

**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:** "...der Musik rebellischste Tochter?" musikalische Sprachverarbeitung  
bei Arthur Honegger

**Autor:** Marschall, Gottfried R.

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858744>

### **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>**

## „... der Musik rebellischste Tochter?“ Musikalische Sprachverarbeitung bei Arthur Honegger

### 1. Das Wort-Ton-Verhältnis als Herausforderung

Die antike Rhetorik unterschied sorgfältig zwischen „virtus“ und „vitium“. Aber Figuren wie Pleonasmus oder Periphrase zeigen, daß eine „virtus“ auch zum „vitium“ werden kann und umgekehrt. Auch, was richtig oder falsch, angemessen oder verfehlt ist, kann nicht ein für allemal und schon gar nicht nach dem Mehrheitsprinzip entschieden werden. Oft hat die Minderheit den richtigen Instinkt. Für beides ist Arthur Honeggers musikalische Sprachbehandlung ein augenfälliges Beispiel.

In der ästhetischen Diskussion ist das Wort-Ton-Verhältnis ein Dauerbrenner. Es war ein Schlüsselproblem bei jeder Opernreform, bei jedem kulturellen Konkurrenzstreit, ja selbst noch bei Unterscheidungskriterien für Gesangstypen. Richard Strauss schien das Thema interessant genug als Sujet für seine Oper *Capriccio*. Im Musiktheater ging es regelmäßig um die Frage, wie Degenerationserscheinungen entgegenzuwirken sei und der Weg zurück zum echten Drama gefunden werden könne. Dabei wurde die Verständlichkeit des Sprachtextes als Ziel, als „Tugend“ angesehen, ihre Verwirklichung dem Komponisten als Forderung aufgegeben. Die musikalische Vorherrschaft hingegen, die den Text zugunsten musikalischer Freiheit nur als Vorwand betrachtet und ihn bis zur Entstellung vereinnahmt, galt dagegen als Fehlentwicklung. Nur ein Mozart konnte sich selbstbewußt, wie sein berühmter Spruch von der gehorsamsten Dienerin zeigt, über solche akademischen Vorgaben hinwegsetzen. Dem Publikum schien es bis heute nur recht.

Anpassung der Musik an sprachliche Eigenheiten war auch immer dort plausibel, wo sich Musik ihrer nationalen Eigenheit bewußt war, sei es im Rahmen einer kulturellen oder politischen Selbstbesinnung, im Kontrast einer Textübersetzung oder auch nur aus einem Sinn für „natürliche Deklamation“ heraus, die sich allerdings meist an der Technik des Sprechtheaters maß. Natürlich wäre das Ideal eine Gleichberechtigung beider Ausdrucksformen gewesen, wie sie etwa Alban Berg anstreben sollte. Sie war wohl seit Monteverdi und Gluck auch gemeint, wenn es um die Rettung des Musikdramas ging. Tatsache war aber eher, daß beide Medien sich gegen-



seitig behinderten, indem jedes sich auf Kosten des anderen ausleben wollte und dennoch vorgab, die Belange des anderen zu berücksichtigen. Beweis: selbst muttersprachlich gesungene Texte versteht man nicht immer. Aufgrund der natürlichen Kräfteverteilung ging dann doch meist die Musik als Siegerin aus dem Duell hervor.

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, welche Position Arthur Honegger einnimmt und wie sich seine Art der rhythmisch-melodischen Ausformung des Sprachtextes einordnen läßt im Hinblick auf ein musikdramatisches Sprachideal, bezüglich des zeitlichen Kontextes und im Vergleich zu von anderen Komponisten parallel erprobten Umsetzungstechniken. Insofern wäre Honeggers Konzeption zwei größeren Bezugsfeldern gegenüberzustellen. Dabei sollte man bedenken, daß Honegger als Schweizer ja zwischen den Kulturen, der romanisch-französischen und der germanisch-deutschen, stand.

## 2. Traditionen: Musik und Sprache in Konkurrenz

Das eine Bezugsfeld bilden die aus der Tradition übernommenen Techniken der musikalischen Sprachumsetzung, insoweit sie in Honeggers Gegenwart hineinwirken. Drei Komplexe sind zu unterscheiden.

Da ist zunächst die Suche nach einer sprachkonformen oder zumindest die Sprachprosodie nicht karikierenden Gesangslinie, einer akzeptablen und verständlichen dramatischen Deklamation, vertreten durch die Linie Monteverdi-Gluck und besonders Wagner, aber auch in Italien durch den späteren Verdi und die Veristen. Man möchte den Italienern dies immer nicht abnehmen, weil der ariose Schöngesang nach wie vor im Vordergrund steht, aber warum soll aus italienischer Sicht das eine das andere ausschließen? Dennoch ist in diesem ersten Komplex Wagner ausschlaggebend. Seine theoretischen Ausführungen zu diesem Thema sind bekannt, die Beachtung oder Nichtbeachtung seines Ideals in seinen musikalischen Realisierungen ebenso. Kritisch ist anzumerken, und einem Honegger wird dies nicht entgangen sein, daß sich Wagners musikalische Deklamation zwar einer stilisierten Theatersprache annähern mag, jedoch mit natürlichem Sprechen wenig gemein hat. Ihr gravitatischer Habitus folgt schon aus der Dehnung der Zeitwerte, deren allgemein mit 3:1 angesetztes Verhältnis gegenüber gesprochener Sprache hier meist weit überzogen wird. Damit eng verbunden ist die Verlangsamung der dramatischen Bewegung bis hin zur rituellen Stagnation des *Parsifal*. Zudem entpuppt sich das Ideal der Verschmelzung des Gesanges mit der Musik als Unterwerfung der Gesangslinie unter das Zeit- und Klangmanagement der pathetischen Orchestersprache. Das ist selbst in seinen fortgeschrittensten Formen, wie



etwa im *Tristan*, im späten 19. Jahrhundert soweit ausgereizt, daß es für einen jungen Musiker nach 1900 keine Perspektive der Erneuerung mehr bieten kann.

Ein Gegenprojekt wäre als zweiter Komplex die auch aus der Operntradition übernommene, jedoch ebenso in der Volksmusik lebendige Unterwerfung der Sprache unter eine musikalisch präterminierte Rhythmus- und Formstruktur: gemeint ist die Vorherrschaft des Prinzips des Tanzes. Wir finden es im Bereich der musikalischen Komödie und bei liedhafter oder bühnenmäßiger Aufbereitung volkstümlicher Stoffe. Es mag von vornherein zwischen Tanzrhythmus und Sprachrhythmus in jeder Einzelkultur eine Wechselbeziehung bestehen (z. B. starke Anfangsbetonung in ungarischer oder tschechischer Sprache und Musik). Wesentlich ist jedoch, daß der Sprachtext im buffonesk-volkstümlichen Bereich von vornherein einem rein musikalisch erdachten Rhythmus unterworfen wird. In französischen Formen des Buffogenres bis hin zur Chanson der Gegenwart führt das dazu, daß die Sprache von der Musik gern „gegen den Strich“, d. h. gegen die natürliche Prosodie rhythmisiert wird, was paradoxerweise gerade in einem so sprachbewußten Land niemanden zu stören scheint. Im Gegenteil: es erhöht den Ironisierungseffekt und wurde daher von Kennern wie Jacques Offenbach weidlich ausgenutzt. Warum soll man auch nicht in Musik- und Tanznummern mit Sprache jonglieren dürfen, wo doch der eigentliche Fortgang der Handlung ohnehin in gesprochenen Dialogen erfolgt. Hier läge schon eher ein Ansatzpunkt für einen Nachgeborenen, zumal sich ein Alibi für Nonkonformismus bietet.

