

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: Zwischen Oper, Oratorium und szenischer Kantate zur
Gattungsproblematik der Bühnenwerke

Autor: Stegemann, Michael

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858743>

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: 10.02.2026

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

Michael Stegemann

Zwischen Oper, Oratorium und szenischer Kantate Zur Gattungsproblematik der Bühnenwerke

Mon rêve aurait été de ne composer que des opéras :
mais c'eût été peine perdue à une époque où le théâtre
lyrique est sur le point de disparaître.¹

Obwohl Arthur Honeggers im weitesten Sinne musikdramatisches Œuvre mehr als ein halbes Hundert Partituren der verschiedensten Gattungen umfaßt, ist seine Bedeutung für das zeitgenössische Musiktheater eher marginal geblieben. Tatsächlich ist das einzige Werk, das halbwegs regelmäßig auf den internationalen Spielplänen erscheint, nicht einmal originär für eine szenische Aufführung konzipiert worden: das „oratorio dramatique“ *Jeanne d'Arc au bûcher*. Andererseits hat Honegger – ähnlich wie die meisten Musikdramatiker seiner Generation – immer wieder nach Wegen gesucht, das Gattungserbe des 19. Jahrhunderts (und hier insbesondere die spezifisch französischen Formen des „théâtre lyrique“) für die Moderne zu bewahren und neu zu erschließen. Vor allem in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen vertreten seine Partituren Positionen der Musiktheater-Avantgarde, die vielleicht außerhalb Frankreichs größere Beachtung gefunden hätten. Liest man zum Beispiel den Essay, den Hans Curjel im Oktober 1928 in den *Blättern der [Berliner] Staatsoper* veröffentlicht hat, findet sich hier genau die Situation der „neuentstandenen allgemeinen Bedürfnisse“ des Musiktheaters umrissen, in deren Kontext sich Honeggers musikdramatische Werke einordnen lassen:

Das Gefäß der musikdramatischen wie der veristischen Opernform ist erfüllt. Die verschiedenartigsten neuen vitalen, geistig-künstlerischen und menschlichen Bedürfnisse sind entstanden, die durch keine der vorhandenen Opernformen befriedigt werden können. [...] Die neu entstandenen allgemeinen Bedürfnisse treten in den verschiedensten Bereichen des Künstlerischen in Erscheinung. Wenige Beispiele mögen genügen:

In bezug auf das Gefühlmäßige: das Präzise, Geschliffene, Übersichtliche wird dem Schummrigen, Ineinanderfließen, Dschungelhaften vorgezogen.

In bezug auf das Geistige: vom Mystischen wendet man sich ab; man strebt nach dem logisch Erkennbaren, wobei man sich allerdings von dem gemeinhin Aufklärerischen dadurch unterscheidet, daß man die Existenz von unaufklärbaren Geheimnissen

1 Arthur Honegger, *Je suis compositeur*, Paris 1951, S. 111.

als die Grundlagen allen Lebens, Denkens und Empfindens anerkennt (hier liegt die Keimzelle einer neuen Religiosität).

In bezug auf das Gesinnungsmäßige: an die Stelle rein ästhetischer Auffassungen, die zur Ausschaltung des Begriffs Moral geführt haben, treten ethische Tendenzen. Und, merkwürdige Umkehrung, das gewaltig Pathetische, das von der Macht des Individuums ausging und auf das Individuum zielte, wird abgelöst vom Lockeren und fast Spiele-rischen, das seinerseits vom geheimen Gesetz einer neuen Ethik seinen Halt gewinnt.

In bezug auf die Bühnenhandlung: statt pathetischer, mystischer und philosophierender Vorgänge sucht man einfache, monumentale und kolportageartige Handlungen, in denen allerdings das Irreale, das Wunderbare und Unauflösbare des Lebens nicht minder schlagkräftig in Erscheinung tritt.

