynamic. The second system includes 'P. R.' (Pedal Right) and 'cresc.' (crescendo) markings. The third system includes 'R.' (Right), 'mf' (mezzo-forte), and 'p' (piano) markings. The score is written for piano with treble and bass staves.

