

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: "Le double besoin de géométrie et d'émotion" : Anmerkungen zu den Streichquartetten Arthur Honeggers

Autor: Rathert, Wolfgang

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858737>

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>

Wolfgang Rathert

„Le double besoin de géométrie et d’émotion“ Anmerkungen zu den Streichquartetten Arthur Honeggers

I

J’ai écrit un certain nombre d’ouvrages „de force“: ainsi désigne-t-on des épreuves particulièrement redoutables... J’ai les considéré un peu comme ces sous-produits beethoveniens. Vous me direz : le Beethoven du pauvre. D’accord, mais c’est là cependant que s’exprime ma nature véritable. Dans cette catégorie, j’ai une préférence secrète pour certains pièces qui n’ont pas toujours été vivement appréciées : les *Quatuors*, et surtout le premier, parce qu’il traduit exactement la personnalité du jeune homme qui l’écrivait en 1917. Il a des défauts, des longueurs, mais je m’y reconnaissais comme dans un miroir.¹

Mit diesen Worten charakterisierte Arthur Honegger gegenüber Bernhard Gavoty rückblickend seine drei Streichquartette in einer Weise, die keinen Zweifel an der Bedeutung aufkommen lassen, die er ihnen beimaß. Ungeachtet der halb ironischen, halb rhetorischen Bemerkung, man könne die Quartette als einen „Beethoven für arme Leute“ (miß-)verstehen, betonte er ihren herausgehobenen geistigen Anspruch und damit den künstlerischen Stellenwert innerhalb seines Gesamtwerks. Honeggers Bekenntnis, daß die Quartette seine „wahre Natur“ offenbarten und ein „Spiegel“ seiner künstlerischen Physiognomie seien, gewinnt dadurch an Gewicht, daß er sein noch während der Pariser Konservatoriumszeit entstandenes erstes Quartett der Jahre 1913–17 ausdrücklich mit einbezog. Dies mag zunächst erstaunen, da dieses Werk noch etliche musiksprachliche Idiome und Relikte der Spätromantik und des „wagnerisme“ enthält, von denen sich Honegger ab 1918 unter dem Einfluß der französischen Avantgarde und dann als Mitglied der „Groupe des Six“ entfernte. So kam Honegger auf die eigentümliche, die Suche nach künstlerischer Selbständigkeit noch als Problem reflektierende Stilmischung des ersten Quartetts in den beiden Nachfolgern der 1930er Jahre nicht mehr direkt zurück. (Anders sieht es dagegen bei den 1920 entstandenen drei Stücke für Streichquartett und

1 Arthur Honegger, *Je suis compositeur*, Paris 1951, S. 138 f. (nachfolgend abgekürzt als JSC).

Gesang *Paques à New York* nach Gedichten von Blaise Cendrars aus, die eine luzide – und vom Titel her auch programmatisch als Abschied und Aufbruch zu verstehende – Synthese von alten und neuen Wegen bilden.) Die Kontinuität zwischen den drei Quartetten zeigt sich dennoch unzweifelhaft auf jener Ebene, die Honegger 1925 in der eindringlichen Formel und Forderung des „double besoin de géometrie et d’emotion“² bezeichnete. Diese Kategorien sind von elementarer Bedeutung für Honeggers Denken in und über Musik; sie signalisieren damit auch die Dialektik des Verhältnisses von „Form“ (oder Architektur) und „Inhalt“ (oder Ausdruck), die der Instrumentalmusik – und dem Streichquartett sicherlich im besonderen – seit der Wiener Klassik als Herausforderung aufgegeben ist. So gibt es eine Kontinuität aller drei Quartette hinsichtlich ihres Gestaltungsprinzips und des dezidierten Ausdrucksanspruchs, der sie von Honeggers übriger, im allgemeinen in der Sphäre eines geistvollen Neoklassizismus angesiedelten Kammermusik abhebt.

Das erste Quartett besitzt damit für Honegger einen übergeordneten, modellhaften Status und innerhalb seines Instrumentalwerks den Rang eines opus primum. Es zeugt von einem entschiedenen Streben nach künstlerischer Einheit, den es auf dem Gebiet der Form bereits zu realisieren vermag, während die Dimension des Ausdrucks als Überschuß noch unbewältigt bleibt³. Die beiden späteren Quartette beseitigen das Manko: Doch indem sie Stringenz und Ausgewogenheit gewinnen, geben sie jene Unmittelbarkeit des Expressiven preis, die Honegger an seinem Jugendwerk schätzte. Dieser Zwiespalt ist sicherlich konstitutiv für die Klassizistische Moderne, die gleichermaßen ein Kind der „Neuen Musik“ nach dem Ersten Weltkrieg und des 19. Jahrhunderts ist. Indem sie den Zwiespalt austragen, sind Honeggers Quartette Zeugnisse einer geschichtlichen Krise, die dadurch gekennzeichnet ist, daß das bisher für selbstverständlich gehaltene komplementäre Verhältnis von Form und Ausdruck seine Legitimation zu verlieren beginnt. Nicht ohne Grund sprach Honegger 1925 von einem „Bedürfnis“ (besoin), die Krise zu überwinden, und später von der „tour de force“, die in diesem Unternehmen lag. Das verleiht den Quartetten – und zwar schon dem ersten – die Haltung des Gezwungenen, auch Gewaltsamen, in der sich eine eigentümliche

2 So gesprächsweise gegenüber Roland-Manuel in dem Interview *Opinions d'Arthur Honegger*, in: *Dissonances. Revue musicale indépendante*, avril 1925, S. 85.

3 Vgl. dazu Kurt von Fischer, *Arthur Honegger*, Zürich 1978 (= 162. Neujahrsblatt der AMG Zürich auf das Jahr 1978), S. 19: „Überblickt man das gesamte Schaffen Honeggers, so fällt auf, daß [...] eine kompositionstechnisch-stilistische Einheit aller Werke, zumindest von 1917 an, besteht. Diese Tatsache erklärt sich nicht zuletzt daraus, daß [...] auch die ästhetischen Grundlagen von Honeggers Schaffen gleich geblieben sind.“

kompositorische Dialektik zwischen den Polen strenger, objektivierender (Selbst-)Beschränkung im Zugriff auf das Tonmaterial und radikaler Selbstentäußerung widerspiegelt. Bartók – ersichtlich Honeggers maßgebliches Vorbild in dieser Hinsicht⁴ – war möglicherweise der letzte Komponist, dem hier noch eine solche Synthese gelang, während Schostakowitsch die Maske des Formalen und den existentiellen Zerfall inszenierte, durch den die Macht dieser Dialektik um so stärker hervortrat⁵. (Bezeichnenderweise waren es zwei Komponisten der kulturellen „Peripherie“, denen diese Erneuerung gelang.) Die Streichquartette Schönbergs, Bergs und Webers seit den 1920er Jahren verfolgten dagegen unter dem Leitbild eines obersten Kunstanspruchs im ganzen gesehen die Restitution eines idealisierten Stilbegriffs als Dialektik von Gesetz und Freiheit.

II

Honeggers Quartette offenbaren demgegenüber eine „mittlere“, zwischen den Extremen von Autonomieanspruch und Heteronomiebedürfnis stehenden Musiksprache⁶. Im Fall der Quartette ist diese Haltung aber weniger auf sein bekanntes Plädoyer der Vermittlung von konzessionsloser Schreib-

4 Vgl. Honeggers Vorwort zu Serge Moreux, *Béla Bartók*, dt. Zürich 1950, S. 9–12, hier S. 11: „Bartóks musikalische Sprache bildete sich in harmonischer Synthese der verschiedenen [...] Elemente, die miteinander gehen. Hat manchmal eines von ihnen das Übergewicht, so bedeutet das keineswegs ein Preisgeben des andern, das an seinem Platz seinerseits die beherrschende Rolle übernimmt. Dergleichen ist viel seltener, als es auf den ersten Blick scheinen möchte, und Serge Moreux legt mit Recht so großes Gewicht auf diese Feststellung, die [...] Bartóks Genie vielleicht von ihrer eigenartigsten Seite bezeichnet.“ Erwähnenswert ist, daß Honegger nach der persönlichen Begegnung mit Bartók 1911 in Zürich später das 2. Quartett Bartóks zusammen mit Milhaud, Yvonne Giraud und Félix Delgrange einstudierte. Über Milhaud dürfte sich der Einfluß der Musik Bartóks auf Honegger verfestigt haben, vgl. János Breuer, *Die Beziehungen zwischen Bartók und Milhaud*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 24 (1982), S. 283–293. Vgl. zu Bartóks Formverständnis auch Wolfgang Rathert, *Zur geschichtlichen Stellung der Streichquartette Béla Bartóks*, in: *Das Streichquartett in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Beat Föllmi, Tutzing 2004 (= Schriftenreihe der Othmar Schoeck-Gesellschaft, H. 4), S. 25–40.

