

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:	Entre francité et germanité dans l'œuvre symphonique d'Arthur Honegger
Autor:	Velly, Jean-Jacques
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-858739

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>

Jean-Jacques Velly

Entre francité et germanité dans l'œuvre symphonique d'Arthur Honegger

« Additionnez Paris et Zurich, divisez par deux et vous avez Honegger »¹ ! Cette boutade d'Henri Gagnebin pose bien le problème de l'originalité d'Arthur Honegger, à savoir celle d'un compositeur confronté au début du XX^e siècle au dualisme franco-allemand, non pas pour des raisons purement esthétiques mais *sui generis* en raison de son héritage génétique et de l'environnement culturel dans lequel il a été formé. De manière consciente et fermement assumée, le mérite d'Honegger fut d'avoir défendu ce double héritage sans avoir favorisé une culture au détriment de l'autre. C'est là que le paradoxe de son positionnement dans la vie musicale de son temps prend toute sa signification car, au début du XX^e siècle, au moment où le jeune compositeur était en train de parfaire sa formation musicale et alors que, dans le sillage de la Société Nationale de Musique, la France se cherchait une identité musicale qui ne fût pas tributaire d'influences allemandes, l'une des caractéristiques les plus frappantes de la personnalité d'Arthur Honegger est précisément celle de sa double culture, qui se traduit par une double appartenance aux mondes français et germanique : la première par son implantation au Havre tout d'abord – ville où il a passé l'essentiel de sa jeunesse –, puis à Paris par la suite ; la seconde par son ascendance alémanique, celle d'une famille issue de l'Oberland zurichois parlant le dialecte alémanique et l'allemand, et installée en France pour des raisons d'activités économiques². « Zurichois du Havre, avant d'être Zurichois de Paris », comme le signale Harry Halbreich³, Honegger a très tôt été confronté aux deux cultures dont il a su admirablement préserver les qualités intrinsèques dans ses œuvres, sachant en faire une synthèse originale et unique sans jamais en rejeter le moindre élément constitutif. C'est cette volonté d'établir un équilibre heureux entre ces deux courants et d'en obtenir une fusion harmonieuse qui l'empêcha d'adhérer *stricto sensu* aux canons esthétiques dominants de la France de l'entre-deux-guerres, et qui en fit même une personnalité singulière de la jeune génération des Néoclassiques parisiens, qui

1 Cité par Serge Gut, « Arthur Honegger, le dualisme germano-latin », *Intemporel* n 5, janvier-mars 1993, p. 10.

2 Harry Halbreich, *Arthur Honegger*, Paris, Fayard, 1992, pp. 17–19.

3 *Ibid.*, p. 19.

rejetait de façon brutale et volontiers provocatrice toutes références au passé immédiat, qu'elles fussent françaises ou allemandes, renvoyant dos à dos Wagner et Debussy. Bien qu'associé au grand courant néoclassique de la modernité des années 20 – plus pour des raisons d'amitiés que pour de réelles convictions esthétiques –, Honegger, dont « l'ambivalence germano-latine de l'œuvre est la marque distinctive fondamentale »⁴, s'en est constamment démarqué afin de justifier son positionnement esthétique – entre francité et germanité – et pour mieux expliquer la signification profonde de sa production musicale. Cette dualité concerne tous les genres musicaux abordés par Honegger, mais cela se manifeste peut-être de manière encore plus évidente dans ses œuvres symphoniques des années 1920 à 1950, qui apparaissent comme la quintessence de sa double culture.

Premières influences sous le signe de l'Allemagne

Si Honegger a été un debussyste fervent lors de ses années d'apprentissage au Conservatoire de Paris, à partir de 1911, son entourage musical familial l'avait auparavant ouvert au monde de Beethoven, non pas à celui des symphonies mais à celui des sonates pour violon et piano dans lesquelles le jeune compositeur avait découvert « le principe des modulations, du plan tonal, de la forme-sonate, de la conduite des voix »⁵, tout ce que, disait-il, les leçons d'harmonie n'avaient pu lui apprendre. Cette première rencontre avec la musique allemande fut suffisamment forte pour que Honegger, délaissant ses premières ambitions lyriques inspirées du répertoire français⁶, se mit immédiatement à composer une vingtaine de sonates pour violon de style « beethovénien »⁷ qui servaient à compléter le répertoire des séances de musique de chambre qu'il partageait avec sa mère et un jeune violoniste et ami d'origine suisse du nom de Georges Tobler. Cet enthousiasme juvénile pour Beethoven, qui allait du reste l'habiter toute sa vie en débordant le cadre de la musique de chambre pour celui de la symphonie, apparaît très nettement dans ses premières grandes œuvres, qui sont essentiellement des sonates, sonatinas et quatuors, à savoir des œuvres de musique de chambre, appartenant au domaine de la musique pure dont Honegger déplora jusque dans ses derniers

4 Serge Gut, *op. cit.*, p. 10.

5 *Ibid.*, p. 21.

6 *Carmen*, *Faust*, *Les Huguenots*, *Manon*, *Lakmé*... Il entreprit lui-même à cette époque deux opéras, dont *Sigismond*.

7 Le nombre en reste imprécis : Marcel Delannoy évoque 18 sonates havraises, Henri Collet 21, Harry Halbreich une vingtaine et Geoffrey Spratt uniquement 6 sonates de jeunesse. Cf. Jean-Jacques Velly, « Rigueur et exigence : les Sonates d'Honegger », dans *Bulletin de l'Association Arthur Honegger*, n°7, décembre 2000, p. 13.