Diesen beiden Techniken steht als dritter Komplex die im französischen „drame lyrique“ entwickelte „déclamation musicale“ gegenüber. Sie konkurriert in der großen Oper meyerbeerschen Stils noch mit Auffassungen italienischer Herkunft, die Brillanz, Virtuosität und musikalische Autonomie in den Vordergrund rücken, wird dann von Vertretern des „drame lyrique“ wie Gounod, Massenet und Charpentier, auch dank in rhythmischer Prosa abgefaßter Libretti, expliziter ausgearbeitet und schließlich von Debussy zur Perfektion geführt. Dabei steht das Bemühen Pate, der wagnerschen Konzeption des Musikdramas und der damit verbundenen sehr deutschen Sprachvertonung etwas Eigenständiges, typisch Französisches entgegenzusetzen, ohne einen Rückfall in überkommene Kategorien der italienischen Oper zu riskieren. Es handelt sich hier um eine geschmeidige Gesangsprosodie, die zunächst den subtilen Windungen der französischen Deklamationsprosodie folgt und in ihrem Endstadium, etwa im *Pelléas*, sogar die Anlehnung an natürliche Sprechprosodie sucht. Allerdings mit dem Nachteil, daß musikalische Formkonstitution einer Art monotonem Dauer-Rezitativ Platz macht. War denn hier nicht der Gipfel



des Möglichen erreicht, der einem Neuling als Vorbild und Ausgangspunkt hätte dienen können?

### 3. Zeitgenössische Alternativen: Absage an Nachzeichnung

Gipfelpunkt oder Sackgasse: wie immer das Urteil lautet, es konnte einen neugierigen Komponisten nur dazu führen, sich von den großen Vorbildern abzusetzen. Und daraus erwächst uns nun das zweite Bezugsfeld, in das Honeggers Bemühungen zu stellen sind, nämlich die von seinen Zeitgenossen entwickelten Alternativ-Techniken. Vielleicht konnte man sich da einer vielversprechenden Tendenz anschließen.

Nehmen wir Schönberg. Bei ihm gibt es, wie wir wissen, verschiedene Stadien, von der Anlehnung an Wagner über Sprechgesang bis zu einer exzentrischen Zerrprosodie. Der Sprechgesang kann seine Verwandtschaft mit dem Melodram nicht verleugnen. Von Schönberg durchaus als musikalische Lösung verstanden, die ein Roland Barthes wohl als „degré zéro de la mise en musique“ bezeichnet hätte, wäre er ein Weg, der Sprache zur Gleichberechtigung gegenüber der Musik zu verhelfen. Denn die Sprache behält ja in Konfrontation mit der Musik ihre, wenn auch geringfügig stilisierte, eigene typische Ausdrucksform. Dieses Prinzip kann man auch leicht in einen anderssprachigen Kulturkreis übernehmen, denn die Spannung zwischen Sprache und Musik wird dort ebenso möglich sein und die dramatische Kraft des Wortes erhöhen. Aber es ist eben nur eine Lösung von vielen, die, wenn sie überbeansprucht wird, zwangsläufig an Zugkraft verliert. Also schauen wir kurz auf das 1926 in Prag uraufgeführte Monodram *Erwartung* von 1909. Hier scheint auf der Basis der klanglichen Erfahrung der Zwölftonmusik ein neuer Deklamationsmodus gefunden. Engmaschige Wortverteilung, jedoch melodisch unruhig und mit großen Amplituden, die auch innerhalb einer Wortfigur und einer Phase kurzer Notenwerte eine Oktave übersteigen können. Lange, ja überlange Noten auf Hauptsilben stehen Blöcken kleiner und kleinster Werte gegenüber und bilden eine Zickzacklinie mit starken rhythmischen Gegensätzen. All dies geht allerdings weit über das hinaus, was man noch mit Stilisierung der natürlichen Sprachprosodie erklären könnte, ganz zu schweigen von der Singbarkeit. Obwohl sich gegenüber Wagner der sprachliche Ablauf insgesamt beschleunigt, kann Textverständlichkeit hier nicht die Hauptsorge sein, ist als Motivation wohl eher irrelevant. Das Verständnis des Sprachinhalts und der dramatischen Bewegung wird als bekannt vorausgesetzt. Künstlerisch geht es, nach Schönbergs bekanntem eigenen Zeugnis, um Sprache als Inspirationsquelle und musikalisch-ästhetisch letztlich um Verfremdung.



Ähnliche Wege geht Alban Berg, obwohl bei ihm ein Bemühen um Herstellung eines dialektischen Bezuges zwischen Musik und expressiv übersteigertem Gesang spürbar wird. Im *Wozzeck* geht dies schon aus der Anlage des Werkes hervor: absolute musikalische Formen gliedern nicht nur das Werk sondern bilden auch eine Gegenwelt zu den Gesangsstimmen, so daß beide Bereiche sich voll entfalten können. Rhythmisch sind wir allerdings im deutschen Sprachraum, und es ist nicht verwunderlich, daß die ekstatische Deklamation der Wiener Schule, die die metrischen Kontraste des Deutschen geradezu unterstreicht, im Lande der schwebenden Akzente kaum glaubhaft zu gestalten ist. Auch für Honegger lag hier die Versuchung nicht in der Sprachbehandlung, eher kann man im dialektischen Verhältnis zwischen Orchester- und Gesangspart eine Parallele entdecken.

Man könnte nachzuweisen versuchen, daß der Rhythmiker Igor Strawinsky, indem er sich für Internationalisierung eignet, in verschiedenen Sprachräumen wegweisend für neue Methoden wurde. Strawinsky versucht ja im *Oedipus Rex*, durch Hinwendung zum Lateinischen eine Art stammes- und ideologiefreies, internationalistisches Idiom musikalisch zu verarbeiten und dabei störende Semantik auszuschalten oder umzufunktionieren<sup>1</sup>. Seine Sprachbehandlung mit ihrer ausgeprägten Eigenrhythmik steht nicht nur der Umsetzung der natürlichen Sprachprosodie, wie sie andere Russen propagierten, sondern auch dem gebundenen, geschmeidigen französischen Sprachduktus diametral entgegen. Seine Sorge kann weder Textverständlichkeit noch prosodische Korrektheit sein. Eher geht es ihm um Sprache als Klangmaterial. In seine Nähe wäre ein anderer Rhythmiker, nämlich Carl Orff zu rücken, der ja in ähnlicher Weise eine elementare, eher akzentneutralisierende Repetitions- und Stakkatotechnik entwickelt. Auch bei ihm bedeutet in den beiden großen Chorwerken der Griff nach lateinischen Texten Abstand nehmen von Semantik und Sinnvermittlung durch die Sprache, dafür rein musikalische Ausdeutung von Themen und Nutzung der einfachen plastischen Lautung. In den Opern ist die Sprache hochgradig stilisiert, wenn nicht normiert. Aber Orff ist ein Monolith, wird auch heute noch, nicht nur aus politischen Gründen, als urdeutsch empfunden. Außerdem kam er für Honegger zu spät. Hätte Honegger sich dennoch an diese Richtung angelehnt, gehörte er heute zu den unkritisch und global als Avantgardisten bezeichneten Komponisten, die noch bis weit in die Nachkriegszeit hinein auf den einschlägigen

1 Vgl. dazu Jean-Jacques Velly, « Le paradoxe d'*Oedipus Rex* : traduire pour obscurcir, ou comment un texte asémantique peut être porteur de sens », in: Gottfried Marschall (Hrsg.): *La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. Paris 2004, S. 595–603.