5 Vgl. dazu neuerdings Veronika Halser, *Den Tod Schreiben. Musikalische Thanatopoetik in den späten Streichquartetten von Dmitrij Šostakovič*, Wien 2008 (= Wiener Slawistischer Almanach, Literarische Reihe, Sb. 70, Unterreihe Intermedialität, Bd. 5)

6 Vgl. Hermann Danuser, *Die „mittlere Musik“ der zwanziger Jahre*, in: *La musique et le rite sacré. Actes du XIII^e Congrès de la Soc. Internat. de Musicologie Strasbourg, 29 août – 3 sept. 1982*, présentées et réunies par Marc Honegger, Strasbourg 1982, S. 703–721.

weise und Publikumswirksamkeit („parler au grand public sans concession, mais aussi sans obscurité“⁷) zu beziehen als auf den Status der Gattung Streichquartett innerhalb der bürgerlichen Musikkultur. Denn als KönigsGattung der Instrumentalmusik versammelt das Streichquartett zugleich Dignität wie Negation der Idee des Klassischen. Vom Gespräch der „vernünftigen Männer“ (Goethe) bei Haydn und Mozart führt sein Weg innerhalb weniger Jahrzehnte zur bestürzenden Fremdartigkeit der Großen Fuge Beethovens, von der Strawinsky meinte, ihre Ideen hätten auf einem Satelliten im Weltall ausgebrütet werden können⁸. Die Produktion des 19. Jahrhunderts – von Ausnahmen wie Brahms’ Quartetten oder dem D-Dur-Quartett von Franck abgesehen – blieb in gewisser Weise auf der Stufe der Nachgeschichte stehen, bis um 1900 im Quartett Debussys⁹ und den frühen Streichquartetten der Wiener Schule die Kammermusik wieder zum Ort einer radikalen Erneuerung wurde. Aus dieser Konstellation ergab sich schließlich der dritte Weg zwischen Miniaturisierung und Monumentalisierung des Streichquartetts, den auch Honegger nach 1920 wählte¹⁰.

Die ambivalente Einschätzung seiner Quartette als Erzeugnisse eines „Beethoven für Arme“ deutet Honeggers Auseinandersetzung mit diesem geschichtlichen Spannungsfeld an und damit den dahinterliegenden Erwartungsdruck, der einerseits durch das Gewicht der Tradition, andererseits durch die Forderung des Publikums nach Novitäten bestimmt war. Unter den maßgeblichen Quartett-Komponisten seiner Generation war Milhaud diesem Druck durch einen spielerisch-unbelasteten Umgang mit dem Material ausgewichen, obgleich er sein zweites, konsequent polytonales Quartett Schönberg widmete. Hindemith suchte einen vom französischen Impressionismus Debussys und dem Post-Historismus Regers gleichermaßen beeinflußten Weg, aus dem die tendenzielle Verselbständigung von Klang und Rhythmus, aber auch die neo-barocke Härtung der Form und der linearen Prozesse resultierte. Demgegenüber thematisierte Honegger – hierin nicht nur Bartók, sondern auch Berg verwandt – in seinen Quartetten die Spannung von Konstruktion und Ausdruck selbst: Und diese Gratzwanderung sollte Reflexion und Spontaneität verbinden, ohne sich einem Systemzwang auszusetzen oder die Brücken zu Tradition abzubrechen.

7 JSC, S. 130.

8 Igor Strawinsky (mit Robert Craft), *Retrospectives and Conclusionsm*, dt. *Erinnerungen und Gespräche*, Stuttgart o. J. [1970], S. 182.

9 Vgl. dazu Giselher Schubert, *Analytische Bemerkungen zum Streichquartett von Claude Debussy*, in: *Materialität des Geistes*, hrsg. von Roland Burkholz u.a., Weilerswist 2001, S. 305–318.

10 Ludwig Finscher, *Monument, Miniatur und mittlerer Weg. Zur Poetik des Streichquartetts in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, in: *Das Streichquartett in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts* (wie Anm. 4), S. 15–24.

Darin kommt die paradoxe Figur eines „Scheiterns durch Gelingen“ zum Vorschein, denn zweifellos handelt es sich bei allen drei Quartetten um gewichtige, ja meisterhafte Beiträge zur Kammermusik des 20. Jahrhunderts, bei denen kaum begreiflich ist, warum sie nicht den Weg ins Repertoire gefunden haben. Die äußereren und inneren Gründe dafür sind indes vielschichtig. Zum einen hat sich Pierre Meylans Feststellung von 1970 im wesentlichen bestätigt, daß die Popularität der „großen Fresken“ Honeggers auf dem Gebiet der Symphonie und des Oratoriums der Kammermusik in höchst unglücklicher Weise im Weg stehe¹¹. Zum anderen fügt sich der Befund, daß Honeggers Quartette nicht dieselbe Wertschätzung bei Publikum, Interpreten und Kritik wie die Quartette Bartóks, Janáčeks, Hindemiths und Schostakowitschs erlangt haben, in das Bild der seltsam hartnäckigen Verzerrung der Rezeption des französischen (bzw. frankophonen) Beitrags zum Streichquartett, wenn man an die Quartette von Florent Schmitt, Henri Sauguet oder Frank Martin und vor allem an den mächtigen Korpus der 18 Streichquartette Milhauds denkt. Von dieser verzerrten Wahrnehmung sind eigentlich nur die Quartette Debussys und Ravels ausgenommen, die umgekehrt den Status von modernen Klassikern erlangt haben¹². (Es ist daher von Seiten der Musikwissenschaft immer wieder nötig, auf den Reichtum dieses nach wie vor zu weiten Teilen dem Konzertpublikum entzogenen und auch durch die Tonträgerindustrie¹³ bislang eher stiefmütterlich behandelten Repertoires unermüdlich hinzuweisen.)

Honeggers Quartette gelten vielen Kritikern als uneinheitlich, sogar unentschlossen in ihrer Ausrichtung¹⁴; nur Harry Halbreich hat die Quartette stets energisch als Meisterwerke verteidigt¹⁵. Schon das Urteil Paul Collaers in seiner im Todesjahr Honeggers veröffentlichten *Geschichte der modernen Musik* war negativ: Die formale Imagination des ersten Quartetts falle gegenüber den Quartetten Schönbergs und Bartóks deutlich ab, und den beiden folgenden Quartetten mangele es an „Luft [...], Spontaneität und Phantasie“, die sie durch „seinerzeit sehr geschätzte, hübsche

11 Pierre Meylan, *Arthur Honegger*, Frauenfeld 1970, S. 221.

12 Vgl. dazu Benoît Duteutre, « Le fausses certitudes », in: *Le quatuor à cordes en France de 1750 à nous jours*, Paris 1995, S. 11–18.

13 Derzeit sind Honeggers Quartette innerhalb der Gesamteinspielung der Kammermusik auf dem französischen Label Timpani (Timpani 4C1079, 2004) mit Quatuor Ludwig sowie auf dem italienischen Label Aura (Aura 417-2, 2000) mit dem Erato-Quartett erhältlich. Im Jahr 2006 ist eine Aufnahme des 3. Quartetts mit dem Quatuor Parisii bei dem Label Saphir hinzugekommen.

14 Vgl. dazu Friedhelm Krummacher, *Geschichte des Streichquartetts*, Bd. 2, Laaber 2005 (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 6/2), S. 360 ff.

15 Harry Halbreich, *L'Œuvre d'Arthur Honegger* (wie Anm. 2), S. 117–131.

Kunstgriffe“ kontrapunktischer Natur zu kompensieren suchten¹⁶. Collaer beurteilt die Sprache des ersten Quartetts sogar als konventionell, während bei der Bewertung der Quartette Nr. 2 und 3 der bekannte Vorwurf der neoklassizistischen Kälte und des Übermaßes konstruktiver Mittel mitschwingt. Honegger – der wie Strawinsky kein Melodiker sei – habe sich als Instrumentalkomponist erst in seiner Orchestermusik befreit. Kritisch äußerten sich in jüngerer Zeit Geoffrey Spratt zu den beiden ersten Quartetten (während er das 3. Quartett als Meisterwerk bezeichnete) und Michel Fleury zum ersten Quartett. Spratt ist der Ansicht, Honegger sei es im ersten Quartett nicht gelungen, zwischen den linearen und harmonischen Kräften eine Vermittlung zu finden, während im langsamem Satz des 2. Quartetts eine Monotonie vorherrsche, die „disastrous effects on the structure of the movement“ habe¹⁷. Fleury wiederum bezweifelt, daß im Mittelsatz des 1. Quartetts die „leuchtende Diatonik“ und die dichte Chromatik in einem ausgewogenen bzw. logischen Verhältnis zueinander stünden; in den beiden folgenden Quartetten sieht Fleury diese Mängel behoben¹⁸.