In bezug auf das Optische: Abkehr von aller pathetischen Gebärde, Verzicht auf ornamentales Beiwerk, Übersichtlichkeit auch hier, ohne daß dadurch kalte Stimmungslosigkeit gefordert würde. Im Gegenteil; Stimmung und Atmosphäre sollen durch knappe Mittel erzielt und dadurch besonders intensiviert werden.

Die Parallelen zu den Forderungen und zur Gestalt heutigen allgemeinen Lebens und zu seiner inneren Struktur sind offenbar. Die tiefe Kluft wird erkennbar, die zwischen der landläufigen „Oper“ und diesen Elementen heutigen Lebens sich auftut.²

Fast jedes Beispiel, das Hans Curjel hier erwähnt, ließe sich anhand eines der musikdramatischen Werke von Arthur Honegger belegen oder diskutieren – bloß daß Honegger in Berlin (und überhaupt außerhalb Frankreichs) damals wie heute primär als Symphoniker wahrgenommen wurde. Nur wenige (wie Paul Collaer) erkannten sein originäres und originelles musikdramatisches Genie:

Da das Temperament Honeggers dem Wesen nach dramatisch ist, liegt ihm die Dynamik besonders. [...] Seine Inspiration scheint unter dem Antrieb eines visuellen Elements Gestalt anzunehmen. [...] Dieser Musiker ist dazu geboren, dramatische Musik zu schreiben.³

Allerdings hat auch Honegger selbst nie den „symphonischen“ Aspekt seiner musikdramatischen Werke verleugnet, den auch Jean Cocteau in seinem ästhetischen Manifest *Le Coq et l'arlequin* postuliert hatte:

Certains chefs-d'œuvre du théâtre ne sont pas du 'théâtre' au sens propre du mot, mais bien des symphonies scéniques sans aucune concession décorative.⁴

Allein die Gattungsbezeichnungen, die der Komponist für seine Bühnenwerke zwischen 1920 und 1939 verwendet hat, zeigen die Vielfalt seiner dramaturgischen Ansätze: „Symphonie mimée“ (*Horace victorieux*),

2 Hans Curjel, *Blätter der Staatsoper*, Oktober 1928, in: ders.: *Experiment Krolloper 1927–1931*, aus dem Nachlaß hrsg. von Eigel Kruttge. München 1975, S. 370.

3 Paul Collaer, *Geschichte der modernen Musik*, Stuttgart 1963, S. 296; S. 304.

4 Jean Cocteau, *Le Coq et l'arlequin*. Paris 1918, Neuausg. Paris 1979, S. 62.

„Psaume dramatique“ beziehungsweise „Psaume symphonique“ (*Le Roi David*), „Drame biblique“ (*Judith*), „Tragédie musicale“ (*Antigone*), „Mélodrame“ (*Amphion*), „Oratorio dramatique“ (*Jeanne d'Arc au bûcher*), „Légende dramatique“ (*Nicolas de Flue*); hinzu kommen die beiden „Mysterienspiele“ *Le Dit des Jeux du monde* und *L'Impératrice aux rochers*, sowie Zeit-Formen wie Marionettenballett (*Vérité? Mensonge?*), Rollschuhballett (*Skating Rink*), Radio-Mysterium (*Les 12 coups de minuit*) oder Ballett-Melodrama (*Sémiramis*), in denen der Komponist auf seine Art versucht hat, die von Curjel angesprochene Kluft zwischen Tradition und Gegenwart zu überbrücken.

Läßt man Honeggers eigene, bisweilen eher verwirrende als klärende Zuordnungen und Bezeichnungen einmal beiseite, lassen sich seine Bühnenwerke mehr oder weniger eindeutig verschiedenen Kategorien zuordnen⁵, wobei die „klassischen“ Gattungen des Musiktheaters – Oper und Operette – deutlich unterrepräsentiert sind; umgekehrt gibt es Werke, die gleichzeitig mehreren Kategorien angehören.