Musikfestivals in teilweise der Aleatorik verschriebenen Werken Entsemantisierung und phonetisch-klangliche Aufsplitterung der Sprache zelebrierten. Honeggers Interessen liegen auf einer anderen Ebene: Er war Naturalist.

#### 4. Bedeutung der Sprachprosodie für die Musik

Arthur Honegger ist zunächst einmal Angehöriger des französischen Kulturkreises und fühlt sich, wie man aus vielen Äußerungen schließen kann, diesem verpflichtet. Dieser Grundtatsache muß man Rechnung tragen, bevor man gewisse Züge seines Wesens oder seiner Musik, das teilweise Derbe, das Mechanistische, handwerklich Sorgfältige, das stark Konturierte, die Faszination durch Technik und der Hang zu Motorik, einem „germanischen“ Anteil seiner Person zuschreiben will oder kann. Er sucht daher ganz bewußt Anschluß an die französische Tradition, was neben der Auswahl bestimmter Stoffe für seine Werke auch die Sorge um eine angemessene Sprachbehandlung einschließt. Das impliziert einerseits Distanzierung von abstrakter, rein klanglich orientierter Umsetzung von Sprachmaterial, heißt aber andererseits deswegen nicht, dort anfangen, wo Debussy aufgehört hat. An die Tradition anknüpfen und gleichzeitig gewisse Schwächen meiden, originell sein ohne grotesk zu wirken, der Sprache als Gegenpol zur Musik Kraft geben, das war sein Ziel.

Was konnte an der so umsichtig entwickelten, dem Duktus der französischen Sprache folgenden musikalischen Deklamation etwa einer *Pelléas*-Oper als Schwäche gelten, was ihr gegenüber originell sein? Dazu muß man sich die signifikanten Unterschiede zwischen deutscher und französischer Sprachprosodie einmal genauer anschauen.

Weniger als melodische Eigenheiten sind rhythmische Charakteristika der Sprache für die Anlage der musikalischen Deklamation maßgebend. Ob im gesungenen Dialog z. B. eine Frage mit nach oben oder nach unten führender Melodiekurve gebildet wird, ist relativ gleichgültig. Gerade das Rezitativ, das doch eigentlich gesprochener Sprache angenähert sein müßte, wird traditionell in hochgradig stilisierender Psalmodie realisiert. Im ariosen Fluß schwimmen auf gleichlautenden Wellen die verschiedensten Satztypen, werden fokalisierte Wörter oder Silben *contra naturam* mit Koloraturen verziert.

In Akzentsprachen wie dem Deutschen und Italienischen ist es dagegen undenkbar, einen Text rhythmisch gegen den natürlichen Sprachrhythmus zu vertonen: Hebungen gehören auf starke Takteile, Senkungen auf schwache, korrekt nach Atemphrasen verteilt. Daß im Italienischen außerdem der



Verstyp die Vertonung beeinflusst<sup>2</sup>, kann diese Forderung nur noch verstärken.

Anders im Französischen. Wie oben hinsichtlich des Buffostils bereits angedeutet, kann hier zumindest teilweise der Sprachrhythmus konterkariert werden, insofern als sehr schwache Silben, wie das so genannte stumme „e“, eigentlich ein variabler Schwa, durchaus musikalisch hervorgehoben, ja betont werden können, etwa auf einen Marschrhythmus. Das mag nicht ohne Komik sein, vermittelt aber in jedem Falle eine Art Befreiungsgefühl. Erleichtert wird die Sache dadurch, daß ja fast immer Sätze oder Satzteile bzw. Verse, selten jedoch Einzelwörter vertont werden. Während nun in Akzentsprachen die Satzprosodie zwar je nach Emotion oder „Affekt“ Gewichte anders setzen, jedoch niemals den Wortakzent verändern kann, kann im Französischen der Wortakzent innerhalb der Satzintonation auch in der Sprechsprache teilweise bis ganz schwinden, ja durch Affekteinwirkung sogar konterkariert werden. Bedenkt man, daß Sprachakzente musikalisch verschieden wiedergegeben werden können (durch Längung, Tonhöhe oder Dynamik), so liegt hier ein willkommenes Alibi für rhythmische Anarchie.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts hat man sich nun darauf besonnen, daß glaubhafte Dramatik innerhalb des Musiktheaters nur vermittelbar ist, wenn die Textdeklamation trotz Stilisierung durch die Musik sprachgetreu ist und ungewollte Komik vermieden wird. In Akzentsprachen ist dies leicht zu erreichen, hier geht es eher um Verminderung von ungewolltem Pathos, das durch zu starkes Herausheben oder Längen der starken Silben entsteht. Im Französischen dagegen bedurfte es zweier Generationen von Komponisten, von Berlioz bis Debussy, um dieses Ziel im Bewußtsein und in seinen Realisierungsformen zu festigen, dann allerdings bis zur letzten Konsequenz. Sogar das Melos wurde einbezogen. Gesangsphrasen ähnelten in ihrer flexiblen, weichen Rhythmik jambisch-anapästischer Struktur und in ihrer von Sekundsritten beherrschten kleingliedrigen Melodik einer Art musikalischer Prosa<sup>3</sup>, die dann bei Debussy ihren perfektsten Ausdruck finden sollte. Dennoch blieb die Möglichkeit bestehen, zu Fokalisierungszwecken und zum Ausdruck von Affekten den natürlichen Fluß zu durchbrechen; desto stärker wirkt der gegenläufige Akzent.

Zu bedenken ist auch, daß im französischen kollektiven Bewußtsein die Sprache einen anderen Stellenwert hat als im deutschen. Sie ist schon an sich ein Kunstwerk, ist trotz ihrer wenig bewegten, leicht hecklastigen

2 Vgl. dazu Peter Ross, *Studien zum Verhältnis von Libretto und Komposition in den Opern Verdis*. Inauguraldissertation, Bern 1980.

3 Vgl. dazu z. B. Gottfried Marschall, *Massenet et la fixation de la forme mélodique française*. Dissertation Paris 1979, Buchausgabe Saarbrücken/Heidelberg, 1988.



Melodik schon Musik an sich, was ihre Vorrangstellung im literarischen Chanson bis heute illustriert. Soll sie da noch von Tonmusik gedoubelt werden?