Diese Kritiken, so instruktiv sie im einzelnen sein mögen, beruhen auf (zumeist unausgesprochen vorhandenen) Werturteilen, denen ein abstrakter Idealtypus zugrunde liegt, welcher sich mit der komplexen geschichtlichen und ästhetischen Wirklichkeit von Kunstwerken selten deckt. Im Fall der „Neuen Musik“ und der Klassizistischen Moderne, die dazu gezwungen ist, ihre eigenen geschichtlichen Voraussetzungen kompositorisch zu reflektieren und damit eine unaufhörliche Identitätssuche in Gang setzt, ist dieses Problem geradezu konstitutiv. (Auch Bartóks Streichquartette sind davon nicht ausgenommen, wenn man an das Finalproblem denkt, das als „Rückfall“ in eine verklärende folkloristische Ideologie gedeutet werden kann.) Die kritischen Argumente im Falle Honeggers verdecken oft genug das Unbehagen an einem produktionsästhetischen Ansatz, der sich in das Bild einer konsequent dem Fortschritt verpflichteten „Neuen Musik“ nicht recht fügt. So ist die Beherrschung des kompositorischen Metiers und das Vertrauen auf den Kontrapunkt, das schon im 1. Quartett vorherrscht, nicht nur Ausdruck eines neoklassizistischen „rappel à l'ordre“, sondern Behauptung eines strukturkonservativen Anspruchs auf ästhetische Dauerhaftigkeit. Obwohl Honegger wie Hindemith auf die Rolle des Bilderrührers und Modernisten festgelegt wurde (die er in den 1920er Jahren mit einer gewissen Lust an der Provokation gepflegt hatte), ist in den Quar-

16 Paul Collaer, *Geschichte der modernen Musik*, dt. Stuttgart 1963, S. 199.

17 Geoffrey K. Spratt, *The Music of Arthur Honegger*, Cork 1987, S. 3 f. und S. 288 f.

18 Michel Fleury, « Koechlin, Schmitt, Honegger: Musiques pour les générations futures », in: *Le quatuor à cordes en France de 1750 à nous jours*, Paris 1995, S. 135–158, hier S. 157 f.

tetten etwas von Hugo Riemanns Definition des Klassischen gegenwärtig, die sie jenen Werken zuspricht, „denen die vernichtende Macht der Zeit nichts anhaben kann“¹⁹. Zur tragischen Ironie von Honeggers Stellung in der Musik des 20. Jahrhunderts gehört es sicherlich, daß er diesen Anspruch eines Allgemeinen mit Mitteln verteidigte, die einerseits noch zum Form- und Stilkanon des 19. Jahrhunderts gehörten (also den Bezug zur Vergangenheit zum Ausgangspunkt machten), andererseits durch die Verselbständigung der kontrapunktischen Energien die Auflösung des Allgemeinen mit vorantrieben. Während Schönberg in der „Komposition mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen“ daraus eine geschichtlich folgenreiche dialektische Konsequenz zog, blieb Honegger auf der Seite jener, die sich gegen die Parametrisierung der satztechnischen Mittel wandten und für die auch Tonalität kein Kunstmittel war, sondern eine conditio sine qua non und ein unverzichtbares Ausdrucksprinzip. Die vermeintlichen „Schwächen“ seiner Quartette spiegeln damit eine komplizierte musikgeschichtliche Weichenstellung wider, die nur aus deren eigenen Bedingungen zu verstehen ist.

III

Zu den inneren Gründen der Zurückhaltung gegenüber Honeggers Quartetten gehört der Vorwurf, daß sie zu kontrolliert seien und die Metierbeherrschung im Vordergrund stehe. Gewiß sind viele Passagen in ihrer klanglichen Suggestion und dramatischen Spannung von großer Kühnheit, doch bleibt die Musik nicht einer gewissen dogmatischen Strenge und Enge verhaftet? Der Versuch, diese Eigenart von Honeggers Quartetten und damit auch den Modellcharakter des 1. Quartetts näher zu fassen, führt zur komplexen kulturellen und musikalischen Sozialisation Honeggers zurück, die von der deutschen und der französischen Tradition gleichermaßen – teils in gegenläufigen, teils in sich verstärkenden Impulsen – gespeist wurde. Durch diese Konstellation wird die Interpretation von Honeggers Musik gleichermaßen bestimmt und erschwert, führt sie doch in ein Zwischenreich, das in mancher Hinsicht an die schwierige künstlerische Positionierung der Honegger vorangehenden Komponisten-Generation wie Reger und Busoni erinnert, die zwischen Klassizismus und Symbolismus schwankte und deren Schicksal es war, entweder „Wegbereiter“ oder „Eklektiker“ zu sein und sich damit „zwischen die Stühle“ der großen musikgeschichtlichen Entwicklungen von Romantik und Moderne zu setzen. (Strauss gelang die Befreiung um den Preis der endgültig verlorenen

19 Art. *Klassisch* in: Hugo Riemann, *Musiklexikon*, Berlin ¹⁰1922, S. 640.

ästhetischen Unschuld, also in der genau kalkulierten Erfüllung oder Enttäuschung der Publikumserwartungen.) Im Hinblick auf den Stellenwert der Quartette ist es von Belang, daß Honegger – der in Le Havre als Auslandsschweizer geboren wurde – von Jugend an stark unter dem Eindruck der deutsch-österreichischen Musik stand und sich bereits sehr früh an der Musik Bachs und Beethovens schulte. Dieser Einfluß wurde durch die Zeit am Zürcher Konservatorium (1909–11) systematisiert und befestigt, zumal dem Institut mit Friedrich Hegar ein Direktor vorstand, der noch mit Brahms befreundet gewesen war. Als Honegger 1913 nach Paris ging, wo er sich 1915 endgültig niederließ, war er nach eigenem Bekunden „gesättigt mit Klassikern und Romantikern, erfüllt von Richard Strauss und Max Reger“²⁰.

Die nun folgende, erstmals bewußt geführte Auseinandersetzung mit der französischen Musik war indes zwiespältig. War auch Debussy für ihn der Komponist, der – wie Bartók es einmal formulierte – „den Sinn für die Akkorde bei allen Musikern“²¹ wiederhergestellt, also die Idee der Freiheit (von der Tradition) als Eigenwert des Klanglichen betont hatte, so blieb Honegger durch das Conservatoire, durch seine Lehrer d’Indy, Widor und Gédalge unter dem beherrschenden Einfluß einer klassizistischen Metierästhetik, die als Ars Gallica zwar erfolgreich die Dominanz Wagners bekämpft hatte, aber an Leitbildern der deutschen Musikkultur unablässig festhielt: an Beethoven, Brahms und zunehmend Bach. Aus diesen Einflüssen ging ein musikalisches Idealbild hervor, das Honegger vor einem unreflektierten stilistischen Synkretismus bewahrte. Seine rationalistische – oder wenn man so will: „geometrische“ – Seite ist die der reinen Linie, die konzeptionell und technisch vor allem durch Gédalge vermittelt worden sein dürfte. Dessen einflußreiches, auch ins Deutsche übersetztes Lehrbuch der Fuge²² kodifizierte eine Art des kontrapunktischen Denkens, das für Honegger weit über den Unterricht hinaus paradigmatische Bedeutung erlangen sollte. Sie legte den Grund für ein Prinzip der (durchaus im Sinne Ernst Kurths) energetischen Bewegung der Tonbeziehungen und Satzschichten als „Gruppen“²³, den Honegger über alle stilistischen Entwicklungen hinweg beibehielt und weiterentwickelte. Honeggers Definition des Neoklassizismus und Bekenntnis für den neoklassizistischen Strawinsky (nach 1918) ist in diesem Sinn eines Be-

20 Arthur Honegger, *Beruf und Handwerk des Komponisten*, dt. Leipzig 1980, S. 172.

21 Zit. nach Serge Moreux, *Béla Bartók* (wie Anm. 4), S. 14.

22 André Gédalge, *Traité de la Fugue*, dt. *Lehrbuch der Fuge*, Braunschweig 1907.

23 Vgl. dazu Gédalges grundlegende Abgrenzung der Fuge vom homophonen Satz, ebenda, S. 2: „In der Fuge gibt es keine Harmonik in dem Sinne, den man ihm in den Harmonielehrbüchern beilegt; es sind Gruppierungen von harmonisch zusammenklingenden und aus dem melodischen Gang der einzelnen Stimmen sich ergebenden Noten.“

dürfnisses der Rückkehr zu universalen Bewegungsgesetzen zu verstehen²⁴. (Die scharfen, granitenen Dissonanzen im Kopfsatz des 3. Quartetts kontrapunktieren in dieser Weise das eher klagende, auf der kleinen Terz aufgebaute Hauptthema eindrucksvoll.)

Zum Gegenpol wurde die Begegnung mit der Pariser Avantgarde. Sie manifestierte sich in Honeggers Freundschaft mit Milhaud, dem er wichtige kompositorische Anregungen verdankte, der Zusammenarbeit mit Apollinaire und der Arbeit am Théâtre du Vieux-Colombier, für das Honegger zahlreiche Auftragskompositionen schrieb. Honegger trat also in einen anregenden, von Beginn an durch starke Gegensätze und -kräfte gekennzeichneten künstlerischen Dialog ein, der – nicht anders als in den Metropolen Wien und Berlin – durch und durch synkretistischer Natur war und ein überaus fruchtbare Ferment bildete. Zu den klassischen Vorbildern kamen die neuen Debussy, Schönberg, Bartók und Strawinsky hinzu. Honegger hat sich auf diese verwirrende Vielfalt und Fülle der Einflüsse und Anregungen vorbehaltlos eingelassen: „Nous sommes comme des filtres à café. On verse sur nous l'eau bouillante. Notre œuvre est le produit de l'infusion“²⁵. Hinter diesem Bild scheint noch einmal das Ideal des romantischen Künstlers auf, der bloßes und willenloses Werkzeug einer von außen auf ihn einströmenden Inspiration ist. Solche Vorstellungen stehen in einem merkwürdigen, für die Generation Honeggers aber letztlich bezeichnenden Widerspruch zum nüchternen Kalkül der Metier-Ästhetik. Denn Honegger fordert auf der anderen Seite vehement eine möglichst große Klarheit der Konstruktion, da diese am wirksamsten sei („employés d'une certaine manière, les moyens les plus simples sont le plus efficaces“²⁶), und eine Formgebung, deren Einheit sich zwingend aus der Logik der Erzählung ergeben müsse („il faut donner l'impression d'un récit où tout s'enchaîne, l'image d'une construction déterminée“²⁷). An diesem Widerspruch und seiner Aufhebung hat Honegger zeitlebens gearbeitet; er gehört damit zur Essenz seiner Ästhetik und zeigt das gebrochene Verhältnis der Klassizistischen Moderne zum idealistischen Kunstbegriff.

