



Hermann J. Busch

Schweizer Orgelmusik aus Paris – Arthur Honeggers *Fugue* und *Choral*

Im Editorial von Hefte 2 war kurz von Arthur Honegger als dem wohl bekanntesten Schweizer in Paris und seinen beiden Orgelstücken die Rede. Mancher wird sich gefragt haben, wieso es zur Komposition dieser durchaus gewichtigen Werke gekommen ist, die aber ziemlich verloren im Werk des grossen Meisters stehen. Nun hat sich Prof. Busch, Autor des bemerkenswerten Beitrages über Louis Niedermeyer, auch dieses Randgebietes der Orgelmusik angenommen. Mit erstaunlichem Ergebnis!

Um die Wende des 19. Jahrhunderts war Le Havre in der Normandie Europas grösster Kaffeeimport-Hafen. Dort liess sich ein Zürcher Kaffeeimporteur nieder und wurde am 10. März 1892 Vater eines Knaben, der alsbald musikalische Talente zeigte: Arthur Honegger. Er wird allgemein zu den bedeutendsten französischen Komponisten des 20. Jahrhunderts gezählt, blieb jedoch ein Leben lang Schweizer Staatsbürger.

Orgelmusik muss wohl zu Honeggers frühen musikalischen Eindrücken gehört haben: Ersten Unterricht in den musiktheoretischen Fächern erhielt er bei Robert Charles Martin, Organist an der Kirche Saint-Michel in Le Havre. Dieser spielte dort eine 1888 von der Werkstatt Cavaillé-Coll erbaute dreimanualige Orgel mit 40 Registern, die im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde. Auf Martins Anraten nahm

Orgelmusik als
früher musika-
lischer Eindruck.

Gasthörer bei
Widor und D'Indy.

Honegger eine musikalische Berufsausbildung in Angriff, die ihn zunächst 1909 zum Studium des Violinspiels an das Konservatorium in Zürich führte. 1911 wechselte er an das Conservatoire de Paris. Über seine dortigen Studien ist nur wenig Genaues überliefert, was zu manchen irreführenden Mitteilungen in der Literatur führte. Regelrechtes Mitglied einer Klasse wurde er offenbar nur bei André Gedalge¹, der Kontrapunkt und Fuge unterrichtete (u.a. auch Charles Koechlin) und 1901 einen *Traité de la fugue* publiziert hatte. Honegger hat sich an Gedalge später dankbar erinnert: «... qui m'a révélé la technique musicale.²» Im Conservatoire war Honegger allerdings nicht sehr erfolgreich: Er erreichte keinen Abschluss, während seine Studienkollegin Andrée Vaurabourg in der Kontrapunkt-Klasse von Georges Caussade 1918 einen 1. Preis erhielt.³ Die immer wieder erwähnten Studien Honeggers bei Charles-Marie Widor und Vincent d'Indy beschränkten sich nach Honeggers eigener Angabe darauf, in beiden Klassen nur als Gasthörer («auditeur») teilgenommen zu haben. D'Indy leitete eine Klasse für Orchesterdirigieren, nicht für Komposition. Ob Honegger durch den Kontakt mit Widor zu seinen Orgelkompositionen inspiriert wurde, darüber sind nur Vermutungen möglich.

Mit den Namen Robert Charles Martin und Andrée Vaurabourg sind die Widmungsträger der beiden Orgelkompositionen Honeggers genannt: «*Fugue*» und «*Choral*», im September 1917 in Paris entstanden. Während die Dedikation der Orgelfuge an den Organisten nahe liegt, bleibt rätselhaft, warum der jungen Pianistin der *Choral* gewidmet wurde. Die beiden Studierenden verband eine nicht unkomplizierte Beziehung, die schliesslich 1926 zu einer offenbar auch nicht unkomplizierten Ehe führte.

Andrée Vaurabourg-Honegger führte schon in der Konservatoriumszeit Werke Honeggers auf, blieb eine engagierte Interpretin der Werke ihres Gatten und unterrichtete später an der «Ecole normale de Musique» in Paris Kontrapunkt und Fuge. Zu ihren Schülern zählte dort 1945/46 kein Geringerer als Pierre Boulez.

Andrée
Vaurabourg als
Interpretin.

Beide Werke erschienen 1920 im Verlag Chester als «*Two pieces for Organ*», sie stehen ganz offensichtlich in keinem musikalisch-zyklischen Zusammenhang: Die Tonarten sind cis-Moll und d-Moll, thematische Beziehungen gibt es keine, und die naheliegende Kombination «... und Fuge» ist hier ganz offensichtlich auch in der Präsentation vermieden.

Honegger hatte in der Kontrapunktklasse von André Gedalge Gelegenheit, sich gründlich im Fugenschreiben zu üben und hat dabei wohl auch anhand des ersten Bandes von dessen *Traité* gearbeitet, der in der deutschen Ausgabe den Titel *Die Schulfuge* trägt.⁴ Etwa 40 z.T. unvollendete Fugen sind unter den unveröffentlichten Studienarbeiten Honeggers erhalten geblieben.⁵

1 Gelegentlich auch in der Schreibweise Gédalge.

2 «... der mir die musikalische Technik erschlossen hat.» Arthur Honegger, *Ecrits. Textes réunis et annotés par Huguette Calmel*, Paris 1992, S. 77

3 Keith Waters, *Honegger et le contrepoint. Les années d'apprentissage*, in: Bulletin de l'Association Arthur Honegger Nr. 2, Octobre 1995, S. 8

4 André Gedalge, *Lehrbuch der Fuge* deutsche Ausgabe ... von Ernst Stier, Teil 1: *Die Schulfuge*, Braunschweig 1907

5 Wie Fussnote 1

À Andrie Vaurabourg.

