

**Zeitschrift:** Schweizer Theaterjahrbuch = Annuaire suisse du théâtre  
**Herausgeber:** Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur  
**Band:** 45 (1983)  
  
**Artikel:** La Musique de Théâtre d'Arthur Honegger  
**Autor:** Calmel, Huguette  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1002112>

### **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:** 13.01.2026

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

gebundenen Musik bestätigt, was Honegger in den *Incantations aux Fossiles* (Seite 103) schreibt: *«Il faut trouver autre chose il faut se tourner vers un art dramatique susceptible d'exprimer les situations les plus larges, plus proches de nous, plus réelles, plus foncièrement émouvantes. Gunsbourg disait: «L'Opéra, c'est un duo d'amour». L'amour existe peut-être encore, mais l'opéra ne l'exprime plus»*. Die Oper als Gattung tritt denn auch in Honeggers Schaffen deutlich hinter andern Bühnen- und Chorwerken zurück. Als Themen verwendet der Komponist vor allem biblische, epische, nationale, soziale und antike Stoffe, Themen, welche eben den «situations larges und foncièrement émouvantes» entsprechen.»

«Zentrales Anliegen des Komponisten ist bei allen Textvertonungen die expressive Gestalt des Wortes: *«Ma règle personnelle est de respecter la plastique du mot afin de lui donner toute sa force»*. (Je suis compositeur, 136). Deklamation ist für Honegger auf intensivste Kommunikation angelegte Anrede. Die Konsequenz dieser Forderung führte bei ihm zu einer besonderen Art der Prosodie, welche im Gegensatz zu den Betonungsregeln der französischen Sprache, die sinntragenden Silben der Worte rhythmisch und melodisch hervorhebt.»

D.B.\*

### ***La Musique de Théâtre d'Arthur Honegger*** ***par Huguette Calmel***

Arthur Honegger écrit ses premières œuvres destinées à la scène au sein de cette effervescence qui caractérise les années précédant immédiatement la première guerre mondiale et la décade qui la suivit. Là se produit un grand bouleversement esthétique qui va poser sur l'évolution du théâtre, et bien évidemment sur celle du théâtre lyrique.

\* Die Kurzbiographie und die bibliographischen Angaben stammen jeweils vom Verfasser des einzelnen Beitrages. Wo diese durch die Herausgeberin ergänzt wurden, sind sie mit D.B. gekennzeichnet.

### *Le renouveau de l'art théâtral au début du vingtième siècle*

L'art théâtral présente, dès le début du siècle des aspects nouveaux. Le naturalisme, qui à la fin du XIXème siècle, avait envahi la scène est vivement critiqué. Parallèlement, un retour aux sources du théâtre grec se fait jour. On lui emprunte en particulier l'idée d'un théâtre total, un besoin d'unité aboutissant à une vision synthétique du spectacle. Pour cela, on utilisera des moyens simplifiés, épurés. Ce n'est plus l'aspect extérieur des êtres qu'il convient de faire apparaître mais plutôt leur réalité intime. Il y a là une exigence qui fut particulièrement ressentie par le Théâtre Soudia de Moscou. Les moyens utilisés évoluent rapidement et l'on peut, entre autres, noter l'apparition de l'art de la mise en scène. Auparavant dévolue à l'acteur principal qui était aussi chef de troupe, la mise en scène acquiert une importance nouvelle. Cherchant à réaliser l'union entre le drame, le spectacle et le spectateur, elle requiert des méthodes de travail inédites. C'est ainsi qu'apparaît la notion d'équipe, où le travail de lecture et de critique en commun est très important. La scène subit d'importantes modifications; Georges Fuchs ne préconise-t-il pas l'emploi d'une scène en relief qui permet de concentrer l'intérêt sur l'acteur? L'introduction de la lumière rend possibles de somptueux effets. Adolphe Appia lui assigne un rôle très important et la considère comme l'élément expressif par excellence, celui qui possède d'immenses affinités avec la musique. Pour n'être pas nouveaux, les problèmes posés par la diction prennent une grande importance. Des poètes comme Mallarmé, Cocteau, Valéry, Claudel s'en préoccupent tout particulièrement.