### 5. Bruch mit der französischen Konvention

Wo kann nun eine so perfekte Sprachvertonung Schwächen aufweisen? Die Antwort folgt aus dem soeben Dargestellten; Honegger gab sie sich selbst und zog die Konsequenzen daraus. Verfolgt man die Entwicklung seines Vertonungsstils durch einige Werke hindurch, so stellt man fest, daß Honegger nach anfänglicher Anlehnung an Vorbilder aus der europäischen Vertonungstradition eine spezifische Dialektik zwischen Sprache und Musik anstrebt, bei der beide maximale Entfaltungsmöglichkeiten haben und insbesondere der Sprache im Rahmen größtmöglicher Natürlichkeit besondere Kraft verliehen wird. Man könnte von einem erweiterten Alban-Berg-Prinzip sprechen, mit der Einschränkung, daß keine Verfremdung des Sprachdukus intendiert ist. Abstand hält Honegger dagegen von der Wagnerschen Vorstellung der Verschmelzung von Gesang und Musik, sowie vom Gegenpol, nämlich der Vereinnahmung der Sprache durch die Musik, vom Hineinzwängen in musikalische Prädeterminierung „à la comédie musicale“. Abstand hält er aber auch sehr bewußt, und das ist das Erstaunliche, von der hyperkorrekten Deklamationsprosodie des großen Vorgängers Debussy, genauer: von deren epigonaler Nachahmung.

In diesem Punkt müssen wir nun unsere Denkgewohnheit korrigieren. Wie, wenn wir die Ungeheuerlichkeit wagten, die musikalische Prosodie Debussys einmal kritisch zu sehen? Es gibt Leute, und nicht nur Banausen, und sogar in Frankreich, die *Pelléas* zum Gähnen finden. Hugh Macdonald, der anglophone Übersetzer des *Pelléas*, hat eine hochgradig freie Übersetzung angefertigt, die je nach den momentanen Erfordernissen der englischen Gegenstücke Gesangsphrasen verkürzt oder verlängert, ohne daß dies dem Geist des Werkes zu widersprechen scheint<sup>4</sup>. Das würde nicht nur ihren „typisch französischen“ Charakter in Frage stellen, sondern hieße doch, daß die Gesangslinie kaum konturiert ist, keinen eigenen rhythmischen Willen hat, und weiter, daß sie gerade durch die enge Anlehnung an den akzentschwachen französischen Sprachdukus bar jeder eigenen Kraft ist, ja daß sie die Sprache mitsamt ihrer Aussage in der Musik versinken läßt wie in einem weichen Kissen. Nun ist *Pelléas* in der musikedramatischen Literatur ein Sonderfall. Dennoch: Vermeidung jeder Härte,

4 Vgl. dazu Hugh Macdonald, 'Pelléas et Mélisande in English: how French is it?', in: *La traduction des livrets* (wie Anm. 1), S. 531–538.



jeder Selbstbehauptung, jedes Aufbegehrens: genau das ist die Kraftlosigkeit und Monotonie, der Honegger etwas anderes entgegensetzen will. – Drei Etappen kann man unterscheiden.

## 6. Weg zu einer neuen Dialektik

### 6.1. Bekenntnis zur Einfachheit

Das Oratorium *Le Roi David* von 1921 steht noch ganz im Zeichen der Aufarbeitung traditioneller Techniken. Das situationsbedingte Ziel, ein Oratorium mit bescheidenen Mitteln zu erstellen, rechtfertigt den Anschluß an das Oratorium des 19. Jahrhunderts mit anschaulicher Rollenverteilung und einem „Récitant“, sowie die Wahl einfacher, einprägsamer Formen, die vor Klischees nicht haltmachen: volkstümliche Melodik (siehe den *Chant du berger David*, Notenbeispiel 1), psalmodierende Partien, die Halleluja-Melismatik der Nr. 16, Bach-Anklänge in Barock-Fugierungen, aber auch die sprachtreue „déclamation chantée“ des Jahrhundert-Endes (*Psaume*, Notenbeispiel 2 und *Larghetto*, Notenbeispiel 3), allerdings hier schon erste Ansätze zeigend zum neuen Deklamationsstil mit emphatischen Akzenten (*Chant de victoire*, Notenbeispiel 4).

### 6.2. Neue Ziele: Technik, Kraft, Tempo

Seinen eigentlichen und ureigenen Weg findet Arthur Honegger mit der Oper *Antigone* (1922, dann 1924–27). Zur Einordnung: Schönbergs *Erwartung* 1909/1926, Anfänge von *Moses und Aron* 1928; Berg, Vollendung des *Wozzeck* 1922; Puccini, *Turandot* 1926; Strauss, *Die ägyptische Helena* 1924–27; Schreker, *Irrelohe* 1919–24; Krenek, *Die Zwingburg* 1922, *Jonny spielt auf* 1925–26, *Das Leben des Orest* 1928–29; Strawinsky, *Oedipus Rex* 1926–27; Poulenc, *Les Biches*, Ballett mit Chor, 1923; Milhaud stellt 1922 *Les Euménides* fertig, 1924 *Les Malheurs d'Orphée*, 1927 seine „opéras-minute“ auf Themen aus der Mythologie, 1928 *Cristophe Colomb*. Man beachte die Häufigkeit antiker Stoffe.

Der Technik-Freak Honegger – Parallelen zu Ernst Jünger drängen sich auf – sah sich in erster Linie als Techniker oder, bescheidener, als musikalischer Handwerker, wie man aus der Schlußbemerkung seines Vorworts zu *Antigone*<sup>5</sup> entnehmen kann: „Pour le reste, faire l'honnête ouvrage d'un honnête ouvrier“<sup>6</sup>. Solide Handwerklichkeit und, verglichen mit manchem Zeitgenossen, Konservativität im guten Sinne sowie logischerweise Liebe

5 Dieses Vorwort ist der Partitur einleitend vorangestellt.

6 Übers.: „Und im übrigen das ehrliche Handwerk eines ehrlichen Arbeiters tun“.



zum Konstruktiven zeichnen seine Arbeit vor allem nebulösen künstlerischen Anspruch aus. Der Kritik ist das nicht entgangen. So schreibt noch Werner Egk 1943 in der Zeitschrift *Comœdia*, die auch Honegger als Medium schätzte, nach einem Besuch der *Antigone* in der Pariser Oper:

Dans la partition d'„Antigone“ l'élément constructif est particulièrement puissant, plus puissant encore que dans les autres œuvres du compositeur.<sup>7</sup>

Was nicht bedeutet, daß der Musik Seele und Tiefe abginge, denn:

La musique d'Honegger n'est jamais descriptive, dans le sens où on l'entendait vers 1910, mais correspond toujours à l'expression de l'intériorité.<sup>8</sup>

Weiter findet Egk die *Antigone*-Musik „anti-mélodique“, bescheinigt ihr eine „sonorité convaincante d'un effet démoniaque“ und ihrem Schöpfer ein „tempérament violent qui fouette l'auditoire“<sup>9</sup>. Honegger: ein Musik-Rambo, der Konventionen sprengt? Dies Letztere ist auf jeden Fall gültig. Denn Honegger suchte nach einer neuen Ordnung, nach einem neuen Verhältnis zwischen Wort, Musik und dramatischer Handlung, bei dem vor allem eines herrschen sollte: Tempo. Alles Pathetische, leerer Prunk, Staffage, Komparsen, alles, was den Text und damit das Drama in unnatürlicher Weise verbreitern oder vom Wesentlichen ablenken könnte, sollte zurücktreten zugunsten der klaren Modellierung des Sprachtextes. Das ist ihm im Vorwort zu *Antigone* einen besonderen Hinweis an die Ausführenden wert:

L'extrême vitesse de l'action n'empêche pas les acteurs d'articuler beaucoup et de remuer peu. Naturellement, aucune figuration n'escorte les personnages.<sup>10</sup>

Also: innerhalb der bekannten Bestrebungen der „Groupe des Six“, überkommenen Ballast abzuwerfen, haben wir hier ein sehr persönliches Gegenmodell zu spätromantischer Weitschweifigkeit, zu verträumtem

7 Egk 1943.

Übers.: „In der Partitur der *Antigone* ist das konstruktive Element besonders stark, stärker noch als in den anderen Werken des Komponisten.“

8 Ebenda; Übers.: „Honeggers Musik ist niemals deskriptiv, in dem Sinne, wie man dies um 1910 verstand, sondern entspricht immer einem Ausdruck von Innerlichkeit.“ Honegger selbst bezeichnete Musik gelegentlich als Gottesdienst, unterstrich die Bedeutung der Stille als göttlich vollkommene Musik.