écrits le fait qu'il fût en régression voire même en danger de disparition totale dans l'activité d'un compositeur ou dans la programmation de concerts. Pour lui, c'est pourtant dans cette discipline austère que résidait « la musique à l'état pur, [celle où] la pensée musicale peut s'épanouir avec le plus de vérité et donner à celui qui aime profondément cet art les plus subtiles et les plus nobles émotions »⁸. En 1940, au lendemain de la composition de sa *Deuxième symphonie*, il affirma qu'il était « resté le beethovénien fervent [qu'il avait] été dans [sa] jeunesse »⁹, et cela apparaît dans le respect presque religieux qu'il accorde aux formes et structures qui avaient été mises en œuvre par Beethoven lui-même dans ses sonates et ses symphonies. Ce véritable culte de dulie envers Beethoven (culte plutôt rare chez un protestant !) transparaît dans les expressions presque excessives qu'il emploie à chaque fois qu'il s'exprime en défendant l'art et la modernité du compositeur allemand : évoquant l'attitude du « croyant qui s'incline devant la divinité vénérée », il tranche d'un mot toute éventuelle remise en cause de ce statut en affirmant que « la foi ne se discute pas »¹⁰, propos d'une éminente gravité chez un compositeur à la foi inébranlable, qui rejoignent cette idée d'une « religion beethovénienne » qu'il évoquait déjà dans un article de 1927 intitulé « Beethoven et nous »¹¹.

Dans ses partitions – sonates de jeunesse ou symphonies de maturité –, Honegger respecte donc les usages classiques en ayant recours uniquement à des structures en trois parties et à un emploi régulier de la forme-sonate. Lui qui affirmait à Paul Landormy « attacher une grande importance à l'architecture musicale » – qu'il ne voulait « jamais voir sacrifier à des raisons d'ordre littéraire ou pictural »¹² –, il recherche des constructions musicales claires et solides qui lui permettent de laisser libre cours à sa fantaisie inventive dans le traitement contrapuntique, ainsi que Bach et l'enseignement d'André Gédalge au Conservatoire le lui avaient enseignées. Cette rigueur ne l'empêche évidemment pas d'apporter sa touche personnelle. Elle apparaît notamment dans le traitement particulier qu'il accorde à la forme-sonate, notamment dans ses symphonies, dont il modifie généralement l'ordre des thèmes lors de la réexposition afin de créer une structure en arche logique et plus équilibrée : AB C BA (au lieu de AB C AB). Cette préoccupation, perceptible dans son emploi de la forme-sonate, est également destinée à supprimer le sentiment de longueur qui pourrait naître de la simple reprise

8 Arthur Honegger, *Incantation aux fossiles*, Lausanne, Aux éditions d'Ouchy, 1948, p. 135. Cf. Velly, *op. cit.*, pp. 8–22.

9 « Festival Beethoven », *Comoedia* (1940), dans *Arthur Honegger. Écrits*, textes réunis et annotés par Huguette Calmel, Paris Editions Honoré Champion, coll. Dimension Musique, 1992, Articles *Comoedia* (1941–44) n° 3, p. 381.

10 *Ibid.*, p. 381.

11 Arthur Honegger, « Beethoven et nous », *Le Correspondant*, 25 mars 1927.

12 Lettre à Paul Landormy du 3 août 1920, dans *Écrits*, p. 34.

textuelle de l'exposition. C'est ce qu'Honegger précisait en 1943 à propos de sa *Symphonie n° 2* pour orchestre à cordes, en indiquant que « les pré-occupations générales concernant cette symphonie sont restées les mêmes que celles qui précédèrent la composition de toutes [ses] œuvres symphoniques »¹³. Au-delà de cette volonté marquée d'équilibre du mouvement de forme-sonate – donnée fondamentale du genre même de la symphonie –, on peut vraisemblablement y déceler l'influence directe d'un autre compositeur allemand fort peu joué en France du vivant d'Honegger, à savoir Brahms, qui avait composé de nombreuses œuvres de musique de chambre en ayant recours à plusieurs reprises à cette organisation formelle peu orthodoxe par rapport aux canons habituels¹⁴. La comparaison d'Honegger avec Brahms n'est, d'ailleurs, pas totalement fortuite car Brahms, le grand rêveur romantique (banni en tant que tel des aspirations de la jeune génération française des années 20), a constamment eu besoin d'employer des cadres formels rigoureux pour laisser s'exprimer son imagination, et donc de revenir vers des genres et des formes plus anciens : symphonie ou variations. L'influence de Brahms sur Honegger, exceptionnelle pour son époque, remonte vraisemblablement aux deux années que le jeune compositeur suisse avait passées à Zurich chez son oncle Oskar, juge d'instruction et musicien amateur. Ayant constaté les dons musicaux du jeune Arthur, Oskar Honegger convainquit ses parents de l'inscrire au Conservatoire de Zurich, où le jeune musicien passa deux années très importantes sur le plan de sa formation musicale et des influences reçues. A partir de 1909, et jusqu'à l'été 1911, Honegger fut donc inscrit au Conservatoire de cette ville, fondé et dirigé par Friedrich Hegar (1841–1927), qui fut « pour quelque temps un inséparable compagnon de Brahms »¹⁵. Le souvenir de Johannes Brahms était donc à cette époque encore très présent à Zurich, où il était venu régulièrement dès 1866 et où il avait fait de nombreuses connaissances et lié de solides amitiés, en particulier avec le docteur Kirchner, qui l'avait introduit dans la société zurichoise, avec le romancier et poète Gottfried Keller, et avec Friedrich Hegar lui-même, qui était une personnalité importante de la vie musicale zurichoise où étaient programmées les créations les plus récentes de Richard Strauss ou de Max Reger. Hegar reconnut immédiatement le talent d'Honegger et lui donna rapidement de véritables leçons de composition dont le jeune Arthur n'oublia jamais les effets bénéfiques par la suite.