Parallèlement à ce renouveau théâtral, l'art lyrique subit lui aussi des mutations. Bien qu'on puisse observer une survivance de l'influence wagnérienne, un répertoire rajeuni apparaît à l'opéra dès 1908. L'intérêt nouveau manifesté par un grand nombre d'écrivains, qu'il s'agisse d'Apollinaire, de Cocteau, de Valéry, de Gide ou de Claudel pour la musique n'a pu manquer d'influencer cette évolution. Il reste enfin un domaine

qui se renouvelle d'une manière assez radicale dans les premières années du siècle: celui du ballet. On peut sans exagérer, souligner la décadence qui avait atteint le ballet durant le dernier quart du XIX<sup>ème</sup> siècle. L'apport des Ballets Russes, puis l'action de Serge Lifar seront décisifs et tout particulièrement en ce qui concerne la qualité et l'originalité de la musique. Une grande partie de l'activité créatrice des compositeurs de premier plan va se trouver déplacée vers le ballet. En schématisant quelque peu, il est possible d'admettre que le renouveau lyrique s'épanouit en deux voies principales: l'une cherchant à réaliser la fusion des genres, conservant ainsi l'idéal hérité de Wagner, la seconde qui cherche à ressusciter la convention de l'opéra à numéros, et préférant la dissociation des différents éléments du spectacle. Mais l'une et l'autre explosent en un foisonnement extraordinaire des genres où se côtoient opéras, opéras-oratorios, cantates, cantates-ballets, mélodrames, mimodrames, contes dansés etc... Des formes de spectacle nouvelles, des essais de toutes sortes apparaissent. C'est là sans aucun doute que se trouvait le ferment novateur, et c'est bien là qu'Honegger l'a cherché, mais c'est un aspect de sa production qui été quelquefois négligée. On n'insistera jamais assez, nous semble-t-il, sur son ouverture d'esprit qui le rend accueillant à toutes sortes de propositions, qui lui permet de collaborer aussi bien avec Paul Méral, Blaise Cendrars, Apollinaire, René Morax, qu'avec Paul Valéry, Gide ou Claudel.

### *Honegger et le théâtre lyrique*

Ainsi que le fait justement remarquer Jacques Chailley, «ce n'est pas auprès du grand opéra endormi dans le statisme de ses pompeuses traditions qu'Arthur Honegger s'est préparé au théâtre lyrique, mais par le contact avec la scène parlée, alors en pleine effervescence de renouvellement».<sup>1)</sup> C'est donc à travers une production multiforme que prendront

<sup>1)</sup> Honegger et le théâtre, la Revue d'Histoire du Théâtre, 8<sup>ème</sup> année no 1, 1956

peu à peu corps les solutions apportées par Honegger, mais d'où va peu à peu sourdre une idée directrice. «Je rêve», écrit-il, «d'une collaboration qui parviendrait à être totale que, souvent, le poète pensât en musicien et le musicien en poète, pour que l'œuvre issue de cette union ne soit pas le hasardeux résultat d'une série d'approximations et de concessions, mais l'harmonieuse synthèse des deux aspects d'une même pensée».<sup>2)</sup> Reconnaisant que le drame wagnérien constitue un modèle dépassé, il ajoute qu'il «faut définir et réaliser ce mode lyrique moderne dont les formes seront adaptées aux indications du monde nouveau et qu'exprime les nouveaux aspects de l'homme et des choses». Cette aspiration à un art total se trouve au centre des préoccupations d'Honegger et, en celà, il se rattache à la tradition wagnérienne. Mais, nous l'avons vu, ceci constituait aussi un des aspects importants de l'évolution théâtrale environnante.