9 Ebenda; Übers.: „überzeugenden Klang mit dämonischer Wirkung“; „brutales Temperament, das das Publikum peitscht“.

10 Übers.: „Die extreme Schnelligkeit der Handlung soll die Schauspieler nicht daran hindern, gut zu artikulieren und wenig herumzurennen. Natürlich werden die handelnden Personen von keinerlei Statisterie begleitet.“



Märchenwald-Impressionismus aber auch zu abstrakter Sprachkling-spielerei. Stattdessen sollte ein Zugewinn an Stringenz und Spannung erreicht werden. Kampf gegen die Langeweile im Musiktheater. Egk bringt es aus der Sicht des Zuschauers auf den Punkt:

Cette tragédie [...] n'est plus un orage pour le Châtelet : dans sa rapidité, elle est une suite ininterrompue d'éclairs fulgurants.<sup>11</sup>

### 6.3. Die Macht des Wortes

Dies alles war natürlich nur bei einer passenden Textvorlage möglich. Das fast zeitgleich zur Vorlage zu Strawinskys *Oedipus Rex* von Jean Cocteau verfaßte Libretto war in der Tat schnörkellos, direkt, unerbittlich:

Cocteau ne farde rien, il ne défigure rien. Sa langue, dans sa précision, est presque cruelle, d'une rudesse cinglante et d'une exactitude qu'on ne peut pas surpasser.<sup>12</sup>

Honeggers äußerst klare Vorstellungen, wie ein solcher Dramentext musikalisch zu realisieren sei, sind in den drei Hauptpunkten des Vorworts formuliert – ein seltener Fall von fachlicher Programmatik:

1. Envelopper le drame d'une construction symphonique serrée sans en alourdir le mouvement.
2. Remplacer le récitatif par une écriture vocale mélodique ne consistant pas en tenues sur les notes élevées (ce qui rend toujours le texte incompréhensible) ou en lignes purement instrumentales ; mais au contraire en cherchant une ligne mélodique créée par le mot lui-même, par sa plastique propre, destinée à en accuser les contours et en augmenter le relief.
3. Chercher l'accentuation juste principalement dans les consonnes d'attaque en opposition à la prosodie conventionnelle qui les traite en anacrouses.<sup>13</sup>

11 Egk 1943; Übers.: „Diese Tragödie ist kein Sturm mehr fürs Châtelet; in ihrer Schnelligkeit ist sie eine ununterbrochene, rasende Folge von Blitzen.“

12 Ebenda; Übers.: „Cocteau schminkt nichts, er entstellt nichts. Seine Sprache ist in ihrer Präzision fast grausam, von einschneidender Derbheit und einer Genauigkeit, die man nicht übertreffen kann.“

13 Übers.: „1. Das Drama mit einer dichten symphonischen Struktur umgeben, ohne deswegen seine Bewegung schwerfälliger zu machen. 2. Das Rezitativ durch eine Gesangsmelodik ersetzen, bei der nicht hohe Töne lang ausgehalten werden (was den Text immer unverständlich macht) oder die Melodielinie rein instrumental erdacht ist, sondern bei der, ganz im Gegenteil, die Melodie aus dem Wort selbst hervorgeht, aus seiner Plastizität, und somit seinen Umriß unterstreicht und seine Gestalt ausformt. 3. Den Schlüssel für richtige Betonung vor allem in den Anfangskonsonanten suchen, im Gegensatz zur herkömmlichen Praxis, die sie als Auftakte behandelt.“



In Stichworten: dichte, flinke, symphonische Orchesterstruktur, im Gesangspart keine lang ausgehaltenen Noten, die das Textverständnis behindern, oder instrumental erdachte Linien sondern Priorität dem plastischen Eigenwert des Wortes, dem die Anfangskonsonanten Kontur geben sollen. Die Konsonanten in der französischen Sprache hervorheben zu wollen statt sie als störende Geräusche zwischen Vokallängen verschämt nur zu raunen ist in der Tat neu. In seiner autobiographischen Schrift *Je suis compositeur* fordert Honegger Textverständlichkeit und Natürlichkeit des Gesangs („Il faut que le chant imite la parole“<sup>14</sup>) und folgerichtig den Verzicht auf Silbendehnung durch lange Noten und auf polyphone Gesangspartien, um dann auf die beiden wesentlichen Punkte Eigenwert des Wortes und Artikulierung der Konsonanten genauer einzugehen:

Chaque mot contient en puissance sa ligne mélodique. En lui surajoutant une ligne mélodique opposée à la sienne, on paralyse son envol et le mot s'écrase sur le plancher de la scène. Ma règle personnelle est de respecter la plastique du mot afin de lui donner toute sa force.<sup>15</sup>

Pour respecter la situation dramatique et la fureur de Créon, j'ai prosodé [...] en m'appuyant sur la racine des mots. [...] Je porte l'accent sur les temps forts.

Ce qui importe dans le mot, ce n'est pas la voyelle, c'est la consonne; elle joue vraiment le rôle d'une locomotive, traînant le mot tout entier derrière elle. [...] les consonnes lancent le mot dans la salle, elles le font percuter.<sup>16</sup>

Weiter propagiert er engmaschige, syllabische Deklamation innerhalb einer bildhaften und abwechslungsreichen Musik, fordert expressive, auf kleinen Intervallen fußende „äußerst geschmeidige“ Melodien, die rasch gesungen werden (also praktisch das Tempo der gesprochenen Sprache erreichen). Dabei soll die Musik das Wort darstellen, d. h. ihm als Schlüssel für das Satzverständnis zur Geltung verhelfen:

Dans une phrase, si deux ou trois mots-clés sont bien mis en valeur, le sens général s'impose aussitôt.<sup>17</sup>

14 Übers.: „Der Gesang muß das Sprechen nachahmen“.