Oper:	19 / 25 / 28
Operette:	22 / 23 / 31
Szenisches Oratorium / Mysterienspiel:	2 / 8 / 15 / 17 / 27 / 34
Biblische Stoffe:	2 / 3 / 4 / 8 / 10 / 15 / 17 / 25 / 27 / 33 / 34 / 42 / 52
Antike Stoffe:	7 / 11 / 18 / 19 / 21 / 26 / 38 / 41 / 47 / 49 / 55
Historisches „Welttheater“:	1 / 13 / 28 / 29 / 35 / 36 / 42 / 45 / 48 / 50 / 51 / 53 / 54
„Zeittheater“:	6 / 9 / 12 / 14 / 16 / 20 / 30 / 32 / 39 / 40 / 43

Viele dieser Werke scheinen merkwürdig unentschieden zwischen szenischen und nicht-szenischen Konzeptionen zu schwanken – durchaus nichts Neues gerade in der französischen Musik, wenn man an Hector Berlioz' „Légende dramatique“ *La Damnation de Faust* denkt. Während etwa *Jeanne d'Arc au bûcher* als ursprünglich nicht-szenisches Opus seit der ersten Bühnen-Aufführung (am 13. Juni 1942 am Stadttheater Zürich) überwiegend szenisch oder halb-szenisch interpretiert wurde und wird, geriet die originär szenische Konzeption des *Roi David* zunehmend in Vergessenheit, so daß das Werk heute eigentlich nur mehr als Oratorium aufgeführt wird – ein Umstand, den der Komponist nachdrücklich bedauerte:

Le défaut principal du *Roi David* tient à ce qu'on donne aujourd'hui en oratorio un ouvrage conçu à l'origine comme une partition accompagnant un drame, une musique de scène. Ce drame, je l'avais illustré comme un graveur image les chapitres d'un livre. Il y avait des chapitres plus ou moins longs. A la scène, cela passe tout naturellement; au

5 Die Zahlen verweisen auf die Tabelle der musikdramatischen Werke Honeggers.

concert, il y a trop de morceaux brefs dans la première partie, ce qui donne une impression de morcellement.⁶

Während Honeggers Bearbeitungen biblischer Stoffe der von Curjel erwähnten „neuen Religiosität“ der Zeit Rechnung tragen, stehen seine Vertonungen antiker Stoffe in der Linie einer ähnlichen Rückwendung zur Vergangenheit, wie sie im späten 16. Jahrhundert die „Florentiner Camerata“ unternommen und damit die Urform der Oper begründet hatte: Eine „(Wieder)Geburt der Musik aus dem Geiste der Tragödie“, wenn man so will. Auch Curjel erwähnt diese Richtung des zeitgenössischen Musiktheaters und verweist für den deutschsprachigen Raum auf Richard Strauss' *Ariadne auf Naxos* (1912) und Egon Wellesz' *Alkestis* (1922/23), nennt aber auch Honeggers *Judith* und *Antigone*⁷. In Frankreich jedenfalls war es Jean Cocteau, der mit seiner von Honegger vertonten Sophokles-Adaptation den Ton angab:

C'est tentant de photographier la Grèce en aéroplane. On lui découvre un aspect tout neuf.

Ainsi j'ai voulu traduire *Antigone*. A vol d'oiseau de grandes beautés disparaissent, d'autres surgissent; il se forme des rapprochements, des blocs, des ombres, des angles, des reliefs inattendus.