24 Vgl. Arthur Honegger, *Nachklang. Schriften, Photos, Dokumente*, Zürich 1957, S. 68: „Beim Neoklassizismus handelt es sich um eine allgemeine Bewegung, an der alle Künste teilnehmen: vereinfachen, Abschweifungen und Auszierungen vermeiden, Verzicht auf übertriebene Koketterie, auf allzu komplizierte Künste und auf überladene Satzweise. Die Rückkehr zu den reinen Linien ist nur eine Reaktion gegen das Gekünstelte. Und was speziell Strawinsky angeht [...], so muß ich bekennen, daß meine Vorliebe jener Epoche angehört, die über Petruschka und Sacre du Printemps zu Les Noces führt.“

25 JSC, S. 97.

26 Ebenda.

27 JSC, S. 107 f.

Honegger wurde durch die Welterfolge des symphonischen Psalms *Roi David* und der symphonischen Dichtung *Pacific 231* in der Wahrnehmung des Publikums auf ebenso zentrale wie widersprüchliche Aspekte der Musikgeschichte der Zwanziger Jahre festgelegt: zum einen auf eine gewisse Volkstümlichkeit, die sich mit den calvinistischen Wurzeln seiner Religiosität verband, zum anderen auf den Ikonoklasmus der „Wilden Zwanziger“. Honeggers Metierbegriff und Materialverständnis zielte in beiden Fällen nicht auf den Bruch mit der Tradition und damit auch nicht auf die Distanzierung vom bürgerlichen Musikleben (dessen Verflachung er gleichwohl heftig kritisierte), sondern auf die Erneuerung und Individualisierung des Vergangenen. Aus diesem Grund diagnostizierte Honegger im Rückblick an eigenen „up-to-date“-Kompositionen der Zwanziger Jahre stilistische „Runzeln“ und eine schon einprogrammierte Verfallszeit²⁸. Unverkennbar strebte er danach, aus dem Relativismus des neoklassizistischen „Als Ob“ zu einer neuen Verbindlichkeit und Strenge zu gelangen. Honeggers neuer Klassizismus in den beiden Quartetten Nr. 2 und 3 nimmt zugleich Bezug auf den inneren Ernst und den düsteren Monumentalismus der Stilwende um 1930, die alle Künste erfaßte²⁹. Sie war auch der Ausgangspunkt des Symphonikers Honeggers, der zu dieser Zeit seine 1. Symphonie (H. 75, 1930) schrieb.

Kompositorisch und ästhetisch konnte Honegger daher weder der Weg in eine abstrakte musikalische Ontologie einschlagen, die Strawinsky 1920 lakonisch – und unter provokanter Berufung auf den Schutzheiligen des Neoklassizismus, Johann Sebastian Bach – als Rückkehr zur „music itself“³⁰ propagierte, noch den Weg in das antibürgerliche, dadaistische Programm einer „retour à la simplicité“, den Honegger bei Satie kritisierte (ohne die monumentale und tragische Seite von Saties Klassizismus zu beachten). In ihrem zunächst versteckten, später offen bekannten ethisch-moralischen Anspruch ist Honeggers Modernität, die er an illustrativer Theatermusik auf der Basis antikisierender Sujets und der symphonischen Dichtung erprobt und entwickelt hatte³¹, auch mit den wesentlichen Kategorien der „latinité“ und „sérénité“ der neoklassizistischen Ästhetik

28 Honegger, *Beruf und Handwerk* (wie Anm. 20), S. 179.

29 Vgl. Klaus-Jürgen Sembach, *Stil 1930*, Tübingen² 1984, S. 1 f.

30 Strawinsky in einem Zeitungs-Interview 1921 (zit. nach Wolfgang Rathert, *Vom Klassizismus zur Postmoderne*, in: *Klassizistische Moderne*, hrsg. von Felix Meyer, Winterthur 1996, S. 47.)

31 Vgl. Hans-Jörg Jans, *Der wilde Arthur Honegger. Eine Studie zur Bedeutung des „Archaischen“ im ersten Schaffensjahrzehnt des Komponisten*, in: *Arthur Honegger*, München 2007 (= *Musik-Konzepte*, NF 135), S. 57–78.

der „Groupe des Six“ nur bedingt vereinbar³². Der Avantgarde stand Honegger nach 1945 schließlich derartig kritisch gegenüber, daß er – wie Hindemith – als Reaktionär oder mindestens Kulturpessimist gelten mußte. Honeggers vorzeitiger Tod trat in einem Moment ein, in dem er sich von der völligen künstlerischen Isolation angesichts des dominierenden Serialismus bedroht fühlte³³.

IV

Auch in Honeggers Musik wird um 1918 der Einfluß Bachs, der sich zu einem internationales Breiten-Phänomen entwickelt hatte, greifbar. Die noch historistisch gefärbte Vermittlung durch Hegar auf der deutschen und Gédalge auf der französischen Seite wichen einem universalen ästhetischen Glaubensbekenntnis. Honegger wählte nicht zufällig den Begriff des „Modells“, um die Wirkungsmacht der Musik Bachs zu betonen³⁴. (Kurt von Fischer hat darauf hingewiesen, daß der Einfluß der Musik Bachs sich vom Finale des 1. Quartetts über den *Roi David* bis zur *Cantate de Noel* zeigen läßt³⁵.) Er wirkt also – hierin Hindemiths Bach-Bezug vergleichbar – als eine kulturelle Konstante, als ein ästhetischer Kompaß und bekräftigte zugleich die Abkehr vom post-romantischen Subjektivismus des 19. Jahrhunderts (das allerdings die Bach-Renaissance eingeleitet hatte). Diese Distanzierung und Objektivierung verband sich – nicht nur in Honeggers Werk – mit den innovativen Techniken der Neuen Musik, vor allem auf dem Gebiet der tonalen und rhythmischen Erweiterung, die selber nachhaltig von der Adaption älterer kontrapunktischer und anderer konstruktiver Techniken gespeist werden³⁶. Um die von Honegger betonte exemplarische Bedeutung des 1. Quartetts zu fassen, reicht der Hinweis auf Bach jedoch nicht allein aus. Der Bezug auf Beethoven erscheint mindestens als gleichwertig, da die seit Beethovens Werk für die europäische

32 Vgl. Ursula Anders-Malvetti, *Ästhetik und Kompositionsweise der Gruppe der Six. Studien zur ihrer Kammermusik aus den Jahren 1917–1921*, Echternach 1998, S. 87 f.

33 Vgl. dazu Peter Revers, „Die Musik stirbt nicht an Blutarmut, sondern an Blutüberfluß“. Aspekte des Musikdenkens und Musikschaaffens Arthur Honeggers, in: *Arthur Honegger* (wie Anm. 31), S. 5–24, hier S. 5 f.

34 So an Paul Landormy 1920: „J’ai une tendance peut-être exagérée, à rechercher la complexité polyphonique. Mon grand modèle est Jean-Sébastien Bach.“, zit. nach Kurt von Fischer, *Arthur Honegger* (wie Anm. 3), S. 14.

35 Ebenda.

36 Vgl. dazu zusammenfassend Keith Waters, *Rhythmic and contrapuntal structures in the music of Arthur Honegger*, Phil. Diss. Univ. of Rochester 1997, sowie ders., *Architectural and Pitch Organization in Arthur Honegger’s Works for String Quartet*, in: *Das Streichquartett in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts* (wie Anm. 4), S. 259–278.

Instrumentalmusik bindend gewordene Dialektik von Einheit und Vielheit oder von Allgemeinem und Besonderem den Stellenwert und die Entwicklung des Streichquartetts grundlegend bestimmt. Diese im Zuge der Weiterentwicklung der musikalischen Mittel immer stärker belastete Beziehung von „Rahmen“ und „Füllung“, die über das Formverständnis eines Komponisten in besonderer Weise Auskunft gibt, prägte sich in der Kammermusik in besonderer Weise aus, vor allem aber im Streichquartett, das als letztes Residuum einer von programmatischen Zutaten freien, „absoluten“ Musik dadurch zum Schrittmacher des Neuen werden konnte.

Darin wird eine „Problemgeschichte des Komponierens“ (Carl Dahlhaus) sichtbar, die in der Kammermusik im wesentlichen zu zwei Lösungs-Alternativen tendierte. Die erste ist die Annäherung an die narrative Kraft der Symphonie, also die Semantisierung oder das Erzählen von „Geschichten“ als musikalische Prosa unter Wahrung einer klassischen (eigentlich klassizistischen) Formhülle. Die „entwickelnde Variation“ Brahms‘ und die „sonate cyclique“ Francks, Regers Intensivierung harmonischer Binnen- spannungen und die Neigung des frühen Schönberg zur Dynamik der einsätig-mehrteiligen Form Liszts markieren zentrale Stationen dieses Ausgleichs von zentrifugalen, formerhaltenden, und zentripetalen, form- sprengenden Momenten. Dem stehen die von Debussy und Bartók präsentierte n Ansätze gegenüber, den Eigenwert des Klanglichen und der Form- Architektur zu betonen und daraus neue metaphorische (oder symbolische) Formen zu entwickeln, die sich im Falle Bartóks mit Tendenzen des Spätwerks von Beethoven berühren, in Debussys späten Sonaten aber die „poésie pure“ Valérys mit dem Geist des französischen Barock verbinden³⁷.