15 Honegger 1951, S. 135 f.; Übers.: „Jedes Wort trägt potentiell seine eigene melodische Linie in sich. Wenn man ihm zusätzlich eine andere Melodie überstülpt, lähmt man seinen Schwung und das Wort fällt platt auf den Bühnenboden. Mein persönlicher Grundsatz ist, die Plastizität des Wortes zu respektieren, um ihm seine ganze Eigenkraft zu belassen.“

16 Ebenda, S. 135. Übers.: „Um die dramatische Situation und den Zorn Kreons zu erfassen, habe ich eine Prosodie gewählt, die sich auf den Stamm der Wörter stützt. Ich setze den Betonungsakzent auf die starken Taktteile. – Wesentlich im Wort sind nicht die Vokale, sondern die Konsonanten. Sie sind die Lokomotive, die das ganze Wort hinter sich herzieht. Die Konsonanten hämmern das Wort in den Saal.“



Das ist Verdische „parola scenica“ in neuem Gewand. Dahinter steht das praxisnahe Wissen um die Tatsache, daß Bühnendistanz und musikalische Umhüllung die Verständlichkeit des Sprachtextes so sehr erschweren, daß rigorose Vergrößerung und Hervorhebung mit dickem Strich unerlässlich sind. Uns stellt sich die schnelle *Antigone*-Deklamation dar als vergrößerte, stilisierte, tonhöhenfixierte, engmaschige Sprechintonation mit Herausarbeitung der emphatischen und kontrastiven Akzente. Das Erstaunliche daran ist, wie Honegger seine Konsonanten-These und die Kraft des Wortes prosodisch-musikalisch gerade im Französischen realisiert und damit jede Theorie von sprachgemäßer Umsetzung ad absurdum führt<sup>18</sup>.

### 7. Honeggers Kunstgriff: Akzentverschiebung

Engmaschigkeit ist das augenfälligste Kennzeichen des Honeggerschen Deklamationsstiles. Der *Antigone*-Gesang besteht aus Ketten von kleinen, drei- bis viernotigen (Standard-)Figuren, die sich leicht auflisten lassen. Eine solche Verkettungstechnik von Mosaiksteinchen ist vielleicht von Klischees der Barockzeit inspiriert und läßt sich auch an anderen Stellen seiner Musik beobachten. Mit der Kleinzelligkeit erschöpft sich aber auch die Vergleichbarkeit mit Debussy. Denn bereits bei Tempo und Artikulation erschließt sich eine neue Dimension: spitzes, energisches Singen statt sanfter Wellen. Mag es nun ein germanisches Chromosom sein oder einfach der Sinn für Relativität und ein hervorragendes Ohr für die Varianten der gesprochenen Prosodie: Honegger wagt etwas Unerwartetes. Man ahnt schon an manchen Stellen, daß ihn das Durchspielen von Varianten und das Aufrufen von Relativitäten reizt, so etwa die imitatorisch verschränkte unterschiedliche Betonung des Namens *Antigone*, die griechische, lateinische, französische und deutsche Aussprache zu vermischen scheint (siehe Notenbeispiel 5). Der eigentliche, so harmlos aussehende und doch so verblüffend wirkungsvolle Kunstgriff ist die Platzierung des Auftaktes jambischer oder amphibrachischer Wörter ( $\cup X$ ,  $\cup X \cup$ : *malheur*, *orgueil*, *cheval*, *présence*, *esclave*, *Œdipe*, ...) auf starken Taktteilen, sei es am Anfang, sei es als Erstnote einer Figur im Innern des Taktes (*malheur*, *orgueil*, *cheval*, *présence*, *esclave*, *Œdipe*,...). Es findet also eine synkopische Verschiebung auftaktiger Sprachzellen auf volltaktige Musik-

17 Ebenda, S. 137; Übers.: „Wenn in einem Satz zwei oder drei Schlüsselworte richtig zur Geltung kommen, drängt sein Sinn sich sofort auf.“

18 Vgl. zur gesamten Prosodie-Problematik bei Honegger auch die Ausführungen von Julia Neumann in ihrer Magisterarbeit der Universität Hamburg (2004) *Arthur Honegger: „Antigone. Tragédie musicale“*; zur in Vorbereitung befindlichen Dissertation vgl. Bibliographie.



zellen statt (siehe Notenbeispiele 6a, 6b und 7). Der von Honegger gesuchte Nebeneffekt ist, daß der Anfangskonsonant nicht mehr auftaktig und daher kaum hörbar vor der volltaktigen, oft mit nasalem Vokal ausgestatteten Dehnungssilbe erscheint, sondern auf starker Position als Plosiv-, Zisch- oder Reibelaut, oder auch als Glottyschlag vor Vokal, dem dramatisch wichtigen Wort signalhaft Kontur gibt. Die Bedeutung der Haupttonsilbe wird dadurch keineswegs gemindert, da ihr meist ein etwas längerer rhythmischer Wert zugeordnet wird: Das Wort klingt trotz Verschiebung richtig. Die metrische Abweichung, die vornehmlich bei semantisch wichtigen Schlüsselwörtern eingesetzt wird, hat eine Art Schockeffekt, der dramatisch nutzbare Triebkraft erzeugt.

Natürlich steht diese Technik in krassem Gegensatz zum herkömmlichen Deklamationsideal. Andererseits gestattet das Französische, wie weiter oben erwähnt, Akzentverschiebungen, selbst wenn genau *diese* Art Akzentverschiebung vor Honegger noch niemand systematisch eingesetzt hatte. Genaues Hinhören bei französischen Sprechern, bei politischen Rednern, Funk- oder Fernsehjournalisten, bei emotionsgeladenen, insbesondere zornigen Sprechern, zeigt allerdings, daß eine solche „stoßende“ Artikulation durchaus – allerdings eher unbewußt und aus dem Moment heraus – praktiziert wird<sup>19</sup>. Sie bewirkt dann aber eigentümlicherweise – und hierin liegt die Legitimation für Honeggers Idee – keine Abschwächung der folgenden Haupttonsilbe<sup>20</sup>, eher stellt sich eine Art schwebende, melodisch markierte Prosodie ein. Auch beim Abhören einer CD-Aufnahme der *Antigone* konnten die Testhörer keinen sprachverfälschenden Effekt feststellen. Eher schien es, daß die Sänger sich bemühten, die betonte Auftaktsilbe nicht durch Taktzeitbetonung noch zu verstärken, sondern eine egalisierende, geradlinige Betonung zu erreichen. Der Text war jedenfalls aufgrund der beschriebenen Technik trotz des Tempos erstaunlich gut zu verstehen, womit Honegger sein Ziel erreicht hätte. Insgesamt hat Honegger den Geist der französischen Sprache, die Möglichkeit, Ausdruck durch Abweichung zu erzielen, bestimmt besser verstanden als die Verfechter einer zu wörtlich genommenen Sprachtreue.

In unseren Beispielen haben wir zum Vergleich die deutsche Fassung von Leo Melitz unter die französische gesetzt. Der Übersetzer bemüht sich um analoge Gestaltung, sowohl durch manchmal fast umgangssprachliche, einfache Wortwahl – was einleuchtet –, als auch durch rhythmische Anpassung (also leichte Veränderung des Notentextes). Da jedoch im Deutschen

19 Man will eine solche Aussprache bei De Gaulle beobachtet haben. Gelegentlich wird sie auch als Paris-typisch angesehen („parisianisme“).

20 Die Forschungen von Huguette Calmel bestätigen dies. Siehe auch ihre Bemerkungen dazu in Calmel 1991.



auch mit noch so edlen Absichten keine gegenläufigen Akzente toleriert werden können, versucht er, durch geringfügige rhythmische Modifizierung, mal Verschärfung, mal Abschwächung der Figuren nicht nur eine typisch deutsche Deklamation sondern auch einen ähnlich energetischen Effekt zu erreichen wie das Original. Dies kann aber nicht gelingen, da kein signifikanter Abstand zur Standard-Prosodie hergestellt werden kann. Es wird schlicht korrekt, allerdings sehr nah an der natürlichen Sprache, deklamiert (siehe Notenbeispiele 6a, 6b und 7).