Au-delà du souvenir actif de Brahms, celui d'un compositeur romantique inscrit dans la tradition beethovenienne, Zurich avait également conservé celui « des séjours de Richard Wagner qui, un demi-siècle plus tôt, y [avait conçu]

13 Arthur Honegger, « Symphonie pour orchestre à cordes », *Mitteilungen des BKO*, 9/10/1943, dans *Écrits*, p. 171.

14 C'est le cas notamment de la *Ballade* op. 10 n° 2.

15 Claude Rostand, *Brahms*, Paris, Plon, 1955, réédition Fayard, 1978, p. 411.

Tristan et Isolde dans la villa de son bienfaiteur Otto Wesendonck »¹⁶. De Wagner, autre compositeur éminemment allemand, Honegger retiendra le sens des « grandes fresques lyriques où passe un souffle émotionnel puissant »¹⁷. Cette influence dramatique et lyrique trouva cependant chez Honegger son expression non pas dans le domaine scénique, mais plutôt dans celui de la symphonie et de l'oratorio – dont il emprunte le genre à un autre Allemand, Georg Friedrich Haendel –, et dont il a favorisé plus que tout autre la résurrection du genre musical dans l'entre-deux-guerres.

Au cours de ces années havraises et des deux années passées en Suisse – qui précèdent son arrivée à Paris –, Honegger a donc été confronté à une certaine tradition de la musique allemande dans ce qu'elle avait de plus novateur et caractéristique, celle qui trouve son point de départ dans la modernité de Beethoven. Ces premières fortes influences – celles de Beethoven, de Brahms, mais aussi de Strauss et de Reger entendus à Zurich, durèrent quelques années encore, à l'époque de ses études au Conservatoire de Paris, si l'on en croit Darius Milhaud qui, en 1962, rapportait ce souvenir : « Nous avions, Arthur et moi, de grandes conversations sur la musique qui nous enrichissaient réciproquement. Si Arthur avait souvent sous les bras *La femme sans ombre* de Richard Strauss ou les *Variations* de Reger, j'emportais volontiers dans ma serviette les partitions de *Boris* et de *Pelléas* »¹⁸. Malgré les évolutions ultérieures de son langage musical, Honegger ne chercha cependant jamais « à rompre le lien du développement de la tradition musicale » au prétexte qu'une « branche séparée du tronc meurt vite »¹⁹, trouvant dans l'art de ses prédécesseurs les raisons mêmes légitimant la vitalité et la pérennité de son activité de compositeur. Dans une célèbre réplique à Jean Cocteau qui, en janvier 1922, en pleine effervescence de l'activité du Groupe des Six, reprochait à Honegger – qui n'avait encore à son actif que quelques œuvres sévères de musique de chambre et un oratorio (*Le Roi David*) – d'être finalement trop attaché à un ordre esthétique à l'agonie et, partant, d'être un frein plus ou moins manipulé²⁰ au développement de la nouvelle esthétique néoclassique, il affirma qu'il lui était « indispensable pour

16 Harry Halbreich, *op. cit.*, p. 25.

17 Serge Gut, *op. cit.*, p. 11.

18 *Le Figaro*, 4 mai 1962. Milhaud fait ici une erreur en citant *La femme sans ombre* de Richard Strauss. Il parle vraisemblablement de *Salomé* ou d'*Elektra*, car *La femme sans ombre* ne date que de 1919.

19 Arthur Honegger, « Petit historique nécessaire », *Le courrier musical*, 1^{er} février 1922, dans *Écrits*, p. 37.

20 C'est là le sens de la phrase de Cocteau dans *Comœdia* du 10 janvier 1922 : « Celui de vous qu'on organise contre les autres participe encore quelquefois d'un ordre des choses à l'agonie ».

aller de l'avant d'être solidement rattaché à tout ce qui précède »²¹ et qu'il était impossible de changer les règles du jeu sans détruire le jeu lui-même.

Une telle fermeté dans le propos, qui traduit l'hommage et le respect de l'homme envers ses grands prédecesseurs qui l'ont formé sur le plan musical, révèle aussi le fossé existant entre la pensée d'Honegger – faite d'efficacité musicale, de recherche humaniste et d'expression ne craignant pas l'émotion²² – et les dogmes rapidement assénés par les trublions juvéniles d'une avant-garde néoclassique en mal d'innovations et de reconnaissance.

De ces années de jeunesse et de formation, il faut évidemment noter une autre influence forte qui allait ancrer Honegger de façon encore plus directe et plus inattendue dans la tradition germanique, celle de Jean-Sébastien Bach, qu'il découvrit de manière presque fortuite à l'occasion de la venue d'André Caplet au Havre, sa ville natale, où il dirigea deux cantates du Cantor de Leipzig²³. La découverte du langage polyphonique et des grandes fresques religieuses et symphoniques de Bach – qui devinrent par la suite des éléments si intimement liés à l'univers honeggérien – eut un impact considérable sur l'imaginaire du jeune homme. En 1920, à une époque où c'est plutôt l'insouciance et le divertissement qui prévalaient dans un après-guerre volontiers oublieux des traditions passées, il avouait, non sans panache et fierté : « Mon grand modèle est Jean-Sébastien Bach »²⁴, mettant en avant l'importance de l'architecture musicale dans les processus compositionnels, ce qui l'éloignait *de facto* de toute superficialité d'emploi des matériaux musicaux et de toute légèreté dans son approche musicale, quel qu'en soit le sujet. De toutes les influences reçues par Honegger, celle de Bach est la seule qui pût rivaliser véritablement avec celle de Beethoven. Il le reconnaît constamment, parlant régulièrement de « son amour pour Bach »²⁵, se référant souvent à l'époque, aux œuvres et au style de Bach, n'hésitant pas également à justifier la modernité de ses propres compositions musicales par des emprunts à l'art et à la technique de Bach, ce qui renforce son lien avec la tradition allemande et le fossé avec ses contemporains. Ainsi, évoquant par exemple la structure formelle de *Pacific 231*, œuvre orchestrale si spécifiquement honeggérienne, il récuse vivement toute conception liée à des éléments purement descriptifs vantant le dynamisme de la machine, indiquant qu'on aurait « dû y reconnaître la forme la plus classique et la plus sévère [qui soit] : celle du choral d'orgue de Bach sur le modèle duquel cette œuvre a été construite »²⁶.