Le chemin qu'il parcourt, du *Roi David* de René Morax pour lequel il écrit une musique de scène, à la collaboration étroite qu'il entreprend avec Claudel ou Valéry est presque entièrement orienté dans ce sens. Il s'accomplit, nous semble-t-il, en trois étapes qui ne se succèdent pas nécessairement dans le temps. La première est constituée par les musiques de scène et de ballets qui, bien que souvent novatrices, ne dépassent cependant pas les limites de leur genre. La seconde, comporte deux œuvres qui, par leurs transformations successives, passant de l'état de musique de scène à celui d'oratorio ou d'opéra, sont extrêmement intéressantes à étudier, nous voulons parler du *Roi David* et de *Judith*. La troisième se compose d'ouvrages où la synthèse semble devoir être réalisée avec le plus de bonheur, étant donnée la volonté conjointe du compositeur et des poètes tels que Cocteau, Valéry ou Claudel de collaborer étroitement. Ces trois stades, répétons-le, ne se succèdent pas dans une chronologie rigoureuse, mais peuvent se juxtaposer. C'est ainsi que les *Aven-*

<sup>2)</sup> Pour prendre congé, *Appoggiature*, 2<sup>ème</sup> année no 2, février 1932

tures du Roi Pausole peuvent voir le jour après *Judith* et le ballet *l'Appel de la montagne* après le *Cantique des Cantiques*. Sans donc vouloir établir un classement trop arbitraire, il nous semble qu'une filiation certaine s'établit qui, du *Dit des Jeux du Monde*, à *Jeanne au Bûcher*, témoigne du chemin parcouru et des différents essais tentés.

### *Le «Dit des Jeux du Monde»*

Arthur Honegger a écrit un nombre assez impressionnant de musique de scène et de ballets. En dresser l'inventaire déborderait le cadre de cette étude. Dans l'ensemble des œuvres entrant dans cette catégorie et qui s'étend tout au long de la carrière du compositeur, nous pouvons remarquer plus particulièrement la musique de scène qui, en 1918 fut écrite pour le *Dit des Jeux du Monde* de Paul Méral et qui n'a pas toujours été appréciée à sa juste valeur. Elle constitue une étape décisive de la production honeggerienne. La musique y constitue l'élément d'un spectacle où se côtoient la parole, la danse et la pantomime. Le décor, schématisé à l'extrême, où les jeux de lumière jouent un rôle très important, bénéficie des plus récentes conquêtes de la mise en scène théâtrale. Si on peut y relever des intentions figuralistes, en particulier dans l'épisode de *l'Homme tournant sur le Sol*, de *l'Homme et l'Ombre* ou encore dans celui de *l'Enfant et la Mer* où le mouvement des vagues est très expressément évoqué, les moyens utilisés restent cependant extrêmement sobres. Nous n'en voudrions pour preuve que le dialogue du *Rat et de la Mort*, où, à l'aide d'une petite flûte, d'un tambour et d'une grosse caisse, sont brossées les péripéties du drame. Signalons également l'utilisation de la percussion seule dans les deux danses: la *Montagne et les Pierres* (II) et les *Hommes et la Terre* (VII). Tous ces épisodes sont remarquablement brefs. Les moyens orchestraux restent limités, l'ensemble se composant d'une flûte, d'une trompette, de la percussion limitée aux timbales, tambour, grosse caisse, bouteillophone, et des cordes. Les idées thématiques sont rarement développées. Dans le *Dit des Jeux du Monde*, Honegger fait bénéficier la musi-

que de scène des récentes conquêtes du langage musical. C'est un aspect que cette œuvre a en commun avec *Horace victorieux* et *Antigone*. Mais, et tous les commentateurs s'accordent à le souligner, cette œuvre constitue pour Honegger une excellente leçon d'économie des moyens. Au moment même où l'on en proclame la nécessité, l'auteur du *1er quatuor*, qui aurait peut-être manifesté une certaine tendance à la complexité, prouve qu'il est capable d'écrire d'une façon nette et concise, et cette ascèse portera ses fruits. Avec le *Dit des Jeux du Monde*, Honegger illustre une forme de spectacle originale s'inscrivant parfaitement dans le courant esthétique de son époque.

#### *Le «Roi David» et «Judith»*

Bien que conçus à l'origine comme des musiques de scène, le *Roi David* et *Judith* vont par la suite subir des transformations. Et c'est en étudiant celles-ci que nous aurons quelque chance de saisir la façon dont s'opère, sous la pression de circonstances en partie fortuites, la filiation entre la musique de scène, l'oratorio et l'opéra. En ce qui concerne la première, Jacques Chailley remarque très justement qu'on «oublie que le *Roi David* n'a pas été conçu comme un oratorio mais comme une musique de scène pour un théâtre populaire suisse doté de chœurs consi-