Peut-être mon expérience est-elle un moyen de faire vivre les vieux chefs-d'œuvre. A force d'y habiter nous les contemplons distraitement, mais parce que je survole un texte célèbre, chacun croit l'entendre pour la première fois.⁸

Unabhängig von Honeggers Musik besteht über den Wert der Cocteau-schen Bearbeitung durchaus kein einhelliges Urteil; während etwa Hans Heinz Stuckenschmidt den „gräzisierenden Surrealismus“ des Werkes lobte und auch die Bedeutung der Antiken-Rezeption Sigmund Freuds für Cocteaus Bearbeitung erkannte – „In die griechische Mythologie moderne Probleme zu verflechten, ihre Figuren als unsere Zeitgenossen zu interpretieren, ist künstlerisch legitim“⁹ –, läßt der Honegger-Biograph Pierre Meylan kein gutes Haar an dem Libretto:

Meiner Ansicht nach gibt es keinen langweiligeren Text als denjenigen von Cocteau. Sein Höhenflug über der Landschaft des Sophokles führte bloß dazu, daß die ganze Schönheit verschwunden ist, statt daß sie verjüngt worden wäre. Wie kann jemand seine Phantasie und sein Talent dermaßen vergessen?¹⁰

6 *Je suis compositeur* (wie Anm. 1), S. 141.

7 Vgl. Anm. 2.

8 Jean Cocteau, *Antigone*. Paris 1948, *Préface*, o.S.

9 Hans Heinz Stuckenschmidt, *Oper in dieser Zeit*, Velber 1964, S. 45.

10 Pierre Meylan, *Arthur Honegger*. Frauenfeld 1970, S. 71.

Gerade in der *Antigone* und ihren Wandlungen von der Bühnenmusik zur durchkomponierten „Tragédie musicale“ zeigt sich, wie schwer sich Honegger mit einer rein (oder zumindest primär) von der Bühne her gedachten Konzeption tat. Ausgangspunkt war wieder einmal eine „symphonische Konstruktion“ – „Il s'agit d'abord d'envelopper le drame d'une construction symphonique serrée sans en alourdir le mouvement.“¹¹ –, die den statisch-archaischen Charakter des Werkes ebenso bestimmt wie das Fehlen einer dramaturgischen Handlungs-Zuspitzung; das eigentlich Neue gibt sich dagegen in der quasi cinematographischen Montage-Technik der *Antigone* zu erkennen, und mehr noch in der konsequenten oratorischen Prosodie: „le texte chanté ne dure pas plus longtemps que le texte récité.“¹² Doch gerade dieses zwischen Sprech- und Musiktheater changierende Verfahren erwies sich als problematisch und wurde vom zeitgenössischen Publikum vehement abgelehnt, das wohl eher ein neoklassizistisches Werk erwartet hatte.

Antigone [...] incarne mes ambitions et mes tentatives lyriques. Sans vain orgueil ni fausse modestie, je crois qu'*Antigone* apportait une petite pierre au théâtre lyrique. Cette petite pierre est d'ailleurs tombée au fond d'un puits et elle y est restée ...¹³

Erst in jüngerer Zeit wurde die Radikalität und Bedeutung der Oper erkannt und gewürdigt, etwa von Ulrich Schreiber:

In Verbindung mit der expressiven Schlagkraft dieser abtaktigen Prosodie, der Erweiterung vokaler Artikulation zwischen Murmeln, Singen (auch bei geschlossenem Mund) und Schreien gehört *Antigone* zu den avanciertesten Bühnenwerken der Zeit, komplementär dem *Wozzeck* an die Seite zu stellen.

Auch Honeggers Versuchen im „leichten“ Genre der Operette war nur bedingt Erfolg vergönnt. Sein Dreiakter *Les Aventures du Roi Pausole* brachte es zwar am Théâtre des Bouffes-Parisiens auf 500 Aufführungen en suite, die beiden in Zusammenarbeit mit Jacques Ibert komponierten Folgewerke *Les Petites Cardinal* und *L'Aiglon* dagegen erwiesen sich als wenig durchsetzungskräftig.

Die „kleinen Steine“, mit denen Arthur Honegger zu einer Erneuerung des „Théâtre lyrique“ beitragen wollte, liegen immer noch „auf dem Grund des Brunnens“. Gerade die Vielfalt einander überschneidender, ästhetischer und szenischer Konzeptionen, die in ihrer Zeit einer breiteren Rezeption der Werke im Wege stand, könnte heute freilich neues Interesse finden.