21 Arthur Honegger dans *Le courrier musical*, 1^{er} février 1922.

22 Cf. « La Symphonie Liturgique. Propos recueillis par Bernard Gavoty », *La revue des Jeunesses musicales de France*, 15 février 1948, dans *Écrits*, p. 250.

23 Halbreich, *op. cit.*, p. 23.

24 Lettre à Paul Landormy du 3 août 1920, citée dans *Écrits*, p. 34.

25 Cf. « La Symphonie Liturgique. Propos recueillis par Bernard Gavoty », *op. cit.*, p. 250.

26 Arthur Honegger, « Pour prendre congé », *Plans* juillet 1931, dans *Écrits*, p. 114.

Pour en terminer avec ces influences germaniques marquantes sur le jeune compositeur aux idées déjà fermement établies, il est intéressant de noter la réponse d'Honegger à une enquête de 1928 qui s'attachait à montrer quels avaient été les modèles et les maîtres des compositeurs de cette époque. Alors que, d'ordinaire, Honegger cite abondamment Bach et Beethoven – mais aussi Haydn, Mozart ou Wagner dans ses écrits et commentaires –, il répond ici pudiquement : « Tous ceux qui ont travaillé et travaillent honnêtement de leur métier. Je veux dire tous les ouvriers de la musique capables de mener à bien leurs entreprises en quelque genre que ce soit »²⁷, n'excluant ainsi rien ni personne, mais laissant entendre aux habitués des formulations honeggériennes dans quelle direction et vers qui en particulier il fallait s'orienter.

Densité allemande et clarté française

L'enthousiasme d'Honegger pour l'une des caractéristiques majeures de l'art de Jean-Sébastien Bach, avant de devenir une signature qui lui soit personnelle, à savoir la maîtrise d'un contrepoint dynamique « qui fait la marche des parties, qui enrichit l'écriture et donc qui crée l'harmonie et en renouvelle la matière »²⁸, sera renforcé et curieusement développé à Paris lorsqu'il suivra au Conservatoire, à partir de 1911, les cours d'André Gédalge qui lui ouvriront des horizons nouveaux grâce à cette technique d'écriture magnifiée par Jean-Sébastien Bach, qui correspondait idéalement à sa spiritualité protestante. L'approche orchestrale contrapuntique d'Honegger, peu commune dans l'écriture française de cette époque, tributaire de l'idée qu'il « faut faire [du contrepoint] tout le temps, comme on respire »²⁹, investira et innervera complètement la trame non seulement de ses cinq symphonies à venir mais aussi, de manière plus générale, de son œuvre dans son ensemble. A ce titre, elle apparaît comme un élément de fusion entre les deux tendances en partie opposées qui se manifestent dans son écriture musicale : la clarté française de l'orchestration, issue notamment de Debussy³⁰, et la densité allemande de l'écriture symphonique contrapuntique dans des cadres formels établis. Ce fut vraisemblablement à André Gédalge³¹ que revint le mérite d'avoir su faire naître chez Honegger ce désir de conjuguer ces deux ten-

27 « Notre enquête », *Musique* du 15 juillet 1928, dans *Écrits*, p. 94.

28 Cité par Harry Halbreich, *op. cit.*, p. 22.

29 André George, *Honegger*, 1926, cité dans Halbreich, *op. cit.* p. 32.

30 Crée en 1905, *La mer* venait de s'imposer dès 1908 lors de sa reprise sous la direction de Debussy lui-même.

31 André Gédalge, auteur d'un *Traité de fugue* paru en 1901, était devenu professeur de contrepoint et de fugue au Conservatoire en 1905, année où Gabriel Fauré en prit la direction.

dances et d'en réaliser la synthèse. Pour Honegger, la classe de Gédalge était un vivier de modernité d'où sont sortis les musiciens les plus avancés de l'époque, Ravel, Florent Schmitt ou Koechlin³². Il affirme même : « Après être sorti des mains de Gédalge, je n'aurai plus besoin d'autres professeurs que l'étude des grands maîtres de tous les temps ». Gédalge, le professeur de contrepoint, qui basait son enseignement sur l'étude des préludes, fugues et chorals de Bach, fit même audacieusement la synthèse des deux sources d'influences les plus vives sur Honegger en lui « montrant la quintessence mélodique du premier mouvement de la Cinquième Symphonie de Beethoven »³³. Honegger n'aura de cesse de vanter les mérites de Gédalge par rapport aux autres professeurs du Conservatoire – Caussade, Widor ou Vidal –, car il « lui avait donné l'amour de la difficulté vaincue », dénonçant les « trucs » et, partant, « lui révélant la technique musicale » !