Jean Morax 1921 : Maquette de costume pour le *Roi David*



dérables et de tous petits moyens orchestraux».<sup>3)</sup> Nous ajouterons que, non seulement on oublie la première musique de scène mais qu'on mélange bien souvent les deux versions. La transformation subie par le psaume dramatique primitif est importante à bien des égards. Elle marque en effet une rupture d'équilibre entre le texte et la musique. La pièce de Morax s'y rétrécit de façon spectaculaire. Certains épisodes musicaux, conçus pour illustrer brièvement la parole, prennent une importance exagérée qui en fausse parfois le sens: c'est le cas des fanfares, de la marche des Hébreux, du Chant de victoire. Le résumé de la version oratorio rend, par sa concision, certains épisodes difficilement compréhensibles. Les caractères des personnages, simplifiés à l'extrême, n'ont plus guère de réalité psychologique. On comprend notamment fort mal la jalousie de Saül à l'égard de David. L'absence de représentation scénique ajoute l'effacement de tout réalisme qui pouvait s'exprimer par les jeux de scène et les costumes. Mais surtout, la transformation en oratorio apporte une solution au problème du récitant qui sera réutilisée pour *Judith*. Constamment au centre des préoccupations d'Honegger, le point délicat de la traduction musicale d'un texte narratif trouve ici une solution provisoirement satisfaisante.

Pour *Judith*, les transformations sont plus importantes et surtout plus diversifiées. Il existe en effet trois versions, la première qui s'intitule *Drame biblique* et qui est celle des représentations de Mézières, la seconde qui porte le nom d'*Action musicale* et comporte un récitant, la troisième qui s'intitule *Opéra sérieux*. Il semble bien que le processus de transformation dramatique se fasse, contrairement aux apparences, à l'inverse de celui qui avait affecté le *Roi David*. Ici, en effet, le passage du drame biblique à l'action musicale (oratorio), s'effectue grâce au développement des épisodes dramatiques. En réalité donc, bien que présentant des points communs avec l'oratorio, l'*Action musicale* constitue en fait un pas vers le drame musical

<sup>3)</sup> Honegger et le théâtre, la Revue d'Histoire du théâtre 8<sup>ème</sup> année no 1, 1956



et l'opéra. Cette évolution s'accroît encore dans la version opéra. Il y a dans *Judith* les germes d'*Antigone* et de *Jeanne au Bûcher*, cohabitant en un problème non résolu. La solution viendra peut-être de cette double direction dans laquelle s'engage Honegger: celle de l'œuvre dramatique pure, de l'opéra rénové que sera *Antigone*, et celle des œuvres accessibles à un plus large public qui, du *Roi David* à *Jeanne*, assureront sa popularité.

Si l'on excepte l'*Aiglon* écrit en collaboration avec Jacques Ibert, et la version opéra de *Judith*, *Antigone* reste le seul véritable opéra d'Arthur Honegger. Deux aspects nous semblent mériter un examen attentif, que l'auteur a lui-même soulignés: la trame symphonique et la prosodie.<sup>4)</sup> Or, malgré de nombreux commentaires, n'ont vu jusqu'à présent le jour que des analyses superficielles de l'ouvrage. La construction symphonique s'appuie sur l'existence de thèmes concernant les différents personnages. Nous pouvons remarquer à cet égard que, si plusieurs thèmes représentent un même personnage, inversement, un seul motif peut sous-entendre deux aspects complémentaires d'une même idée. Pour ne citer qu'un exemple, six thèmes sont associés au personnage d'*Antigone* mais le premier, qui représente le projet qu'elle a formé d'enterrer son frère malgré la défense qui en a été faite, symbolise également son opposition à Créon, auteur de l'interdit. D'une façon générale, Honegger a cherché à traduire dans ses thèmes, les traits les plus spécifiques de ses personnages.

De même que les caractères s'affirment d'une manière brutale et dépourvue de nuances psychologiques, la plupart des idées thématiques se

<sup>4)</sup> «Voici quelles ont été mes préoccupations en écrivant la musique d'*Antigone*:

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...