11 Arthur Honegger, *Antigone*. Paris 1927, *Préface*.

12 Ebenda.

13 *Je suis compositeur* (wie Anm. 1), S. 140.

Nr.	Werk Gliederung	Textdichter Entstehung	Gattung Uraufführung ¹
1	Prélude zu <i>Aglavaine et Sélysette</i>	Maurice Maeterlinck 1. Jan.–3. April 1917	Bühnenmusik 1. Juni 1920
2	<i>Le Dit des Jeux du monde</i> 10 Tänze, 2 Zwischenspiele 1 Coda	Paul Méral Mai – 6. Nov. 1918	Mysterienspiel 3. Dez. 1918
3	<i>La Mort de Sainte Alméenne</i>	Max Jacob 1918	Bühnenmusik –
4	<i>La Danse macabre</i>	Carlos Larronde 1919	Bühnenmusik 28. März 1919
5	<i>Vérité? Mensonge?</i>	André Hellé 1920	Marionettenballett 25. Nov. 1920
6	<i>Les Mariés de la Tour Eiffel</i> <i>Marche funèbre</i>	Jean Cocteau Juni 1921	Ballett 18. Juni 1921
7	<i>Horace victorieux</i>	Guy-Pierre Faucon- net / Titus Livius Dez. 1920 – Feb. 1921	<i>Symphonie mimée</i> Ball.-Pantomime konzert.: 2. Nov. 1921, Genf szen.: 28. Dez. 1927, Essen
8	<i>Le Roi David</i> 2 Teile / 5 Stufen / 25 Episoden	René Morax 25.02. – 28.04.1921	<i>Psaume dramat./</i> <i>Psaume symphon.</i> 11. Juni 1921, Mézières
9	<i>Skating Rink</i>	Riccioto Canudo Dez. 1921	Rollschuh-Ballett 20. Jan. 1922
10	<i>Saül</i>	André Gide Mai 1922	Bühnenmusik 16. Juni 1922
11	<i>Antigone</i> [I]	Sophokles / Jean Cocteau Dez. 1922	Bühnenmusik 20. Dez. 1922
12	<i>Fantasio</i> 3 Bilder	Georges Wague Dez. 1922	Ballett-Sketch –
13	Prélude zu <i>The Tempest</i>	William Shakespeare Feb. 1923	Bühnenmusik 1. Mai 1923

1 Uraufführungsort Paris, wenn nicht anders angegeben.

- | | | | |
|----|---|--|---|
| 14 | <i>Liluli</i> | Romain Rolland
1923 | Bühnenmusik
31. März 1923 |
| 15 | <i>Judith</i> [I] | René Morax
April 1925 | <i>Drame biblique</i>
13. Juni 1926,
Mézières |
| 16 | <i>Sous-Marine</i> | Carina Ari
Sept. 1924 | Ballett
27. Juni 1925 |
| 17 | <i>L'Impératrice aux rochers</i> | Saint-George de
Bouhélier
6. Aug.–13. Nov.
1925 | Bühnenmusik /
Mysterienspiel
17. Feb. 1927 |
| 18 | <i>Phèdre</i> | Gabriele d'Annunzio
/ André Doderet
März 1926 | Bühnenmusik
19. April 1926,
Rom |
| 19 | <i>Antigone</i> [II]
3 Akte | Sophokles /
Jean Cocteau
Jan. 1924 –
Feb. 1927 | <i>Tragédie
musicale</i>
28. Dez. 1927,
Brüssel |
| 20 | <i>Les Roses de métal</i> | Duch. Gramont de
Clermont-Tonnerre
1928 | Ballett
3. Juni 1928 |
| 21 | <i>Amphion</i> | Paul Valéry
Aug. 1929 | <i>Mélodrame</i>
23. Juni 1931 |
| 22 | <i>Les Aventures du Roi Pausole</i>
3 Akte | Albert Willemetz /
Pierre Louÿs
1929 – 1930 | Operette
12. Dez. 1930 |
| 23 | <i>La Belle de Moudon</i>
5 Akte | René Morax
1931 | Operette
30. Mai 1931,
Mézières |
| 24 | <i>Les 12 coups de minuit</i> | Carlos Larronde
1933 | Radio-Mysterium
27. Dez. 1933 |
| 25 | <i>Judith</i> [II]
3 Akte / 5 Bilder | René Morax | <i>Opera seria</i>
13. Feb. 1936,
Monte Carlo |
| 26 | <i>Sémiramis</i> | Paul Valéry
Mai 1933 | Ballett-Melodram
11. Mai 1934 |
| 27 | <i>Jeanne d'Arc au bûcher</i> | Paul Claudel
1935 | <i>Oratorio dramat.</i>
12. Mai 1938,
Basel |