D'une certaine manière, en montrant que la spécificité de l'art musical français tel qu'il était enseigné au Conservatoire pouvait côtoyer les particularités de la musique allemande dans ce qu'elle avait de plus rigoureux, Gédalge, Français tout imprégné de culture allemande, fait donc la transition qui mènera Honegger, pétri de traditions germaniques, à s'ouvrir à Paris à des influences françaises qui allaient enrichir son langage. Alors qu'à Zurich, Honegger avait découvert le meilleur de la musique allemande contemporaine, Le Havre n'avait pu lui donner en retour un équivalent dans le domaine de la musique moderne française. C'est donc bien à Paris, à une époque où il était déjà très marqué par la tradition allemande que Honegger prit conscience des bouleversements esthétiques et des enjeux qui étaient en train de se réaliser³⁴. Il le reconnaît sans ambages, mettant même en avant ce que cette découverte allait provoquer face à ses convictions musicales initiales. « Je suis arrivé à Paris, âgé de 19 ans, nourri de classiques et de romantiques, féru de Richard Strauss et de Max Reger, ce dernier complètement ignoré à Paris. En échange, je trouvais, non pas l'école, mais l'efflorescence debussyste »³⁵.

Un tournant décisif

Le grand tournant eut lieu précisément pendant ses années d'études à Paris, à partir de la rentrée 1911, lorsque Honegger découvrit les musiciens français

32 Lettre à ses parents du 28 avril 1915, citée dans Halbreich, *op. cit.*, p. 35.

33 Harry Halbreich, *op. cit.*, p. 31.

34 L'effervescence artistique du Paris de ces années-là est remarquable : présence des Ballets Russes, création de *Petrouchka*, *Le Martyre de Saint-Sébastien*, *La Péri*, *Daphnis et Chloé*, *Le Festin de l'araignée*, *Le Sacre du printemps*, *Jeux*...

35 Cité par Serge Gut, *op. cit.*, p. 10.

contemporains : « J'ai appris à connaître et aimer Reger et Strauss pendant que j'étais en Suisse; je continue à les aimer, mais je me suis rendu compte que les musiciens comme Debussy, Dukas, D'Indy, Florent Schmitt (...) étaient plus neufs, plus originaux et, surtout, avaient plus de sensibilité que les modernes allemands »³⁶. Perdant quelques illusions quant à ses premières passions musicales, Honegger continue cette remarque en disant que le revêtement orchestral est la force principale et géniale de Strauss, mais que sans celui-ci sa musique « est infiniment moins riche d'invention que [celle] de Debussy, [et que celle de Reger], admirable de science, manque vraiment souvent d'imagination et d'émotion, et [qu'elle] devient par là un abus de procédés techniques »³⁷. On remarquera que les différents musiciens cités par Honegger, qu'ils soient allemands ou français, sont précisément ceux que l'histoire a reconnus comme de grands compositeurs d'orchestre et que, dès cette époque, ce sont eux qui l'orientent vers une conception orchestrale de la musique qu'il a développée notamment dans la classe d'orchestre de Vincent d'Indy au Conservatoire, qu'il fréquente dès 1916 en tant qu'auditeur. La rencontre avec D'Indy semble avoir été profitable puisque, si celui-ci a déclaré que Honegger « était celui qui avait le plus d'instinct de l'orchestre et de la direction »³⁸, Honegger louera en retour son enseignement malgré leurs divergences esthétiques, affirmant qu'en deux ans il avait « plus appris sur l'orchestration que par la lecture de tous les traités »³⁹. De cette classe d'orchestre où il dirigea à tour de rôle des fragments de Haydn, Mozart et Beethoven, il indiqua que le cours « était extrêmement intéressant et profitable pour les élèves de Maîtres aux idées très opposées à celles de D'Indy »⁴⁰, car ce dernier accordait toute son attention aux tendances les plus diverses, sans jamais forcer la conscience artistique d'un élève ni chercher à imposer une esthétique là où il sentait une intuition ou une volonté musicale⁴¹. D'Indy, dont Arthur Hoérée rappelle qu'il pratiqua tout jeune le *Traité d'orchestration* de Berlioz, a joué un rôle novateur dans le domaine de l'orchestration, qui allait laisser des traces durables sur la technique d'écriture d'Honegger. Ainsi, « à l'opposé de Wagner qui les mélange, [D'Indy] use les timbres purs et annonce la transparence de Debussy »⁴², mettant ainsi en avant, au tournant du

36 Lettre d'Honegger à ses parents en date du 28 avril 1915.

37 Lettre d'Honegger à ses parents en date du 18 avril 1915.

38 Lettre d'Honegger à ses parents en date du 28 février 1917, citée dans Halbreich, *op. cit.*, p. 47.

39 Arthur Honegger « La classe de D'Indy au Conservatoire », *La revue musicale*, 1^{er} janvier 1932, dans *Écrits*, p. 123.

40 *Ibid.*, p. 123.

41 *Ibid.*, p. 124.

42 Arthur Hoérée, article « D'Indy », dans *Dictionnaire de la musique, Science de la musique, Les hommes et les œuvres*, sous la direction de Marc Honegger, tome II, Paris, Bordas, 1970, 2^e éd. augm., 1979, pp. 532–533.

siècle, l'opposition entre les techniques allemande et française dans le domaine de l'écriture orchestrale. Rapidement donc, grâce aux leçons de D'Indy, « Debussy a fait utilement contrepoids dans l'esthétique [d'Honegger] à [sa] sensibilité aux classiques et à Wagner »⁴³.