3° – Chercher l'accentuation juste principalement dans les consonnes d'attaque en opposition à la prosodie conventionnelle qui les traite en anacrouses.» (*Antigone*, préface)

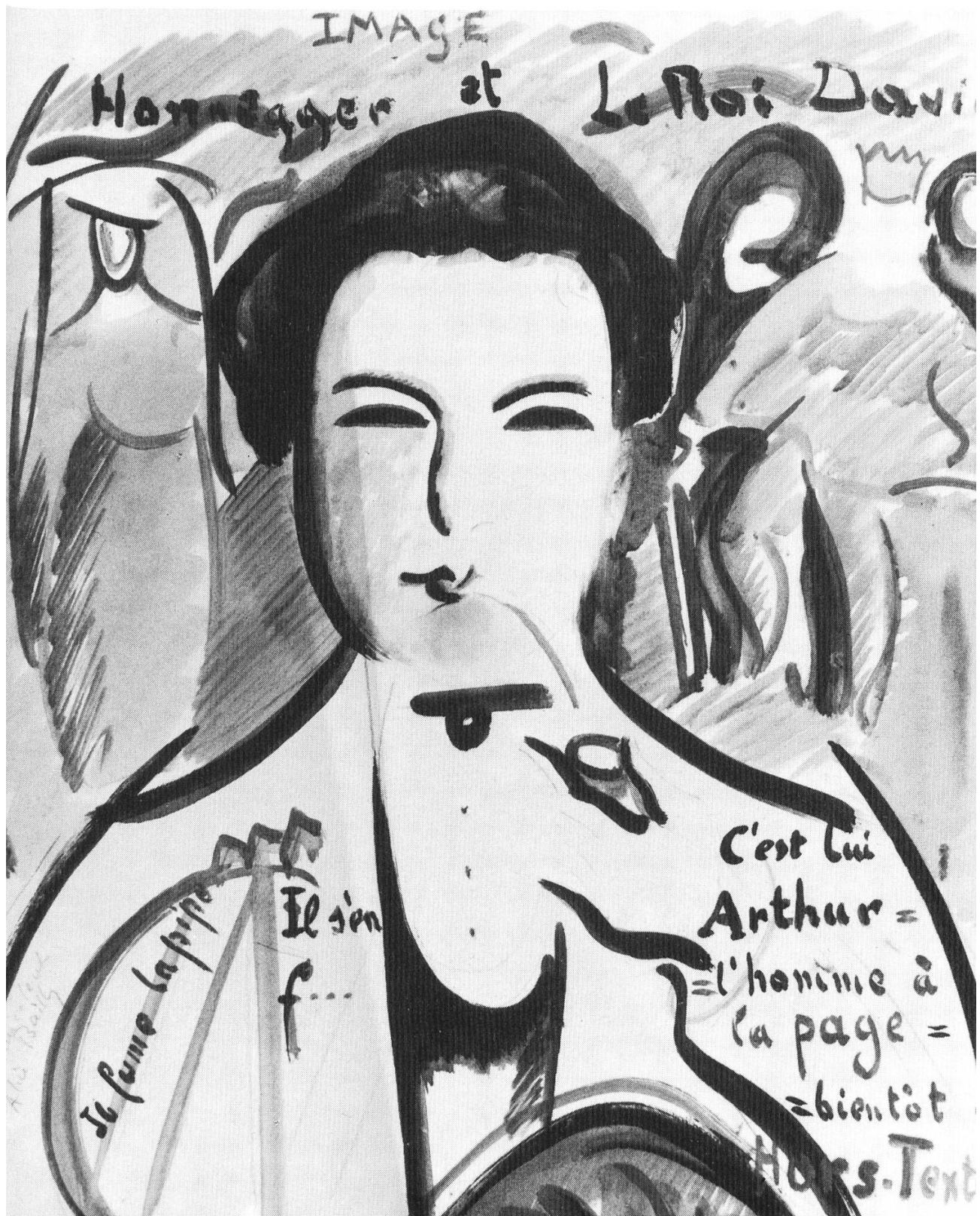
remarquent par leur concision. En celà, elles jouent un rôle dramatique incontestable. Mais, par ailleurs, leur agencement contribue largement à l'organisation dramatique des différentes scènes. L'examen des modes de développement met en évidence certaines constantes. Dans aucune autre œuvre peut-être, Honegger ne rompt aussi nettement avec le développement amplificateur. L'exploitation thématique selon les procédés habituels de fragmentation, d'augmentation et de diminution, transposition, variation, restent extrêmement discrets, à la fois par leur faible fréquence et par leur intérêt dramatique médiocre. À l'inverse le procédé le plus fréquemment répandu est bien l'accumulation de plusieurs idées successives ou simultanées. Tout va dans le sens d'une plus grande densité, d'une intensité accrue. À l'hypertrophie d'un élément se substitue l'empilement de cellules plus ou moins complexes. De même que le texte de Sophocle avait été retendu à l'extrême, la musique, en plein accord avec le projet de Cocteau est ici formée du granit le plus dur, tissée de la trame la plus serrée.