Einer solchen Zuspitzung der Beziehung von Konstruktion und Ausdruck konnte sich kein Kammermusik-Komponist von Rang entziehen, weder im deutschen noch im französischen Kulturraum. Honeggers erstes Quartett steht inmitten dieses Prozesses, der ungeachtet des von Strawinsky eingeläuteten Endes des traditionellen Streichquartetts in den *Trois pièces pour quatuor à cordes* und dem *Concertino* nach dem Ende des Ersten Weltkriegs um so überraschender aufbricht und eine Fülle hochkarätiger Werke hervorbrachte – der Bogen spannt sich von den kraftvoll- provozierenden Quartetten Hindemiths in den opp. 22 und 32, Weills luzidem op. 8, über Bartóks exzentrisches Paar der mittleren Quartette Nr. 3 und 4 zu Schönbergs Verbindung von Expressionismus und Klassizismus im 3. Quartett und schließt Janáčeks und Bergs verschlüsselte Auto- biographien, aber auch einen Solitär wie das *String Quartet* von Ruth

37 Vgl. dazu Giselher Schubert, *Analytische Bemerkungen zum Streichquartett von Claude Debussy* (wie Anm. 9), S. 305–318, sowie Wolfgang Rathert, *Zur geschichtlichen Stellung der Streichquartette Béla Bartóks* (wie Anm. 4), S. 25–40.

Crawford Seeger mit ein. Honegger schwieg in den zwanziger Jahren als Streichquartettkomponist – nicht nur, weil er seinen Erfolg auf anderen Feldern fand, sondern wohl auch, weil der quantitative und qualitative Stand der Produktion in dieser Zeit ihn bewog, einen eigenen Standpunkt in der Instrumentalmusik sorgfältig zu entwickeln. Dieser Standpunkt und die ihn tragende ästhetische Überzeugung offenbarte immer stärker ein klassizistisches Ideal der Balance von Zweck und Mitteln, das auch in einem Stück wie *Pacific 231* unter der Maske der programmatischen Sensation bereits angelegt ist. Somit drang von Honeggers Bewunderung für den innovativen Reichtum der Streichquartette Milhauds – ihren raffinierten polytonalen und -metrischen Experimenten und der Mühelosigkeit der kontrapunktischen Schreibweise, die im 14. und 15. Quartett in der Möglichkeit einer simultanen Ausführung als Oktett gipfelte – nichts oder kaum etwas in die eigenen Quartette ein. Die strenge Haltung, die er in seinem eigenen ersten Quartett bezogen hatte, sollte sich als bindend erweisen.

Wenn Honegger später bekannte, daß er die „musikalische Wahrheit“ zweier Seiten eines Streichquartetts von Fauré dem gesamten Requiem von Berlioz vorzöge³⁸, war dies nicht nur eine provokante Spitze gegen die (aus seiner Sicht) gegebene Verflachung des Pariser Musiklebens, sondern auch eine nochmalige Bekräftigung einer ästhetischen Position, die auf Materialökonomie, Transparenz der Form und Kontrolle der Ausdruckswerte beharrte. Honeggers Rat an seine Schüler, die „kontrapunktische und harmonische Bereicherung des Klangmaterials“ so zu gestalten, daß dadurch die „Zeichnung“, die Struktur, und nicht die „Farbe“ oder das Dekor herausgearbeitet würden, ist dafür bezeichnend³⁹. Denn die „Zeichnung“ ist gegenüber dem „Gemälde“ nobilitiert, sie verkörpert ein klassizistisches Ideal einer verfeinerten und doch intensiven Ausdrucksweise, vergleichbar einem Flachrelief. Zudem konnte Honegger dadurch den Gebrauch von Dissonanzen begründen: Sie würden den Hörer nicht als „Störung“ irritieren, sondern durch Kontrast die „Zeichnung“ verstärken und damit den kompositorischen Sinn gewissermaßen illuminieren. In den beiden Streichquartetten der Dreißiger Jahre sollte Honegger dieses Verfahren in eindrücklicher Weise demonstrieren.

38 Arthur Honegger, *Incantations aux fossiles*, Paris 1948, S. 135 : „Il y a plus de musique vraie dans deux pages d'un quatour de Fauré que dans tout l'extérieur et théâtral Requiem de Berlioz.“

39 Honegger, *Beruf und Handwerk* (wie Anm. 20), S. 173.

V

In seinem ersten Quartett gelang Honegger nicht nur ein sensibles Selbstporträt in Tönen, sondern er fand auch ein Gestaltungsprinzip, das ihm eine solche „genuine Übersetzung“ in Klänge und Formen ermöglichte. Dieses Gestaltungsprinzip entpuppt sich im Vergleich aller drei Quartette als eine auffallende formale und architektonische Konstante und damit als eine allgemeingültige Kategorie oder ein Rahmen, der den Ausdrucksgehalt in seiner spontanen Tönung und Verfaßtheit aufnimmt, aber auch bändigt. Im Rückblick auf Beethoven betont Honegger damit einerseits die Verbindlichkeit der Gattungstradition, andererseits aber auch die Entschiedenheit des subjektiven Zugriffs, der die späten Streichquartette Beethovens in radikaler Weise beherrsche. Doch es würde dem ästhetischen und geschichtlichen Reflexionsgrad Honeggers kaum gerecht, wenn man seine Quartette als eine naive Fortschreibung Beethovenscher Konzepte interpretieren würde. Tatsächlich ist die „nature véritable“ der Quartette Honeggers eher ein Vexierbild. So pocht er einerseits auf die Kompromißlosigkeit und Unabhängigkeit der schöpferischen Erfindung (die „rigueur de la forme“⁴⁰), fordert aber andererseits die Orientierung des Zuschnitts einer Komposition am Hörer. Diesem sei stets ein unmittelbarer sinnlicher Zugang zum Fortgang der Musik zu ermöglichen, so als würde ihm eine Geschichte erzählt („pour attirer l'attention de l'auditeur et lui permettre de suivre le développement de tout l'histoire“⁴¹). An anderer Stelle faßt Honegger diese doppelte Perspektive im Zusammenhang mit seiner Arbeitsweise wie folgt zusammen:

Ich möchte eine Sinfonie oder Sonate mit einem Roman vergleichen, wobei die verschiedenen Themen den Personen entsprächen. Wir verfolgen, nachdem wir ihre Bekanntschaft gemacht haben, ihre Entwicklung und den Ablauf ihres seelischen Verhaltens. Eine jede steht in ihrer eigenen Gestalt vor uns. Die einen erwecken unsere Sympathie, die anderen stoßen uns ab. Entweder sind sie Gegensätze oder sie ergänzen sich: Sie lieben sich, sie finden sich oder sie bekämpfen sich. Vielleicht wäre [...] ein anderes Beispiel aus der Architektur lieber: Stellen Sie sich die Entstehung eines Gebäudes vor; zuerst sieht man nur undeutlich den Gesamtumriß vor sich, nach und nach nimmt es dann im Geiste Gestalt an.⁴²

In solchen Sätzen ist die nachhaltige Wirksamkeit der Formenlehre Antoine Reichas spürbar, dem großen und innovativen Gegenspieler Cherubinis am Conservatoire in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und wohl

40 Programmnote zur 2. Symphonie, zit. nach Geoffrey K. Spratt, *The Music of Arthur Honegger* (wie Anm. 17), S. 396.

41 Ebenda.

42 Honegger, *Beruf und Handwerk* (wie Anm. 20), S. 155 f.

einflußreichsten Lehrer seiner Zeit. (Zu seinen Schülern gehörten bekanntlich Berlioz, Franck, Liszt und Gounod.) Reichas Lehre von der „grande coupe binaire“ hatte eine neue, weitreichende Deutung des Sinns der Sonatenform ermöglicht: nämlich die Verbindung eines architektonisch-abstrakten Rahmens mit einer dramaturgisch-konkreten Idee. Während jener – von Reicha entsprechend als „grande coupe ternaire“ bezeichnet – durch eine achsensymmetrische Figuration von Exposition, Durchführung und Reprise gekennzeichnet sei, bestünde diese in der Aufgabe, die thematische Setzung in der Exposition zu einem Knoten in der Durchführung zu schürzen, der in der Reprise aufgelöst wird. Durchführung und Reprise rücken dadurch zusammen und gewinnen eine veränderte Funktion⁴³. Die mittleren Sonaten Beethovens kommen der „grande coupe binaire“ zweifellos am nächsten, während Haydns und Mozarts Sonaten (obwohl durch die Wiederholung von Durchführung und Reprise eigentlich als zweiteilig ausgewiesen) einer älteren, architektonischen Auffassung zuzuschlagen seien. Freilich besitzt insbesondere die mehrthematische Anlage der Sonaten Mozarts eine dramatische Aufladung, indem Themen als dramatis personae, gewissermaßen als imaginäre Opernfiguren auftreten.