Fort de ses découvertes musicales à Paris, Honegger évolue et voit peu à peu augmenter dans son estime la nouvelle école française, si orchestrale dans son expression, et dont il reconnaît la primauté, modifiant ainsi fortement ses premières sympathies musicales. Si l'ascendant de Debussy sur le jeune compositeur est fort et s'exprime par une recherche musicale reposant sur ses procédés d'écriture, Honegger ne renonce pas cependant totalement à découvrir la modernité allemande. Ainsi, dans une lettre de 1917, il demande à ses parents de lui procurer la *Deuxième Symphonie* de Gustav Mahler ainsi que des ouvrages et partitions de Schoenberg, dont il commence à traduire en français le *Traité d'harmonie*⁴⁴. Les premières œuvres orchestrales d'Honegger portent de manière évidente les traces de son « admiration éperdue et quelque peu esclave de Debussy »⁴⁵. C'est le cas du *Prélude pour Aglavaine et Sélysette* d'après Maeterlinck – composé pour la classe de D'Indy fin 1916 –, qui ne fait qu'affirmer une profonde influence debussyste, notamment dans le choix de timbres purs déliés de toutes doublures inutiles⁴⁶, de *La Mort de Sainte Alméenne* (1918) ou du ballet *Sous-Marine* (1918–20). L'influence évidente des débuts, qui s'exprime dans le choix des timbres et des sonorités harmoniques, deviendra plus subtile par la suite puisque Honegger, tout en affirmant sa personnalité musicale, n'aura de cesse de reprendre dans ses symphonies une orchestration basée non pas sur le système des doublures tel qu'il avait été généralisé par l'école wagnérienne, mais au contraire par la recherche de sons purs en évitant les mélanges entre les groupes instrumentaux, ainsi que l'avait pratiqué couramment Debussy et D'Indy. L'influence directe est cependant de courte durée puisque, dès *Le Chant de Nigamon* (1918) et surtout la *Pastorale d'été* (1920), réapparaissent des réminiscences de Strauss (dans le premier) et de Beethoven (dans le second)⁴⁷, mélangées, il

43 Gisèle Brelet, article « Musique contemporaine en France », dans *Histoire de la musique*, sous la direction de Roland-Manuel, Encyclopédie de la Pléiade, tome II, Paris, Gallimard, 1960–1963, p. 1115.

44 Arthur Honegger, lettre à ses parents du 17 mars 1917, citée dans Halbreich, *op. cit.*, p. 47.

45 Harry Halbreich, *op. cit.*, p. 454.

46 Arthur Hoérée, article « Orchestration », dans *Dictionnaire de la musique, Science de la musique, Formes, techniques, instruments*, sous la direction de Marc Honegger, tome II, Paris, Bordas, 1977, p. 711.

47 Halbreich note « une légère influence d'*Elektra* » dans *Le Chant de Nigamon* (p. 423) et deux fragments inspirés de la *Symphonie Pastorale* dans la *Pastorale d'été*. Cf. Halbreich, *op. cit.*, p. 426.

est vrai, à des envolées nettement inspirées du *Prélude à l'Après-midi d'un faune*.

L'influence de Debussy sur Honegger est indéniable, même si elle n'est pas restée aussi clairement marquée que celles de Bach ou de Beethoven. Cette influence fut cependant limitée en apparence car le mouvement néoclassique des années vingt imposa un retour à des structures et à des procédés plus traditionnels. « A l'atmosphère rêveuse fait place un style plus incisif aux recherches subtiles, aux sonorités précieuses se substitue une écriture plus directe où les doublures reprennent leurs droits »⁴⁸. Dès cette époque, l'orchestre d'Honegger, s'il conserve des traces d'influences de Strauss, D'Indy et Debussy, acquiert pourtant une marque inimitable qui le rend déjà personnel⁴⁹. Alors que Honegger a recherché la rigueur de la construction dans la tradition allemande, il s'est appliqué à la mettre en œuvre au travers d'une clarté de jeu et de timbres directement inspirée de la tradition orchestrale française. Ainsi, par exemple, ses œuvres symphoniques, comme celles de Debussy, ne font jamais appel à la plénitude des moyens orchestraux ainsi que cela était pratiqué chez les compositeurs post-romantiques allemands ; Honegger et Debussy se limitent tous deux à une sorte d'orchestre « idéal » proche de celui employé par Liszt ou Brahms dans la seconde moitié du XIX^e siècle⁵⁰. Comment comprendre alors le positionnement d'Honegger face au rejet de l'impressionnisme musical et de Debussy par les Nouveaux Jeunes⁵¹ de l'après-guerre ? Il s'est exprimé à ce sujet, mettant en avant la notion d'« instinct de légitime défense » ressenti par les jeunes compositeurs qui voulaient s'opposer au « raffinement poussé à l'extrême et à l'art mandarin » de Debussy, ou plutôt de ses zélateurs. Pour lui, Debussy est sûrement le plus grand musicien français dont l'œuvre égale celle de Wagner, un orchestrateur exceptionnel dont l'influence affecte tous les jeunes musiciens au point qu'il « est impossible de trouver un compositeur qui, d'une manière ou d'une autre, n'ait pas senti planer sur lui son ombre et qui puisse dire qu'il ne lui doit rien »⁵². Mais ce qui apparaît encore plus important pour Honegger, compositeur si profondément lié à la préservation et à la fructification de l'héritage, c'est que Debussy a été le premier, peut-être, des compositeurs français « à renouer avec le lien de la tradition d'une musique

48 Arthur Hoérée, article « Orchestration », *op. cit.*, p. 712.

49 Jean Maillard et Jacques Nahoum, *Les symphonies d'Arthur Honegger*, Paris, Ed. A. Leduc, 1974, p. 11.

50 Avec notamment des effectifs instrumentaux « par trois ».

51 Terme employé par Satie pour qualifier la jeune génération qui le soutint après le scandale de *Parade* en 1917.

52 Arthur Honegger, « Hommage à Claude Debussy », *Comœdia*. Dans *Écrits*, p. 473.

française qui le rattache à Rameau et Couperin »⁵³. Cette influence française de l'écriture orchestrale, Honegger la mettra en pratique notamment dans ses cinq symphonies, qui renouent avec un genre et des formes liés à la tradition allemande du XIX^e siècle.