Si Honegger a lui-même précisé ses idées sur la prosodie d'*Antigone*, on s'est bien souvent contenté de répéter ses propos. Cette étude débordait le cadre que nous nous sommes fixés ici mais, contrairement à ce qui a été souvent écrit à ce sujet, il ne s'agit pas véritablement d'un déplacement de l'accent tonique, mais de l'adjonction d'un accent d'insistance qui ne remplace pas l'accent oxytonique de la langue. Il y bien souvent équilibre entre les deux, le premier se présentant comme un accent d'intensité, le second comportant la durée comme paramètre principal.

Les espoirs que le musicien avaient mis en cette œuvre ont été déçus et il le constate lui-même en ces termes: «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...»<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Je suis compositeur, p. 116

Alice Bailly 1921: Portrait d'Arthur Honegger



### «*Amphion*»

Conservant cependant le désir de réaliser cette fusion intime du théâtre et de la musique, Honegger a la chance de rencontrer des poètes dont les préoccupations sont tout à fait voisines. On n'a pas accordé à la collaboration avec Paul Valéry, l'importance qu'elle mérite. Le poète de *Charmes* n'a jamais caché son penchant pour la musique. Mais surtout, celle-ci lui apparaît comme l'art poétique par excellence et, tout comme l'auteur d'*Antigone*, il attribue un rôle très important à la voix, à la diction. Le chant lui apparaît comme un moyen d'introduire un ordre dans le désordre initial. Le pari d'*Amphion* et de *Sémiramis* fut de réunir le désordre et l'éparpillement en une cohérence formelle grâce à une définition stricte des moyens employés. A cet effet, le poète a fourni de nombreuses indications de mise en scène, chorégraphie, jeux de lumière etc... Mais, si l'on excepte la chorégraphie de Massine, il semble bien que la coordination ne fut pas à la hauteur de la vision du poète. Seuls les jeux de lumière auraient pu engendrer l'effet souhaité. D'une façon générale, tout paraît être resté à mi-chemin entre un symbolisme d'intention et un réalisme de fait. Par contre, l'union de la poésie et de la musique nous apparaît comme une incontestable réussite et cela vaut aussi bien pour la structure qui s'adapte parfaitement à celle du poème que pour la thématique. Certes, l'aspect relativement rudimentaire des motifs, leur concision, de même que l'absence d'exploitation dramatique ne peut permettre de les assimiler à des leitmotiv, mais on peut, dans certains cas, parler de thèmes conducteurs.

L'un des problèmes cruciaux posés par *Amphion* reste bien évidemment celui de la diction. Paul Valéry a toujours déploré la nonchalance des français à l'égard de la prosodie et attendait beaucoup de son mélodrame qu'il avait souvent remanié et longuement travaillé avec Ida Rubinstein. Cependant, l'imprécision de la coordination, l'absence de notation rythmique de la diction ont peut-être été à l'origine d'un résultat assez décevant et peu conforme aux espoirs du poète. En revanche, la mise en place de la prosodie musicale a été effectuée avec le plus grand soin et

constitue, à nos yeux, une remarquable réussite. Dans les passages où la nécessité sémantique semble l'emporter, Honegger use fréquemment de l'accentuation à l'initiale du mot. Par contre, il est des épisodes où les caractéristiques musicales de la langue s'observent avec une plus grande fréquence, qu'il s'agisse d'effets de répétition syntaxique et de répétition terme à terme, les deux procédés étant très souvent associés comme c'est le cas ici:

*AMPHION!*

*Je t'ai choisi!... Comme choisi l'amour!*

*Comme une cîme est choisie de la foudre!*

*Je t'ai choisi!*

Or, l'étude attentive de la partition nous montre avec quelle précision mais aussi quelle subtilité le musicien respecte et interprète ces phénomènes répétitifs.