Reichas Konzeption konnte dadurch ihre Wirksamkeit entfalten, daß sie eine Synthese der wesentlichen klassischen Formen bot und gleichzeitig genügend Freiheit bot, den Vorgang der Ver- und Entknotung ganz individuell zu gestalten. Dies zeigt sich in den neuen Formkonzepten Berlioz' (in der *Symphonie fantastique*), Francks (bereits in den Trios op. 1 und dann im instrumentalen Spätwerk) und Liszts (in den Symphonischen Dichtungen). Obgleich Honegger Berlioz' und Liszts Musik distanziert gegenüberstand, ihr mangelnden Geschmack vorwarf und Francks Mystizismus als obsolet empfand, hat er ohne Frage von dieser Entwicklung profitiert, zumal sie nicht eine bloß theoretische Forderung blieb, sondern enorme kompositionsgeschichtliche Bedeutung entwickelte. Honeggers Äußerung zur doppelten Funktion eines Sonatensatzes spiegelt also die unverminderte – zunächst frappierend erscheinende, aber aus dem Geltungsanspruch des französischen „classicisme“ doch erklärlche – Wirksamkeit der Fragestellungen Reichas wider, indem er die Notwendigkeit sowohl der architektonisch-symmetrischen wie der dramaturgisch-dynamischen Momente betont. Seine Ablehnung einer antithetischen, auf lediglich zwei thematischen Gegensätzen beruhenden Anlage des Sonatenhauptsatzes deutet zum einen auf eine Nähe zu Mozart hin, zum anderen ist sie aber auch Konsequenz des Endes der Vorherrschaft der Dur/Moll-Tonalität,

43 Vgl. dazu Renate Groth, *Die französische Kompositionslehre im 19. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 22).

die den thematischen Gegensatz als Funktion eines harmonischen faßt. Der Verzicht auf funktionale Tonalität ermöglicht also die Mehrthematik, doch es zeigt sich, daß Honegger in den Quartetten die Zahl der Themen und Nebenthemen selbst streng reguliert (in der Regel auf drei bis vier thematische Gebilde), um die dramaturgische Einheit nicht zu gefährden. Er ist nun aber frei darin, Themen wie *dramatis personae* zu behandeln, d.h. an überraschenden, unvorhergesehenen Orten auftauchen zu lassen und auch ihre tonale Signatur (d. h. ihre an den formalen Orten von der Theorie vorgesehenen Tonarten) zu ändern. Dies geschieht bezeichnenderweise meist in einer chromatischen Erniedrigung oder Erhöhung der Ausgangstonart, was auf einen inneren, ausdrucksmäßigen Zusammenhang mit Franck hinweist.

Auch die Beweglichkeit der Nebenthemen in Honeggers Quartetten ist ein Erbe Francks: Bei ihm nimmt das dritte Thema des Kopfsatzes als zyklisches Thema eine dramaturgische Schlüsselfunktion für das Ganze des Werks ein, während sie bei Honegger auf die einzelnen Sätze beschränkt bleibt und eine offensichtlich psychologische Funktion erfüllt, also das Sichtbarwerden eines „verdrängten“ Gedankens. Das „In-sich-Geborgene“ der zyklischen Form Francks entspricht einem klassizistischen Ideal nach Geschlossenheit, das im Finale des Streichquartetts D-Dur (1889/90) brüchig zu werden beginnt⁴⁴. Diese Geschlossenheit vermag Honegger seinen Quartetten nur noch innerhalb des jeweiligen Einzelsatzes zuzugestehen, der damit selbst eine synekdochale Funktion (als Spiegelbild des „Ganzen“) erhält. Gewissermaßen als Ausgleich für den Verlust der zyklischen Einheit tendieren alle Sätze zur selben Formidee: einer hybriden, d. h. mit Elementen der Lied-Rondoform durchsetzten Sonatenhauptsatzform. Dies heißt auf der anderen Seite aber nun, daß die Sätze – und darüber hinaus die Quartette selbst – im Verhältnis von Varianten eines übergeordneten Modells zueinander stehen. (Damit wäre ein Brahmsches Postulat der Verbindlichkeit motivisch-thematischer Arbeit auf der Ebene der Form gewahrt.)

Nicht zufällig widmete Honegger das 1. Quartett Florent Schmitt, der mit seinem monumentalen Klavierquintett h-Moll aus dem Jahr 1908 ein Hauptwerk der spätromantischen Kammermusik in Frankreich vorgelegt hatte, das den Anschluß an die deutsche Moderne, an Strauss, Reger und Pfitzner suchte und gleichzeitig einen französischen Standpunkt in der konsequenten Psychologisierung des Ausdrucks durch äußerste klangliche Ausdifferenzierung von Tonalität und Modalität formulierte. Diese Wid-

44 Vgl. Wolfgang Rathert, *Form und Zeit im Streichquartett César Francks*, in: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Josef Kuckertz u.a., Laaber 1990, S. 311–332.

mung zeigt Honeggers innere Verbundenheit mit einer Linie der französischen Moderne, die sich hier weniger an der anti-dramatischen Modernität Debussys als vielmehr an dem Weg der „bande à Franck“ orientierte, deren wichtigster Vermittler und Propagator Honeggers Lehrer d’Indy war. Die Durchdringung zyklischer und symmetrischer Elemente, die Verbindung einer hoch gespannten emotionalen Atmosphäre mit einer ausgeklügelten formalen Strategie war ein anziehendes Modell, das sich bis auf Beethovens cis-Moll-Quartett op. 131 zurückverfolgen ließ, für dessen Form Wagner in seiner *Beethoven-Schrift* von 1870 bekanntlich eine folgenreiche programmatische Auslegung als „instrumentales“ Drama vorgelegt hatte.

Mit dem Klavierquintett f-Moll (1879/80), das den Auftakt seines Spätwerks bildete, hatte Franck eine ebenso symbolisch aufgeladene wie kompakte dreiteilige Form gefunden. An sie knüpfte Honegger im ersten Quartett an, da es sich um die – im Vergleich zur traditionellen Vierästzigkeit des D-Dur-Quartetts (die auch in Debussys und Ravels Quartetten gewahrt bleibt) – innovativere Lösung handelte. Denn die Dreiteiligkeit wird von Franck konsequent auf mehrere Parameter übertragen: auf die Form im großen wie im kleinen, so daß der mittlere Satz wiederum dreiteilig ist, und auf die tonale Konstruktion, die eine auf dem überrückigen Dreiklang *f-a-cis (des)* basierende Achsensymmetrie zeigt und durch die symmetrische Teilung der Oktave die traditionelle Tonalität bereits aufsprengt⁴⁵. Honegger folgt ihm darin in der tonalen Ordnung aller drei Quartette, die zudem in der Summe aufsteigend ist: *c/C – E/c/C/E – c/C* im ersten Quartett, *d – gis – d* im zweiten und *e – fis – e/E* im dritten.

In der Dreisäzligkeit des ersten Quartetts, die für die nachfolgenden Quartette verbindlich bleiben sollte, wie in seinen einsätzigen symphonischen Dichtungen um 1918 orientierte sich Honegger offensichtlich an den „progressiven“ Lösungen Francks und Liszts. Auf die zyklische Themen-Organisation, die durch Franck selbst und seine Nachfolger in der „bande à Franck“ ausgereizt war und als Topos einer romantisch-organistischen Ästhetik in das 19. Jahrhundert zurückwies, verzichtete er, nicht jedoch auf die tonalen Symmetrien, die Franck – noch mehr als Liszt – zur Gestaltung der formalen Architektur verwendet hatten. Hinsichtlich der thematischen Disposition ging Honegger nun einen Schritt über Franck hinaus, indem er in mehreren Außensätzen seiner drei Quartette in der Reprise die Wiederkehr des ersten und zweiten Themas vertauscht, um eine aus der Architektur vergleichbare symmetrische Staffelung zu erreichen⁴⁶.

45 Vgl. dazu Wolfgang Rathert, *Ein „monstre sacrée“? Francks Klavierquintett in seiner Zeit*, in: *César Franck. Werk und Rezeption*, hrsg. von Peter Jost, Stuttgart 2004, S. 74–87.

46 Vgl. dazu bereits die Analyse von Willy Tappolet, *Arthur Honegger*, Zürich 1933, S. 17 f.

Eine solche Entscheidung widerspricht zwar dem Gedanken der epischen Entwicklung der Themen als imaginierte Charaktere oder Physiognomien – jedenfalls, wenn man versucht, in Honeggers Äußerung eine Nähe zu Adornos hermeneutischem Modell der Symphonien Mahlers zu suchen. Die symmetrische Anordnung im Sinne Honeggers sperrt sich damit zwar gegen den Gedanken einer katastrophischen „Durchbruchssituation“ der Reprise, nicht aber gegen eine Formidee, die durch die Verweigerung der wörtlichen Wiederholung zu einer hoch-expressiven Momentform wird. (Adorno konnte von hier aus das Problem der Reprise mit der Entwicklungs dynamik der motivisch-thematischen Arbeit und der Tonalität verbinden: Wenn die Wiederkehr der Themen mit der Wiederkehr der entsprechenden tonalen Stationen oder „Pfeiler“ verbunden war, so mußten im Zuge des thematischen Wiederholungsverbots als Folge einer permanenten Variantenbildung die Tonalität zwangsläufig fallen.)