Honegger et la symphonie

Bien qu'Honegger ait abordé assez tôt l'écriture d'œuvres symphoniques, lors de ses années passées au Conservatoire de Paris, c'est seulement à l'orée des années trente, alors qu'il avait déjà 38 ans et qu'il avait déjà produit de grandes œuvres ayant établi sa notoriété (*Le Roi David*, *Pacific 231*,...), qu'il entreprit pour la première fois une véritable symphonie. Il est vrai que la popularité d'œuvres telles que *La Mer* (1905) ou *Jeux* (1913) de Debussy, ou encore *Le Sacre du printemps* (1913) de Stravinsky – qui prolongeaient un courant esthétique à forte coloration descriptive dont le but était précisément d'éviter tout retour trop marqué à la symphonie traditionnelle – avait empêché les jeunes compositeurs de l'immédiat après-guerre d'aborder un genre violemment attaqué en France au XIX^e siècle, mais qui avait retrouvé cependant un nouvel essor grâce à Saint-Saëns, Franck, D'Indy, Chausson, Lalo ou Ropartz. En se développant dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le genre du poème symphonique, avec sa liberté de traitement, avait occulté celui de la symphonie aux structures formelles en grande partie figées. Face aux multiples œuvres à programme ou d'inspiration descriptive, des œuvres comme les deux premières symphonies de Roussel (1904 et 1921) ou la *Deuxième Symphonie* de Casella (1908) étaient en nombre restreint au début du XX^e siècle et faisaient figures d'exception. Sous l'influence du ballet, et notamment grâce à la présence en France des Ballets Russes de Diaghilev, la musique symphonique reprit cependant une place prépondérante en France où la tradition de l'opéra restait encore toute puissante. A partir de 1918, tous les compositeurs de la nouvelle génération – Honegger, Ibert, Milhaud, Poulenc... – se mirent à écrire des œuvres pour orchestre qui traduisent ce nouvel intérêt pour le genre symphonique même si, à l'exception de Roussel, Honegger et Milhaud, ces œuvres évitent de prendre explicitement le nom de « symphonie ». Dans la décennie allant de 1920 à 1930, les compositeurs de la jeune génération néoclassique – qui s'étaient en grande partie affirmés en s'opposant aux esthétiques et aux genres musicaux de leurs prédecesseurs immédiats – commencèrent à revenir vers le genre de la symphonie comme à une valeur sûre après les excès et les débordements dus au foisonnement d'idées de l'après-guerre.

53 *Ibid.*, p. 475.

Ainsi Villa-Lobos, mais aussi Prokofiev, Chostakovitch, Hindemith, Tansman revinrent-ils ouvertement au genre de la symphonie au cours de cette période, sans oublier Stravinsky (avec ses *Symphonies pour vent*, 1920 ; *Symphonie de Psalms*, 1930 ; et *Symphonie en ut*, 1940), Florent Schmitt (*Symphonie concertante*, 1931), Webern (*Symphonie*, 1928) ou Schoenberg (*Symphonie de chambre n° 2*, 1939).

Chez Honegger, l'attrait de la musique symphonique est présent depuis ses années de formation, et s'il évita de s'y consacrer véritablement avant la fin des années 20, c'est que dans l'enthousiasme et l'insouciance de l'après-guerre, il s'était fondu dans les modèles dominants de son époque : musique de ballet, musique de chambre, mais aussi musique de film et autres œuvres de circonstance. Pourtant, malgré l'euphorie de cette époque, Honegger est toujours resté conscient de ses propres aspirations, celles d'une musique rigoureusement construite, volontiers austère et qui ne doit rien à l'esprit du music-hall⁵⁴, et qui trouve dans le genre symphonique son plein épanouissement. Cependant, malgré son attrait pour la symphonie en tant qu'expression de la double tradition à laquelle il se rattachait, la maîtrise de son écriture orchestrale ne s'affirma pas immédiatement chez lui dans le cadre d'œuvres symphoniques. Il consacra encore toute la décennie des années vingt à la composition d'œuvres de musique de chambre et de grandes partitions scéniques et cinématographiques (*Horace victorieux*, *Le Roi David*, *Judith*, *Napoléon*). Au cours de cette même période, Honegger composa toutefois ses deux premiers mouvements symphoniques (*Pacific 231* en 1923 et *Rugby* en 1928) où se manifestent encore des influences de Bach ou de Debussy⁵⁵.

Au nombre de cinq, les symphonies d'Honegger s'étalent sur la période des années 30 à 50, avec néanmoins deux parties distinctes : de décembre 1929 à mai 1930, date de composition de la *Première Symphonie*, et – après une interruption de plus de dix années consacrées essentiellement à d'autres genres musicaux⁵⁶ – de novembre 1940 à décembre 1950. A titre de comparaison, on notera que Roussel a composé ses Symphonies n° 2 à 4 entre juillet 1919 et décembre 1934 et que Milhaud a conçu ses douze symphonies entre 1939 et 1961. Les dates effectives de composition des symphonies d'Honegger diffèrent souvent des dates d'orchestration en raison de sa technique habituelle de travail consistant à orchestrer ses œuvres

54 Cf. lettre à Paul Landormy, 3 août 1920, citée dans *Écrits*, p. 34.

55 *Pacific 231* (1923) « Ce qui donne une impression de J. S. Bach ». Dans *Rugby* (1928) la coda de 7 mesures (m. 285–291) « rappelle l'enchaînement de la fin d'*Iberia* de Debussy », indique Harry Halbreich, *op. cit.*, p. 435.