Nr.	Werk Gliederung	Textdichter Entstehung	Gattung Uraufführung
28	<i>L'Aiglon</i> [mit Jacques Ibert] 5 Akte [2.–4. Honegger]	Edmond Rostand 1936	Oper 10. März 1937, Monte Carlo
29	<i>14 Juillet</i> <i>Marche sur la Bastille</i>	Romain Rolland 1936	Bühnenmusik 14. Juli 1936
30	<i>Un Oiseau blanc s'est envolé</i>	Sacha Guitry 1937	Ballett 24. Mai 1937
31	<i>Les Petites Cardinal</i> [mit Jacques Ibert]	Willemetz & Brach / Ludovic Halévy 1937	Operette 12. Feb. 1938
32	<i>Liberté</i> <i>Prélude à la mort de Jaurès</i>	Jean Jaurès / Maurice Rostand 1937	Bühnenmusik 2. Mai 1937
33	<i>Le Cantique des Cantiques</i>	Gabriel Boissy / Serge Lifar 1938	Ballett 2. Feb. 1938
34	<i>Nicolas de Flue</i>	Denis de Rougemont 1939	<i>Légende dramat.</i> konzertant: 26. Okt. 1940, Solothurn szenisch: 31. Mai 1941, Neuenburg
35	<i>Christophe Colomb</i>	William Aguet 1940	Hörspielmusik 16. April 1940, Radio Lausanne
36	<i>La Mandragore</i>	Niccolò Machiavelli 1941	Bühnenmusik 2. April 1941
37	<i>L'Ombre de la Ravine</i>	J. M. Synge 1941	Bühnenmusik 2. April 1941
38	<i>Les Suppliantes</i>	Aischylos 1941	Bühnenmusik 5. Juli 1941
39	<i>800 Mètres</i>	André Obey 1941	Bühnenmusik 5. Juli 1941
40	<i>La Ligne d'horizon</i>	Serge Roux 1941	Bühnenmusik 25. Okt. 1941