Bliebe zu fragen, warum sich *Antigone* nie einen festen Platz im Repertoire erobern konnte. Sicher ist es der Anschein der Esoterik, das Hermetische eines Wortdrama-Projektes, dessen Handlung, da bekannt, kaum Überraschungen bietet. Unsere Hörgewohnheit erwartet in der Oper formale Gliederung, einen Wechsel der Gesangstypen. Der dramatische Wert eines naturalistisch auskomponierten, schnell, ja teilweise hastig heruntergesungenen Textes ohne lyrische Inseln wird schwer erkannt. Angesichts der Schwierigkeit, abendfüllende neue Opern dauerhaft im Repertoire zu verankern, hat hier ein Komponist nach einem konziseren Gegenmodell gesucht. Wenn er auch nachweislich auf diese Oper im nachhinein besonders stolz war, kann der Eindruck nicht ganz ausgelöscht werden, er habe eine ihm anfangs unangenehme Aufgabe in einem Genre, an das er selbst nicht recht glaubte, hinter sich bringen wollen.

### 8. Zeit der Reife

Die dritte Etappe zeigt uns eine Phase der Konsolidierung. Die perfekte Technik der Sprachverarbeitung ist gefunden, andere Ausdrucksformen werden nun integriert. Ein Werk wird um die Welt gehen, wie einst das zur Zeit der *Antigone* entstandene *Pacific 231*: das dramatische Oratorium *Jeanne d'Arc au bûcher* von 1935, auf einen Text von Paul Claudel. Honegger behält hier das Prinzip der emphatischen Betonung der Sprachauftakte bei, über daß er sich ja nicht ohne Stolz mit Paul Claudel einig wußte. Er läßt aber den Gesang mit melodramatischem rhythmischem Sprechgesang alternieren (siehe Notenbeispiel 8). Typisch für ein Werk der Reifezeit ist genau diese Zurücknahme missionarischer Isotopie. Es wird nicht aus dem Bedürfnis heraus, die Richtigkeit einer Überzeugung oder eines Rezeptes an der Praxis nachzuweisen, nur *ein* Prinzip in allen Varianten erprobt, sondern das neue Verfahren wird als eine Möglichkeit unter mehreren angesehen, ein allgemeineres Ziel zu erreichen. Dieses Ziel heißt hier: innerhalb einer neuen Vision von musikalischer Dramaturgie der Sprache größtmögliche Entfaltungsmöglichkeiten geben und dabei größtmögliche Textverständlichkeit garantieren, ohne die Sprache aus dem musi-



kalischen Zusammenhang herauszulösen. Die Wechselwirkung zwischen Sprache und Musik wird somit intensiviert statt kompromittiert, das Augenmerk wird auf die Eigenmusik der Sprache gelenkt. In jeder der von Honegger gewählten Beziehungsformen erhält die Sprache einen anderen Grad an Eigenwert, wird ein anderer ihrer Parameter fokussiert.

Dennoch ist der Kern der Methode auch hier Honeggers größte Sorge. Er will die explosive Wirkung der Akzentbehandlung auch in Übersetzungen nicht verpfuscht sehen. Er weiß um die Eigenart der französischen Sprache, weiß, daß adäquate Übersetzungen schwer anzufertigen sind, da zur Erzielung analoger Wirkung nicht mit denselben Mitteln gearbeitet werden kann. So reduziert er seinen Anspruch auf das Allerwesentlichste und gibt in Kenntnis gewisser Abweichungen und Inkonsistenzen den Ausführenden der *Jeanne d'Arc au bûcher* folgenden Rat:

Lorsque la prosodie n'a pu être exactement précisée pour les versions Anglaise et Allemande et diffère de la prosodie Française, ne tenir compte que de la syllabe de départ.<sup>21</sup>

Die englische Übersetzung von Dennis Arundell krankt genau daran, daß auf den exponierten Taktteilen, Anfangsnoten usw. oft gerade semantisch weniger wichtige und phonetisch schwächere Wörter stehen. Wo es doch darum ging, phonetisch schwache Silben nur dort zu verstärken, wo sie im Französischen der Hauptsinnträger sind. Und der deutsche Übersetzer, Hans Reinhart, scheint sowohl rhythmische Entsprechungen als auch Bibelanklänge durch Wortumstellungen erreichen zu wollen. Diese, sowie die häufigen poetischen Klischees, erzeugen aber, wie leider auch in vielen anderen deutschen Opernübersetzungen der Vergangenheit, eine altertümliche Wirkung, die in krassem Gegensatz zum französischen Originaltext steht, der sich ja bis auf wenige markante Stellen kaum von der normalen Schriftsprache entfernt.

Zu souveräner Form- und Sprachgestaltung gehört auch die sinnvolle Verteilung der Stimmgattungen und ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Solisten und Chor. Die Hand des Meisters zeigt sich dann in der geschickten Verbindung der Bereiche, in der Nutzung der Verschiedenheit zu kontrastiven Wirkungen, ohne daß der Eindruck von Uneinheitlichkeit aufkommt. Sie zeigt sich auch in der Planung des zeitlichen Ablaufs. So findet eine neue Technik als Schlüsselverfahren und persönliche Visitenkarte Eingang in eine abwechslungsreiche Gesamtkonzeption, der man dennoch Homogenität bescheinigen kann. Erfolg beim Publikum – die

21 Hinweis auf der ersten Seite des dreisprachigen Klavierauszugs von [1921]. Schreibung laut Original; Übers.: „Wenn die Prosodie in der englischen und deutschen Fassung nicht genau nachgemacht werden kann, dann nur auf die Anfangssilben achten.“



Erfahrung mit Avantgarde-Musik zeigt es – ist bei einem solchen Werk wahrscheinlicher als dort, wo ein Verfahren unitär eingesetzt und unter Mißachtung menschlicher Aufnahmefähigkeit überbeansprucht wird.

## Bibliographie

- Bruyr, José, *Honegger et son œuvre*. Paris 1947.
- Calmel, Huguette, « Antigone », in: Marc Honegger/Paul Prévost (Hrsg.): *Dictionnaire des œuvres de l'Art vocal*. Paris 1991, S. 122–123.
- Calmel, Huguette / Pascal Léocroart, *Jeanne d'Arc au bûcher de Paul Claudel et Arthur Honegger*. Drize 2004.
- Delannoy, Marcel, *Honegger*. Paris <sup>2</sup>1986, éd. augmentée.
- Egk, Werner, « „Antigone“ [Honegger/Cocteau], entendue et vue par W. Egk », in: *Comœdia*, 6. Februar 1943, S. 3–4.
- Guilbert, Yves, *Arthur Honegger*. Nogent-sur-Marne 1959.
- Honegger, Arthur, *Je suis compositeur*. Paris 1951.
- Landowski, Marcel, *Honegger*. Paris 1957.
- Neumann, Julia, *Konzeptionen der Antike im Musiktheater der Pariser Moderne*, Diss., Universität Hamburg (in Vorber.).
- Reich, Willi (Hrsg.), *Arthur Honegger. Nachklang: Schriften, Photos, Dokumente*. Zürich 1957.
- Voss, Hans-Dieter, *Arthur Honegger: „Le Roi David“. Ein Beitrag zur Geschichte des Oratoriums im 20. Jahrhundert*. München/Salzburg 1983.