56 Notamment la musique de chambre, la musique de cinéma, l'oratorio (*Jeanne d'Arc au bûcher*, 1935), l'opérette (*Les Petites Cardinal*, 1937) ou encore l'opéra (*Nicolas de Flue*, 1938–1939)…

uniquement lorsque le travail de composition proprement dit était achevé. Malgré la réelle force expressive de son orchestration, la couleur orchestrale apparaît donc chez Honegger comme le revêtement d'une structure musicale déjà en elle-même fortement élaborée.

C'est donc à un âge de pleine maturité (38 ans) qu'Honegger a abordé pour la première fois le genre de la symphonie qui, chez lui, est toujours le résultat de commandes et non pas de manifestations créatrices spontanées : ainsi la *Première Symphonie* est le résultat d'une commande de Serge Koussevitsky pour le cinquantenaire de l'Orchestre Symphonique de Boston ; la *Deuxième Symphonie* est une commande de Paul Sacher pour le Basler Kammerorchester (BKO), l'orchestre de chambre de Bâle ; la *Troisième Symphonie* a été commandée par la Communauté de Travail Pro Helvetia ; la *Quatrième Symphonie* est de nouveau une commande de Paul Sacher pour le vingtième anniversaire du Basler Kammerorchester ; et enfin la *Cinquième Symphonie*, commande de la Fondation Musicale Nathalie Koussevitsky de Boston. Par un curieux hasard, ces différentes commandes s'organisent en forme d'arche avec aux parties extrêmes les deux soutiens les plus importants d'Honegger pour la diffusion de son œuvre (Koussevitsky et Sacher), tandis que le centre est représenté par la Suisse (Pro Helvetia), patrie du compositeur ; Boston – Bâle – Suisse – Bâle – Boston. Par leurs dimensions restreintes (de 20 à 30 minutes) et par leurs structures formelles en trois mouvements avec utilisation de la forme-sonate, les cinq symphonies d'Arthur Honegger semblent revenir à un état de la symphonie tel qu'elle existait à la fin du XVIII^e siècle et dans les symphonies de Beethoven. Par leur recherche de l'unité et de l'équilibre entre les mouvements, ces symphonies apparaissent cependant comme une réaction violente face aux débordements romantiques, et plus particulièrement face à la surenchère allemande des débuts du XX^e siècle. En renonçant aux effectifs pléthoriques du post-romantisme essentiellement allemand, Honegger a délibérément compensé sur le plan de l'expression tout ce qu'il avait retiré sur celui des moyens. Une analyse des différents effectifs employés par Honegger dans ses symphonies donnerait une idée précise de sa sobriété orchestrale, d'inspiration toute française et montrerait ce qu'elle doit à Debussy⁵⁷. D'ailleurs Honegger ne reconnaissait-il pas dès 1922 que « l'économie des moyens [lui] semblait souvent plus difficile, mais aussi plus utile que l'audace trop volontaire »⁵⁸.

C'est dans le contexte d'une double influence, à la fois allemande et française, organisée autour de l'écriture orchestrale qu'il faut apprécier l'ensemble des cinq symphonies d'Honegger, qui en représente une sorte

57 Cf. Jean-Jacques Velly, « La technique orchestrale dans les symphonies d'Honegger », dans Manfred Kelkel (éd.), *Honegger-Milhaud, musique et esthétique*, actes du colloque international de 1992, Paris, L. Vrin, 1994, pp. 144–164.

58 *Le courrier musical*, 1^{er} février 1922.

d'apogée récapitulative. Cette série ne forme évidemment pas un cycle, mais sa composition va au-delà du simple renouveau pour l'écriture orchestrale en général et la symphonie en particulier que l'on constate au début des années trente, même si Honegger évoque le risque de disparition de « cette forme dangereuse à cause de son ampleur »⁵⁹. La série de symphonies d'Honegger représente une synthèse magistrale de ses aspirations esthétiques où se manifestent une solidité de construction beethovénienne, un contrepoint issu de Bach, un chromatisme wagnérien, un lyrisme à la grandeur épique, mais aussi une économie de moyens, une clarté de répartition du discours et une recherche de timbres purs propres aux symphonistes français. Elle traduit la permanence de cette double tradition dont Honegger réalise idéalement la fusion en respectant les spécificités de chacune d'entre elles.

Resümee

Honeggers Symphonien zwischen französischer und deutscher Kulturtradition

Die Rückkehr zur Symphonie in den 1930er Jahren erscheint in Frankreich als starker ästhetischer Einschnitt, um die klassischen Formschemata zu erneuern, die zuvor durch mehrere Generationen von Komponisten in Frage gestellt worden waren. Auch wenn die Gattung stark von der deutschen musikalischen Tradition geprägt war, so erlagen doch Komponisten ganz unterschiedlicher Herkunft ihrer Versuchung wie etwa Roussel, Milhaud, Vaughan Williams, Prokofiew oder Martinů. Bedingt durch seine alemannische Herkunft und seine teils deutsche, teils französische Ausbildung war Arthur Honegger – Verfasser von fünf zwischen 1930 und 1950 komponierten Symphonien – wohl am besten geeignet, die Synthese herzustellen bezüglich einer Gattung, deren Konturen stark in einer Ästhetik der „absoluten“ Musik in der deutschen Tradition fußen, deren Ausdrucksvermögen und Gestaltungsfreiheiten aber eher französisch geprägt sind, so daß er äußern konnte, er sei „ein Mensch des 20. Jahrhunderts und spreche dessen lebendige Sprache“. Die Bewunderung von Debussy und Beethoven zugleich, wie sie Honegger konsequent und ernsthaft äußerte, war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine große Ausnahme und zeigt sich auch, verschieden stark ausgeprägt, in seinen Symphonien.

59 « Première Symphonie de B. Martinu », *XX^e siècle*, mars 1946, dans *Écrits*, p. 195.