- | | | | |
|----|---|---|--|
| 41 | <i>Pasiphaë</i> | H. de Montherlant
1943 | Hörspielmusik
— |
| 42 | <i>Le Soulier de satin</i> | Paul Claudel
1943 | Bühnenmusik
27. Nov. 1943 |
| 43 | <i>L'Appel de la montagne</i> | Favre Le Bret
1943 | Ballett
9. Juli 1945 |
| 44 | <i>Battements du monde</i> | William Aguet
1944 | Hörspielmusik
18. Mai 1944,
Radio Lausanne |
| 45 | <i>Charles le Téméraire</i> | René Morax
1944 | Bühnenmusik
27. Mai 1944,
Mézières |
| 46 | <i>Chota Roustaveli</i>
1. & 4. Bild | Serge Lifar
1945 | Ballett
14. Mai 1946,
Monte Carlo |
| 47 | <i>Prométhée</i> | Aischylos /
André Bonnard
1946 | Bühnenmusik
5. Juni 1946,
Avenches |
| 48 | <i>Hamlet</i> | William Shakespeare
/ André Gide
1946 | Bühnenmusik
17. Okt. 1946 |
| 49 | <i>Œdipe</i> | Sophokles /
André Obey
1947 | Bühnenmusik
19. Dez. 1947 |
| 50 | <i>Tête d'or</i> | Paul Claudel
1948 | Hörspielmusik
1950 |
| 51 | <i>L'État de siège</i> | Albert Camus
1948 | Bühnenmusik
27. Okt. 1948 |
| 52 | <i>Saint-François d'Assise</i> | William Aguet
1949 | Hörspielmusik
3. Dez. 1949,
Radio Lausanne |
| 53 | <i>La Rédemption de François
Villon</i> | José Bruyr
1951 | Hörspielmusik
30. Dez. 1951 |
| 54 | <i>On ne badine pas avec
l'amour</i> | Alfred de Musset
1951 | Bühnenmusik
13. Dez. 1951 |
| 55 | <i>Œdipe Roi</i> | Sophokles /
Thierry Maulnier
Mai 1952 | Bühnenmusik
14. Mai 1952 |

Résumé

Entre opéra, oratorio et cantate scénique
De la problématique du genre des œuvres de scène

L'œuvre d'Arthur Honegger comprend plus d'une cinquantaine de titres qui peuvent passer, au sens strict, pour des compositions musicales dramatiques – du *Prélude* pour *Aglavaine et Sélysette* de Maurice Maeterlinck (1917) à la musique de scène pour l'adaptation de Sophocle par Thierry Maulnier, *Œdipe Roi* (1952). Si l'on essaie d'attribuer aux différentes compositions un genre correspondant, le résultat est peu unitaire : opéra et opérettes, oratorios scéniques et mystères, mises en musique de trames bibliques et antiques, « théâtre du monde » historique et « théâtre du temps » moderne ; aussi, beaucoup de ces œuvres semblent curieusement hésiter entre conceptions scéniques et non scéniques – un phénomène tout à fait typique de la musique française en général, et de celle pour le théâtre du début du vingtième siècle en particulier.

Certes, Honegger se considérait comme un dramaturge musical contrarié – « Mon rêve aurait été de ne composer que des opéras : mais c'eût été peine perdue à une époque où le théâtre lyrique est sur le point de disparaître. » – mais, en réalité, ses dispositions étaient d'abord celles d'un symphoniste : « Il s'agit d'abord d'envelopper le drame d'une construction symphonique serrée sans en alourdir le mouvement. » L'œuvre dans laquelle il réalise cette idée de la façon la plus conséquente est la mise en musique de l'adaptation d'*Antigone* par Jean Cocteau ; malgré son caractère statique et archaïque, et l'absence de culmination dramatique de l'action, *Antigone* se révèle radicalement novatrice par une technique de montage quasi-cinématographique, ainsi que par sa prosodie oratoire : « le texte chanté ne dure pas plus longtemps que le texte récité. » Pourtant, c'est justement cette alternance entre parole et théâtre musical qui fut rejetée violemment par le public de l'époque. Ce n'est que récemment que la signification de l'œuvre a été reconnue et réévaluée, ainsi par Ulrich Schreiber, qui compte *Antigone* d'Honegger « au nombre des œuvres scéniques les plus progressistes du temps », « à poser, en complémentarité, aux côtés de *Wozzeck* ». Pour Honegger, l'insuccès relatif de l'œuvre fut une grande déception : « Sans vain orgueil ni fausse modestie, je crois qu'*Antigone* apportait une petite pierre au théâtre lyrique. Cette petite pierre est d'ailleurs tombée au fond d'un puits et elle y est restée... » Au regard de la multiplicité de conceptions esthétiques et scéniques redondantes – aujourd'hui dominante mais qui, en son temps, a contrarié une réception large des œuvres musicales dramatiques d'Honegger – il est plus que temps d'aller repêcher cette « petite pierre » au fond du puits.