Es waltet also ein Konzept des Ausgleichs in Honeggers Formdenken, das bereits im ersten Quartett als eigentliche dramatische Idee angesprochen werden kann: als Gegensatz von stabilen und labilen Faktoren und Elementen, aus deren – vertikal wie horizontal bereits in den ersten Takten unmittelbar greifbarer – Spannung die Idee des Werkes erwächst. Stabilität wird im wesentlichen durch die tonale, auf einen Grundton oder -klang bezogene Ordnung und die einheitliche Formkonzeption erzeugt, Labilität durch die diastematische, kontrapunktische und rhythmische Agilität der Satzweise und die darin freigesetzte expressive oder „emotionale“ Energie. Die Formdisposition des langsamen Satzes im ersten Quartett zeigt daher das spiralartig angeordnete Schema ABCDEDcba. Diese Spannung besitzt einerseits eine Analogie zu psychischen Zuständen, setzt andererseits aber auch narrative Prozesse in Gang. Die Musik bewegt sich gleichsam von Feld zu Feld, aber in diesem Vorgang bleibt das Vorangegangene „aufgehoben“ und drängt zur (Er-)Lösung, doch sie besitzt auch den „goût de l'aventure“, wie es Boulez – der als Kontrapunktstudent von Honeggers Ehefrau Andrée Vaurabourg-Honegger von Beginn seiner eigenen Laufbahn an mit Honeggers Werk vertraut war – in seinem Nachruf auf Honegger hintersinnig formulierte⁴⁷. Dahinter ist ein „élan vital“ im Sinn Bergsons und eine verborgene lebensphilosophische Aussage spürbar⁴⁸. In dieser Hinsicht wagt sich das 1. Quartett unter allen drei Quartetten sogar am stärksten hervor, indem es die kunstvolle thema-

47 Zit. nach Waters, *Rhythmic and Contrapuntal Structures* (wie Anm. 36), S. 1.

48 Vgl. dazu Michel Fleury (wie Anm. 18), S. 156, unter Bezug auf José Bruyrs Honegger-Buch von 1947: «Cette polyphonie accuse une instabilité, une tension permanente. Ainsi que le remarque José Bruyr : le style d'Honegger, c'est de passer sans fin (il est même assez rare de trouver un pur accord à sa dernière œuvre) d'une dissonance à une autre : seule la dissonance est le mouvement et la vie.»

tische und formale Gestaltung mit elementaren oder expressiven Ausbrüchen kontrastiert. (Man kann hier schon an Lévy-Strauss' fundamentale Unterscheidung zwischen „Rohem“ und „Gekochtem“ denken.) So wird die Klangwelt des langsamen Satzes, die sich in die Erinnerung an den *Tristan* flüchtet, durch die brüsken Dissonanzen und Quintschichtungen des Finales attackiert und relativiert, bemerkenswerterweise aber nicht völlig eliminiert.

VI

Die Dreisäzigkeit von Honeggers Quartetten ist insoweit strukturkonservativ, als sie die Autonomie der Instrumentalmusik unterstreicht und die Idee der thematischen Charaktere auf einer immanenten Ebene des formalen Prozesses ansiedelt; die Form wird durch die Themen nicht subjektiv und autobiographisch aufgeladen, sondern stabilisiert. Es ist einigermaßen unwahrscheinlich, in Honeggers Quartetten autobiographische Verschlüsselungen zu entdecken, die denjenigen in Schönbergs, Schostakowitschs oder Bartóks Quartetten entsprechen. Die *Tristan*-Anklänge zu Beginn des langsamen Satzes des 1. Quartetts gehören viel eher in die Kategorie von „Musik über Musik“, markieren also eine musikgeschichtliche Reflexion seitens des Komponisten und kein persönliches „Bekenntnis“ – das Schwärmerische hat sogar einen Hauch von Ironie. Der durch die Figur der Synekdoche ins Spiel gebrachte Abstraktionsgrad steht im Vordergrund, so daß die von Collaer kritisierte fehlende „Luft“ von einer erstaunlichen, in gewisser Weise sogar avantgardistisch anmutenden Selbstbeschränkung und -disziplinierung des kompositorischen Ansatzes zeugt. Sie wird nicht zuletzt durch den gegenüber Berg und Bartók auffälligen, nahezu vollständigen Verzicht auf spieltechnische bzw. klangliche Neuerungen unterstrichen. Innerhalb dieser Limitierung gewinnt Honegger jedoch enorme Freiheiten der Gestaltung, die seinen Quartetten ihre unverwechselbare Physiognomie verleiht, freilich die Analyse vor nicht geringe Probleme stellt. Gegen Geoffrey Spratts eingehende Analysen der Quartette Nr. 2 und Nr. 3 wäre jedenfalls einzuwenden, daß er durch seine konventionelle Auffassung der Sonatenform gezwungen ist, außerordentlich kurze Reprises anzunehmen bzw. deren Funktion nicht erklären kann.

Honeggers vertrackte und kunstvolle Hinauszögerung und Verschleierung der Reprise – auch hier eine Formidee des 19. Jahrhunderts weiterentwickelnd – läßt sich unter den oben genannten Argumenten dahingehend verstehen, daß er zwischen einer thematischen und formalen Symmetrie unterscheidet: Während es in Reichas „coupe binaire“ noch darauf ankommt, tonale, thematische und formale Architektur in ein ausgewogenes

Verhältnis zu setzen, behandelt Honegger die Aspekte voneinander getrennt, gewissermaßen als Parameter. Dadurch verhindert er zwar Schematismus, doch die Idee der Symmetrie stößt auch an eine Grenze. Die Rückkehr zu den Themen der „Exposition“ unterliegt keiner inneren thematischen Logik, sondern ist eine von der Bogenform erzwungene Setzung. Sie ist dadurch zwiespältig: einerseits erscheint sie als erzwungene Unterbrechung eines Klangstroms, der – wie bei Reger – ununterbrochen weiter geführt werden könnte, andererseits aber auch als Lösung des dramatischen „Knotens“. Aus diesem Dilemma, das den Hörer trotz der relativen Kürze der meisten Sätze zunächst als eine seltsame Desorientierung bedrängt, hat Honegger vielfach kompositorisches Kapital geschlagen: so im Finale des 2. Quartetts, in dem er in der Schlußgruppe der Exposition (T. 45) eine kadenzierende Figur aus Quart/Quint-Fällen in der ersten Violine einführt, auf die er erst wieder in der Coda (T. 132 f.) zurückkommt. Der Spannungsbogen drängt zur Schließung, doch Honegger verweigert einen eindeutigen tonalen Schluß, der aufgrund der konzentrischen Anlage der Tonarten um eine d-Tonalität – *d* im ersten Satz, *gis* (mit den Subzentren *d*, *c*, und *d*) im zweiten Satz und wieder Beginn auf *d* im Finale⁴⁹ – auf eine D-Tonalität zusteuren müßte. Stattdessen wird die Tonika zur V. Stufe einer Zieltonart G (als Septnonakkord) umgedeutet, und als Schlußpunkt wählt Honegger eine unisono gespielte Sechzehntelfigur, die dem Höhepunkt der Durchführung entnommen ist (T. 68, im übrigen genau die arithmetische Hälfte der Gesamttaktzahl von 137 Takten) und hier offen auf dem Ton *a* – der „Dominante“ – endet. Erst das dritte Quartett läßt Honegger, wie schon das erste, mit einer Rückkehr zur Haupttonart schließen (E-Dur bzw. C-Dur), wodurch der innere Zusammenhang der Quartette einmal mehr beleuchtet wird.

Der fragmentarisch anmutende Schluß des 2. Quartetts mit seiner motivischen Rückkehr zur Durchführung könnte als extreme Schrumpfform einer Coda, also als zweite Durchführung im Sinne Beethovens verstanden werden, doch ist er wohl eher Zeichen einer Mobilität der motivischen Elemente, die ihrem ursprünglichen Kontext entfremdet oder fragmentarisiert werden, damit aber auch an überraschenden, im Sinne der älteren Sonatentheorie möglicherweise „falschen“ Orten auftauchen können. Sie stellen den Anspruch auf formale Geschlossenheit dadurch immer wieder in Frage, ohne ihn allerdings zu dementieren. Ihr Eigenleben ist also begrenzt: Die gestische Metamorphose, die Liszt seinen Motiven ermöglichte, um dadurch eine idealistisch-symbolische Weltdeutung zu schaffen, bleibt ihnen ebenso verwehrt wie das tragische oder melancholische Erleben der Themen Brahms'. Auch die Durchführungsstelle, der das Motiv entnom-

49 Vgl. Spratt, *The Music of Arthur Honegger* (wie Anm.17), S. 294.

men ist, ist in dieser Hinsicht symptomatisch: Sie setzt in Takt 68 mit einem nach c-Moll gerichteten Fugato-Thema der 1. Violine ein, das durch seinen Agitato-Gestus eine erregt-aggressive Atmosphäre schafft und in seinen weiten Intervallschritten unweigerlich die „Große Fuge“ Beethovens heraufbeschwört. Die Gegenfigur im Cello scheint einen festen Kontrapunkt zu etablieren, indem sie mit ihren Viertelschritten den Klangraum öffnet, nimmt dann jedoch den Themenkopf echoartig auf. Von den beiden Innenstimmen wird das Modell aufgegriffen, so daß ein stabiler und weitreichender polyphoner Satz erwartet werden kann. Er bricht jedoch nach nur acht Takten unvermittelt ab und wird von dem h-Moll-Ostinato des Cellos resignativ befriedet, sekundiert von einem neuen – nur einmal hier erscheinenden – Gedanken in der 1. Violine, der die drei Oberstimmen imitatorisch durchläuft und in versprengte Reste des Fugatos (T. 84) mündet. Aus ihnen wird dann eine Überleitungspassage entwickelt, die zur Verarbeitung des zweiten Themas führt, welcher sich nahtlos die umgestellte Reprise anschließt. Sie beginnt ebenfalls mit dem zweiten Thema, nun in der phrygisch eingefärbten Grundtonalität D (T. 114).

