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: 25.11.2025

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

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 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 Spielerischen, 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 Cog 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:	2/3/4/8/10/1	5 / 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 Antigone⁷. 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 Cocteauschen 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" –, 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 dramat(urg)ischen Handlungs-Zuspitzung; das eigentlich Neue gibt sich dagegen in der quasi einematographischen 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	Le Dit des Jeux du monde 10 Tänze, 2 Zwischenspiele 1 Coda	Paul Méral Mai – 6. Nov. 1918	Mysterienspiel 3. Dez. 1918
3	La Mort de Sainte Alméenne	Max Jacob 1918	Bühnenmusik
4	La Danse macabre	Carlos Larronde 1919	Bühnenmusik 28. März 1919
5	Vérité? Mensonge?	André Hellé 1920	Marionettenballett 25. Nov. 1920
6	Les Mariés de la Tour Eiffel Marche funèbre	Jean Cocteau Juni 1921	Ballett 18. Juni 1921
7	Horace victorieux	Guy-Pierre Fauconnet / Titus Livius Dez. 1920 – Feb. 1921	Symphonie mimée BallPantomime konzert.: 2. Nov. 1921, Genf szen.: 28. Dez. 1927, Essen
8	Le Roi David 2 Teile / 5 Stufen / 25 Episoden	René Morax 25.02. – 28.04.1921	Psaume dramat./ Psaume symphon. 11. Juni 1921, Mézières
9	Skating Rink	Riccioto Canudo Dez. 1921	Rollschuh-Ballett 20. Jan. 1922
10	Saül	André Gide Mai 1922	Bühnenmusik 16. Juni 1922
11 s proc bass	Antigone [I]	Sophokles / Jean Cocteau Dez. 1922	Bühnenmusik 20. Dez. 1922
12	Fantasio 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	Liluli mas O reddo	Romain Rolland 1923	Bühnenmusik 31, März 1923
15	Judith [I]	René Morax April 1925	Drame biblique 13. Juni 1926, Mézières
16	Sous-Marine	Carina Ari Sept. 1924	Ballett 27. Juni 1925
17	L'Impératrice aux rochers	Saint-George de Bouhélier 6. Aug.–13. Nov. 1925	Bühnenmusik / Mysterienspiel 17. Feb. 1927
18	Phèdre de la company de la com	Gabriele d'Annunzio / André Doderet März 1926	Bühnenmusik 19. April 1926, Rom
19	Antigone [II] 3 Akte	Sophokles / Jean Cocteau Jan. 1924 – Feb. 1927	Tragédie musicale 28. Dez. 1927, Brüssel
20	Les Roses de métal	Duch. Gramont de Clermont-Tonnerre 1928	Ballett 3. Juni 1928
21	Amphion	Paul Valéry Aug. 1929	Mélodrame 23. Juni 1931
22	Les Aventures du Roi Pausole 3 Akte	Albert Willemetz / Pierre Louÿs 1929 – 1930	Operette 12. Dez. 1930
23	La Belle de Moudon 5 Akte	René Morax 1931	Operette 30. Mai 1931, Mézières
24	Les 12 coups de minuit	Carlos Larronde 1933	Radio-Mysterium 27. Dez.1933
25	Judith [II] 3 Akte / 5 Bilder	René Morax	Opera seria 13. Feb. 1936, Monte Carlo
26	Sémiramis	Paul Valéry Mai 1933	Ballett-Melodram 11. Mai 1934
27	Jeanne d'Arc au bûcher	Paul Claudel 1935	Oratorio dramat. 12. Mai 1938,
			Basel

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

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

Résumé de la contraction de la

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.