#### **«Jeanne d'Arc au Bûcher»**

La collaboration avec Claudel saura tirer parti de l'expérience d'*Amphion* et de *Sémiramis*. L'auteur de *Jeanne au Bûcher* s'est lui aussi longuement penché sur les problèmes posés par la diction poétique. Une étude plus détaillée mettrait en évidence la façon dont Honegger a su respecter le verset claudelien, la définition des rôles respectifs des consonnes et des voyelles, la répartition des accents d'intensité et de durée. Truchement du public vers l'acteur, le chœur parle à la place du peuple et l'idée maîtresse de Claudel consistait à faire de *Jeanne au Bûcher* l'expression d'un dialogue entre le chœur et le soliste. Celui-ci est rendu par des moyens musicaux variés: différenciation des chœurs selon leur rôle, resserrement des dialogues, mélange du parlé et du chanté, reprise en écho des paroles du soliste etc...

Avec *Jeanne au Bûcher* se trouve donc atteint un état d'équilibre entre les différents éléments du spectacle en même temps que se manifeste la ten-



dance d'Honegger à s'orienter vers une forme de spectacle accessible à un large public. C'est parfois à cet aspect qu'on a voulu réduire la production lyrique de l'auteur d'*Antigone*. Pourtant, la totalité de son œuvre est là pour témoigner du fait qu'il n'existe pas une solution aux problèmes posés par le théâtre lyrique mais plutôt un ensemble de possibilités qu'Honegger a su exploiter avec une très grande maîtrise.

#### *Bibliographie (Auswahl)*

- 
- |  |  |  |
|--|--|--|
| A. Honegger,<br>Incantations au fossiles,<br>Lausanne 1948;<br>Beschwörungen<br>(dt. von W. Reich),<br>Zürich 1955 | Marcel Delannoy,<br>Honegger, Paris 1953<br>André Gautier,<br>Honegger, Lyon 1957<br>Jacques Chailley,<br>Honegger et le théâtre, in:<br>Revue d'Histoire du<br>Théâtre 8 (1956), no 1 | J. Féschette,<br>Arthur Honegger,<br>Paris 1966 (mit Werk-<br>verzeichnis<br>und Diskographie)   |
| A. Honegger,<br>Je suis compositeur,<br>Paris 1951;<br>Ich bin Komponist<br>(dt. von S. Oswald),<br>Zürich 1952    | K. H. Ruppel,<br>Arthur Honegger und das<br>musikalische Theater, in:<br>Melos 23 (1956)   | P. Meylan,<br>Arthur Honegger,<br>Humanitäre Botschaft der<br>Musik, Frauenfeld 1970   |
| A. Honegger,<br>Pour prendre congé, in:<br>Appoggiature, Feb. 1932,<br>36–44                                       | W. Reich (hg.),<br>Arthur Honegger,<br>Nachklang: Schriften,<br>Photos, Dokumente,<br>Zürich 1957  | Werkverzeichnis<br>Arthur Honegger,<br>zusammengestellt<br>von W. Labhart,<br>Schweizerisches Musik-<br>archiv, Zürich 1975              |
| A. George,<br>Arthur Honegger,<br>Paris 1926   | M. Landowski, Honegger,<br>Paris 1957  | K. v. Fischer,<br>Arthur Honegger,<br>Zürich 1978<br>(162. Neujahrsblatt der<br>Allgemeinen Musik-<br>gesellschaft auf das Jahr<br>1978) |
| W. Tappolet,<br>Arthur Honegger,<br>Zürich 1933/1954;<br>frz. Neuchâtel 1957                                       | H. Ehinger,<br>Arthur Honegger als<br>Musikdramatiker, in:<br>Neue Zeitschrift<br>für Musik 123 (1962)   | P. Meylan, Honegger,<br>Lausanne 1982  |
| José Bruyr,<br>Arthur Honegger et son<br>œuvre, Paris 1947   |  |  |
- 

*D. B.*