## Partituren

- Arthur Honegger, *Le Roi David*. Psaume symphonique en trois parties d'après le drame de René Morax. Musique d'Arthur Honegger. Partition chant et piano. Lausanne, Foetisch, [1921].
- Arthur Honegger, *Antigone*. Tragédie musicale en trois actes. Paroles de Jean Cocteau. Partition chant et piano. Paris, Maurice Sénart, 1927
- Arthur Honegger, *Antigone*. Musikalische Tragödie in drei Aufzügen. Worte von Jean Cocteau. Deutsch von Leo Melitz. Chant et piano. Paris, Maurice Sénart, 1927.
- Arthur Honegger, *Jeanne d'Arc au bûcher*. Poème de Paul Claudel [Oratorio dramatique en 11 scènes]. Réduction chant et piano. Paris, Salabert, [1947].







## Notenbeispiel 5

## Antigone (1924-27)

avant [9] französische, griechische, deutsche Betonung?

Ismène

F pensée française?

An - ti - go - ne An - ti - go - ne pensée grecque?

D pensée allemande?

An - ti-go-ne — An - ti-go-ne —

Detailed description: This musical example shows the word 'Antigone' in three languages: French, Greek, and German. The French version (top) is in F major and 4/4 time, with a melodic line that emphasizes the 'ti' and 'go' syllables. The Greek version (middle) is in D major and 4/4 time, with a similar melodic line. The German version (bottom) is in D major and 4/4 time, with a similar melodic line. The lyrics are written below the notes, and the French and Greek versions have additional text to the right: 'pensée française?' and 'pensée grecque?' respectively. The German version has 'pensée allemande?' to the right.

## Notenbeispiel 6a

avant [50] sprachnahe Deklamation

F Anacrouses accentuées

Ant.: Mais il se tai-sent en ta | pré - sen - ce Betonte Auftakte

D (Correspondances

nur dei-ne Ge-gen-wart heischt Still-schwei-gen Entsprechungen)

Detailed description: This musical example shows the French and German lyrics for the word 'Antigone'. The French version (top) is in F major and 3/4 time, with a melodic line that emphasizes the 'ti' and 'go' syllables. The German version (bottom) is in D major and 3/4 time, with a similar melodic line. The lyrics are written below the notes, and the French version has additional text to the right: 'Anacrouses accentuées' and 'Betonte Auftakte'. The German version has '(Correspondances' and 'Entsprechungen)' to the right.

## Notenbeispiel 6b

Nous éti - ons de même père et mè - re

F wir stamm-ten aus glei-cher El-tern

D E - he

Detailed description: This musical example shows the French and German lyrics for the phrase 'Nous étions de même père et mère'. The French version (top) is in F major and 3/4 time, with a melodic line that emphasizes the 'ti' and 'go' syllables. The German version (bottom) is in D major and 3/4 time, with a similar melodic line. The lyrics are written below the notes, and the French version has additional text to the right: 'wir stamm-ten aus glei-cher El-tern' and 'E - he'.



## Notenbeispiel 7

Transposition de la prosodie, comparaison français-allemand  
 Umsetzung der Sprachakzente im Vergleich französisch-deutsch

47

F  
 Coryphée, A ce na-tu-rel in-fle-xi-ble on re-con-nait la fil - le d'Oe-di - pe \*

D  
 Daß des Oe-di-pus Kind sie ist, weist ihr un-beug-sa-mes We-sen.

F  
 elle tient tête au mal-heur. \*

D  
 Sie bie-tet Trotz dem Un-glück

F  
 Créon: Mais sa-che que les â - mes si du-res

D  
 Doch wis-se: der-lei starr-köpf-ge See-len

F  
 sont les moins so - li - - des c'est le fer le plus dur qui é - clate. \*

D  
 sind die we-nigst star-ken. Just der här-tes-te Stahl kann ber-sten; \*

F *mp*  
 Un pe-tit frein calme un che - val qui fait des sien - nes

D  
 den toll-sten Gaul zähmt ge-schwind man mit kur-zem Zü-gel.



Vo - là beau-coup d'or-gueil pour une es-clave,  
 Wirk-lich sehr viel Hoch - mut für ei - ne Skla-vin

une es-cla-ve du de - voir, elle m'ou-trage ex-près elle me  
 ei-ne Skla-vin ern-ster Pflicht! Mit Ab - sicht höhnt sie, sucht mich zu

nar - gue et elle s'en van - te.  
 schmä-hen, und ist noch stolz drauf!

## Notenbeispiel 8

## Jeanne d'Arc au bûcher (1935)

Avant [65] Parlando rythmé Rhythmischer Sprechgesang

Jeanne:

C'est moi qui l'ai am-en-é à Rheims! C'est  
 moi qui ai sau-vé la Fran-ce! C'est moi qui ai ré-un-i la Fran-ce!  
 tou-tes les mains de la Fran-ce en u-ne seu-le main  
 U-ne tel-le main qu'elle ne se-ra plus di-vi-sé - - e



*Résumé*

« ... la fille la plus docile de la musique ? »

Traitement musical du langage chez Arthur Honegger

Comparé aux procédés de mise en musique du langage hérités du XIX<sup>e</sup> siècle, comparé aussi aux solutions élaborées par des contemporains tels Schoenberg, Berg ou Stravinsky, le traitement musical du texte dramatique prend chez Arthur Honegger une allure fort personnelle, pour ne pas dire révolutionnaire. A l'opposée des héritiers du pathos wagnérien, mais au contraire aussi de la prosodie fidèle et subtile de Debussy, Honegger ne sacrifie ni à un style dramatique attribuant à la voix humaine le rôle d'un partenaire des instruments de l'orchestre, ni à un idéal de correction prosodique enveloppée de musique caressante mais ôtant au langage chanté toute individualité. A la souplesse debussyste, il substitue la force et l'obstination d'un langage dramatique vigoureux. Celui-ci semble s'opposer à la nature de la langue française puisqu'il consiste essentiellement à souligner par le placement sur les temps forts les syllabes et mots porteurs de sens, notamment lorsque ceux-ci correspondent à des syllabes traitées traditionnellement comme anacrouses. Cette technique crée l'impression d'un déplacement d'accent, mais sans que soit falsifié le rythme de base du mot concerné, vu que l'équilibre est récupéré par d'autres paramètres (durées et hauteur des sons). Le résultat de cette méthode n'est donc pas une prosodie faussée, mais une déclamation musicale énergique, où les consonnes initiales assument une fonction de poussée dynamique et où, par le placement sur des positions focalisées, les mots-clés gagnent en importance. A cela s'ajoutent une structure mélodique par petits maillons et un tempo du chant proche du parler réel, donc aux antipodes des clichés du bel canto et du grand geste wagnérien. Le but consistant à augmenter l'intelligibilité du texte est parfaitement atteint, l'ambition de créer un anti-concept évitant les absurdités de l'opéra traditionnel se voit réalisée. Honegger développe sa technique essentiellement dans l'opéra *Antigone*, mais maintient ses principes par la suite. Dans son chef d'œuvre *Jeanne d'Arc au bûcher*, par exemple, il les combine habilement avec d'autres types de mise en rapport de texte et musique, comme le mélodrame et l'alternance de solistes et chœurs. Le traitement musical du texte s'inscrit chez Honegger dans une conception générale qui favorise la concision et le suspense et prend en compte comme facteur essentiel l'intérêt du public.