Die polyphonen Verfahren Honeggers und seine Vorliebe für ostinate Bildungen schlagen damit in eine Formidee um, die aus dem Kontrapunkt zwar enorme Energien hervorbringt, aber keine Teleologie mehr kennt, sondern in sich kreist. (Darum bildet der langsame Satz des 3. und letzten Quartetts, die Passacaglia, den inneren Höhepunkt von Honeggers Quartetten.) Somit verweist diese Energie auf einen imaginären Fluchtpunkt, der außerhalb der Musik zu liegen scheint. Ob darin ein Überschuß oder ein Defizit – mithin noch die Wirksamkeit der Idee eines romantischen „Noch Nicht“ oder „Nicht mehr“ – liegt, ist kaum zu entscheiden. Daß Honeggers Quartette jedoch – hierin zu Hindemiths kühn-provozierenden Quartetten der frühen 1920er Jahre einen Bezug aufnehmend – die kunstvolle Arbeit des durchbrochenen Satzes immer wieder negieren und stattdessen die blockartige Faktur eines *al fresco* suchen, durch das die vier Stimmen wie ein einziges oder lediglich zwei Instrument(e) agieren, deutet diese Richtung an. Als romantisches Erbe erscheinen in dieser Hinsicht auch die vielfachen Unisono-Schlüsse, deren Nähe zu Regers Quartetten, insbesondere zum d-Moll-Quartett op. 74, unüberhörbar ist. Freilich besitzt das Unisono aber im Finale des 3. Quartetts einen neuen, aggressiv-rigorosen Ton, der sich hier auch aus der Annäherung der ostinaten Ausgangsformel an das chromatische Total und damit der Belastung der tonalen Einheit ergibt; die Komplementierung des Zwölftonfeldes gehört im übrigen zu Honeggers bevorzugten Techniken.

Streichquartett Nr. 2, 3. Satz, T. 67–85

67

70

73

76

79

The image shows two pages of a musical score for string quartet. The top page (page 82) starts with a treble clef, a key signature of three sharps, and a common time signature. It features four staves: violin I, violin II, viola, and cello/bass. The music consists of six measures of mostly eighth-note patterns. The bottom page (page 84) begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It also has four staves and six measures, with some dynamic markings like 'mf' (mezzo-forte) and 'p' (pianissimo). The notation is dense with sixteenth-note patterns and rests.

VII

Kann man in alldem auch ein geschichtliches Synthese-Streben der Klassizistischen Moderne (die Honegger weitaus mehr als den Neoklassizismus repräsentiert) erkennen, den selbstverständlichen, objektiv gegebenen Fluß der barocken Parataxen mit der Psychologie der „unendlichen Melodie“ Wagners zu vereinen? In den bezwingendsten Momenten der langsamten Sätze – und dies gilt schon für das 1. Quartett, besonders aber für die phantastische Welt des 2. Quartetts – straft Honegger nicht nur jene Kritiker Lügen, die ihm eine mangelnde melodische Begabung attestierten, sondern er gelangt zu einer bemerkenswerten Balance treibender und statischer Formkräfte in einem vibrierenden klanglichen Feld. Die Passacaglia des 3. Satzes zeigt daher ein janusköpfiges Antlitz: Honegger verwendet zwar die handwerklichen Mittel der Vergangenheit, aber weder zur Beschwörung einer künstlichen Welt, einer formalistischen Brechung im Sinne Stravinskys oder einer tragisch-ironischen Travestie wie bei Schostakowitsch, noch als umfassende kulturelle Verlusterfahrung, die in den Quartetten Bartóks immer stärker hervortritt. Honegger lässt den Bedeutungshorizont seiner Musik beziehungsvoll offen, wodurch sie sich einer ästhetischen Schutzlosigkeit preisgibt, über die der (scheinbar) affirmative Schluß des 3. Quartetts nicht hinwegtäuschen kann. Denn auf eigentümliche Weise nähern sich seine Quartette daher der „Grenze des Fruchtlandes“, mit der Pierre Boulez 1955 die geschichtliche Situation umschrieb, in welche die

musikalische Moderne am Ausgang der 1930er Jahre geraten sollte und die den Ausblick auf die terra incognita des Serialismus freigab⁵⁰.

Daß Honegger in den Quartetten jene Grenze nicht überschreitet, läßt sich als klassizistische Scheu vor den Extremen deuten, aber auch als ein kultureller Pessimismus, der an einem „menschlichen Maß“ der ästhetischen Erfahrung festhält, dessen Garant formale Faßlichkeit und tonaler Rahmen bleiben. In den beiden Quartetten der 1930er Jahre spiegelt sich dadurch die „poésie pure“ Valérys und eine Ästhetik weiter, die sich dem „l’art pour l’art“ zuzuneigen scheint und solipsistische Züge trägt. Diese Ästhetik geriet angesichts der geänderten politischen Lage in die Aporie, daß sie gleichermaßen Widerstand und Machtlosigkeit der Kunst symbolisierte. In dem Oratorium *Jeanne d’Arc au Bûcher* schlug sich Honegger historisch verschlüsselt auf die Seite eines nationalen Widerstands. Der Schlußchoral der 2. Symphonie für Streicher und fakultative Trompete von 1941 wurde dann zu einem humanistischen (und auch unterschwellig religiösen) Aufruf zum Zusammenschluß aller Menschen bonae voluntatis, in der die Essenz der Streichquartette nun in eine universale Botschaft verwandelt wurde. „Geometrie“ und „Emotion“ fanden hier eine Funktion, in der Honegger den tieferen Sinn seiner Kunst erkannte. Honeggers Rede von der dramatischen Physiognomie seiner Formen erscheint damit in einem anderen Licht. Die von ihm entworfene klangliche Welt ist von agonaler Spannung durchzogen, die nur unter Anstrengung noch befriedet werden kann. Diese Anstrengung darzustellen ist eines der unterschweligen, aber zentralen Ziele dieser Musik, und der bevorstehende „explosive“ Ausbruch (eine für Boulez später wichtige Kategorie seiner eigenen Ästhetik) aus dem Rahmen der Form ist spürbar, als Belastung des klassizistischen Außenhalts und damit als ein untergründig destruktiver, zum Surrealismus Kontakt suchender Impuls. Trotz des von ihm angestrebten Ausgleichs von Konstruktion und Ausdruck und der klassizistischen Grundhaltung der beiden späteren Quartette bleibt in ihnen also ein ungelöster, letztlich unlösbarer Rest spürbar, der schon die Dramatik des 1. Quartetts bestimmt. Es sind weniger die Antworten als die Fragen, die Honeggers Quartette aufwerfen und ihnen ihren Rang in der Geschichte des Streichquartetts im 20. Jahrhundert sichert.

50 Pierre Boulez, *An der Grenze des Fruchtlandes*, in: *Die Reihe*, Nr. 1: *Elektronische Musik*, 1955, S. 47–56.

Résumée

« Le double besoin de géométrie et d’émotion »
Considérations sur les quatuors à cordes d’Arthur Honegger

Arthur Honegger comptait ses trois quatuors à cordes au nombre de ses chefs-d’œuvre, qu’il qualifiait en même temps d’« ouvrages de force » et d’« épreuves particulièrement redoutables ». La relation particulière qu’il entretenait avec les traditions allemande et française, fondée sur son arrière-plan culturel et musical double, s’y exprime en tant que dilemme esthétique fondamental entre le « contraint » et le « spontané ». L’ombre de Beethoven se projette sur une modernité urbaine, qui se propose d’embrasser, à bout de souffle et provocante, l’esprit du temps. Dans le genre du quatuor à cordes, qui met en œuvre les plus hautes exigences techniques et stylistiques de la musique instrumentale, Honegger a fait fructifier ce dilemme quant à la composition : le premier quatuor, écrit pendant la Première guerre mondiale, relie conscience de la forme, monumentalité rhétorique et expressivité radicale ; il le considérait encore, rétrospectivement, comme un « opus primum » et une œuvre-clef, à propos de laquelle, malgré les imperfections (supposées), il déclarait : « je m’y reconnaissais comme dans un miroir ». L’objectif de ce quatuor, encore non atteint aux yeux d’Honegger – l’unité de la construction et de l’expression (« le double besoin de géométrie et d’émotion ») – détermine aussi la conception et la disposition des deux quatuors écrits dans les années trente. Ils relèvent de la forme en arche, symétrie idéale typique de la pensée formelle d’Honegger, mais possèdent un langage sonore rendu plus sévère par la technique du contrepoint, à laquelle les quatuors de Bartók ont dû servir de modèles de premier rang ; ils rehaussent l’effet dramatique par le traitement raffiné d’une forme sonate aux reprises artistement dissimulées et raccourcies. Du point de vue de la qualité musicale et de la force de suggestion, de la maîtrise compositionnelle et de la hauteur de réflexion, il demeure mystérieusement incompréhensible que les quatuors d’Honegger n’aient pas été reconnus, jusqu’ici, pour les chefs-d’œuvre d’une classicisante modernité.