5

II.
CHORAL.

ARTHUR HONEGGER.

Lento sostenuto. (♩ = 48)

MANUAL.

PP

p

pp

PEDAL.

p

(♩ = 56)

p

p

Eine «Schulfuge» ist Honeggers Fuge von 1917 freilich ganz und gar nicht. «Schulmässig» wäre wohl die erste regelrechte Exposition des Themas in allen vier Stimmen und tonaler Beantwortung zu nennen, allenfalls noch die Idee, das folgende «Zwischenspiel» als Verarbeitung eines Motivs aus dem Thema anzulegen. Allerdings erweist sich dieser Abschnitt sehr bald keineswegs als ein «Divertissement», das zu einer folgenden fugierten Durchführung «überleitet». Vielmehr vollzieht sich in der unablässigen Fortspinnung des daktylischen Motivs aus dem Thema eine fast dramatische Steigerung bis zu dem Ausbruch in den Takten 27/28, der dann rasch verebbt.

Keine Schulfuge.

2

À Robert Charles Martin.

I.

FUGUE.

ARTHUR HONEGGER.

Moderato. (♩ = 72)

MANUAL. *Positif.* *p*

PEDAL.

Der folgende dritte Teil ist wieder ganz anders angelegt: Der Themenkopf wird zweimal im Sopran zitiert, dann folgen in allen Stimmen nur noch Andeutungen des Halbtonschritts, das Thema scheint sich aufzulösen, im drittletzten Takt eine Reminiszenz an den Quintenabstieg, ganz zum Schluss noch einmal das daktylische Motiv.

Problem
Stimmverteilung.

Ein Problem bietet die Stimmverteilung im Notentext: Die Einsatzfolge ist zu Beginn: Bass, Alt, Tenor, Sopran. Wird der Bass zu Anfang mit einer Manualiter-Registrierung gespielt, so entsteht beim Beginn der Pedalstimme Takt acht der Eindruck eines unthematischen Einsatzes, der aber gar nicht im Plan der Exposition

liegt. Es muss also der Bass von Anfang an mit dem Pedal gespielt werden – was auf vielen modernen Orgeln, die in der Pedal-Disposition im Piano-Bereich nur über gedeckte Stimmen und keine Streicher verfügen, in dieser extrem tiefen Lage klanglich nicht ganz befriedigend sein wird. Hier könnte das Koppeln von für die anderen Stimmen nicht benötigten Manual-Registern ein Ausweg sein.

Der *Choral* ist nach französischer Orgeltradition nicht an einen Cantus-firmus gebunden. Nach dem Vorbild César Francks ist der «Choral» eine frei erfundene, kantable Melodie gehaltenen Charakters. Honegger exponiert sie im Mittelteil des dreiteiligen Werks in einem ebenfalls dreiteiligen Ablauf:

«Vorspiel» T. 1–7

Choral: 1. Strophe T. 8–14

«Zwischenspiel» T. 15–23

2. Strophe = modifizierte 1. Strophe T. 24–35

«Nachspiel» = modifiziertes Vorspiel T. 36–40 + Coda mit Kopfmotiv des Chorals T. 41–45

Das Vorspiel führt zum Choral durch einen modulatorischen Irrgarten, in dem manche Wendungen an das Tristan-Vorspiel gemahnen, bis mit der Dominante in Takt 7 das Tor zur Haupttonart geöffnet erscheint.

Beide Stücke stellen dem professionellen Organisten keine spieltechnischen Probleme, verlangen jedoch nach einer beseelten, klanglich sorgfältig durchgeformten Interpretation. Der Expressivität dieser Musik ist ein dynamisch flexibles Instrument angemessen, wie es der Komponist in seinen frühen Jahren mit den Cavaillé-Coll Orgeln in Le Havre und Paris erleben konnte. In der Fuge scheint mir die Tempoangabe Viertel = 72 angesichts der expressiven Melodik und der komplexen Harmonien etwas zu schnell, während die Metronomangaben im *Choral* durchaus angemessen erscheinen.

Die Organisten müssen bedauern, dass Honegger sich im Umkreis der «Six» bald in einem musikalischen Ambiente bewegte, das keine Anregung zu weiteren Orgelkompositionen bot.

Prof. Dr. Hermann J. Busch (geb. 1943), war bis 2008 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Siegen und Lehrbeauftragter für Orgelkunde, Geschichte des Orgelbaus und der Orgelmusik an den staatlichen Hochschulen für Musik in Detmold und Köln, Von 1973 bis 1993 war er Chefredaktor von Ars organi. Zahlreiche Veröffentlichungen, unter anderem Lexikon der Orgel, Laaber 2007; Zur Interpretation der Orgelmusik Max Regers, Merseburger 2007; Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts, Butz 2006 sowie Notenausgaben vornehmlich romantischer Orgelmusik aus Deutschland und Frankreich.

Formales Vorbild
Franck.

Keine grossen
spieltechnischen
Probleme.