

Mateusz Melski

UNIwersytet Warszawski

Arthur Honegger wobec Jeana Cocteau i Grupy Sześciu¹

Abstract

Arthur Honegger and His Relation to Jean Cocteau and *Les Six*

The purpose of this article is to present a broad spectrum of relations between Arthur Honegger—a composer, and Jean Cocteau—a poet and playwright. They are often associated with the group under the patronage of Cocteau called *Les Six*, to which Honegger undoubtedly belonged. The poet gathered young composers around himself and became the initiator of artistic meetings and concerts. Most of them took place between 1917 and 1921. Cocteau wanted to show the path French music should follow. In accordance to that, his aesthetic manifesto *Le Coq et l'Arlequin* was published in 1918.

In the first section, Honegger's and Cocteau's aesthetic views concerning music, elements of musical work and its expression are presented and confronted. Next, the composer's as well as poet's work is presented by the example of their cooperation.

¹ Niniejszy artykuł stanowi zredagowaną i poszerzoną wersję I rozdziału pracy magisterskiej autora pt. „*Antygona*” Arthura Honeggera i Jeana Cocteau jako *XX-wieczne ujęcie tragedii antycznej*, napisanej w 2014 roku pod kierunkiem prof. dr. hab. Zbigniewa Skowrona w Instytucie Muzykologii UW.

The analysis of mutual relations leads to the conclusion that, despite many different views, Honegger and Cocteau respected each other and were very kind. The composer significantly departed from the ideals of Cocteau and developed his own individual style resulting from a wide range of musical inspirations. *Les Six* was a short-lived group and Cocteau himself was gradually moving away from his controversial and radical views.

Keywords

Arthur Honegger, Jean Cocteau, *Les Six*, Neoclassicism, 20th-century French music

Artystyczny obraz Paryża pierwszej połowy XX wieku, a zwłaszcza okresu międzywojennego, charakteryzuje mnogość stylów, kierunków, szkół. W tej kulturalnej mozaice życie muzyczne przeplatało się ze sztukami plastycznymi, poezją i tańcem, tworząc wyjątkowo bogaty i różnorodny pejzaż. Artyści z rozmaitych dziedzin sztuki spotykali się, dyskutowali o sprawach estetycznych, współpracowali ze sobą i organizowali wspólne przedsięwzięcia. Jeden z najbardziej znaczących kręgów, nazwany później Grupą Sześciu (fr. *Les Six*), tworzyło grono kompozytorów francuskich, w tym Arthur Honegger, skupionych wokół osoby Jeana Cocteau. Cocteau – poeta, dramaturg, rysownik, artysta wszechstronny – stał się niejako ich przewodnikiem, pomysłodawcą i inicjatorem różnorodnych wydarzeń artystycznych. Dlatego, mówiąc o ideałach Grupy Sześciu, należy mieć na względzie przede wszystkim ideały głoszone przez samego Cocteau, gdyż to on stał się głosem pokolenia młodych twórców i wyrazicielem ich myśli. Należący do *Les Six* Louis Durey pisał, że młodzi muzycy pragnęli odnowić życie, które przygasło podczas trwającej wojny, „stawić czoła pesymistycznym nastrojom”. Ten „stan odrętwienia” miała przezwyciężać nowa sztuka stworzona przez pisarzy, malarzy i muzyków².

2 Cyt. za: W. Rudziński, *Muzyka naszego stulecia*, Warszawa 1995, s. 61.

Idee i relacje

Określenie „Grupa Sześciu” zostało zaproponowane przez francuskiego krytyka Henri Colleta i pojawiło się w dwóch artykułach czasopiśma „Comœdia” w 1920 roku. W pierwszym z nich autor przyrównał Grupę Sześciu do Rosyjskiej Piątki (znanej też jako Potężna Gromadka)³. Przedstawiciele „Piątki”: Aleksander Borodin, Milij Bałakiriew, Cezar Cui, Modest Musorgski i Mikołaj Rimski-Korsakow, uznawani są za twórców nowoczesnej rosyjskiej szkoły narodowej. Collet uważał, że podobną sytuację można zaobserwować na rodzimym gruncie: Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc i Germaine Tailleferre, pod patronatem Jeana Cocteau i Erika Satie, mieli stanowić wspólnotę, która na nowo zdefiniuje francuski styl muzyczny. Nazwa „Grupa Sześciu” sugerowała wręcz pewną jedność i spójność, wspólne cele i określony program działania. Tymczasem muzyczne wartości wyznawane przez jej członków były bardzo różne. Milhaud dał wyraźnie do zrozumienia, że Collet potraktował ich grupę przyjaciół-kompozytorów arbitralnie i zbyt poważnie podchodził do ich wspólnych powiązań ideowych. On sam preferował, jak to określił, „śródziemnomorski liryzm”. Honegger natomiast pozostawał pod wpływem muzyki niemieckiego romantyzmu. Jedynie Auric i Poulenc starali się realizować idee Cocteau⁴. W swojej autobiografii Milhaud tłumaczył:

Zdecydowanie odrzucam deklaracje przynależności do jakichkolwiek estetycznych doktryn, ponieważ odczuwam w nich wielki ciężar i nieuzasadnione ograniczenia wyobraźni artysty, który dla każdego nowego dzieła musi odnaleźć inne, często sprzeczne środki wyrazu. Artykuł Colleta rozpoczął światową ekscytację Grupą Sześciu, której – chcąc nie chcąc – stałem się członkiem⁵.

Podobną opinię na temat narzucanej z góry muzycznej estetyki wyrażał Honegger. Na kartach książki *Jestem kompozytorem* oznajmiał: „[...] nie mogę sobie wyobrazić muzyki komponowanej wedle

3 H. Collet, *Un livre de Rimsky et un livre de Cocteau: les Cinq Russes, les Six Français et Erik Satie*, „Comœdia” 16.01.1920. Drugi artykuł ukazał się w tym samym piśmie 23.01.1920 i został zatytułowany *Les «Six» Français*.

4 D. Milhaud, *Notes Without Music*, New York 1953, s. 97. Wszystkie tłumaczenia, o ile nie wskazano inaczej, pochodzą od autora artykułu.

5 Tamże.

z góry ustalonych prawideł. Nie jestem ani polifonistą, ani atonalistą, ani dodekafonistą”⁶.

Na długo przed tym, jak zjawisko określane mianem Grupy Sześciu zostało dostrzeżone, zaistniał szereg powiązań koleżeńskich i przyjacielskich pomiędzy wchodzącymi w jej skład kompozytorami oraz paryskim środowiskiem artystycznym. Honegger przybył do Paryża w 1911 roku (mając 19 lat) i rozpoczął studia w tamtejszym konserwatorium. Grę na skrzypcach doskonalił pod okiem Luciena Capeta, a sztukę kontrapunktu zgłębiał pod okiem André Gédalge’a. Następnie studiował kompozycję i instrumentację, w których tajniki wprowadzał go Charles-Marie Widor, oraz dyrygenturę u Vincenta d’Indy’ego. W tym otoczeniu nawiązywały się pierwsze, niezwykle znaczące dla Honeggera przyjaźnie. Największy wpływ na jego rozwój twórczy miał Milhaud, którego poznał najwcześniej i z którym uczęszczał na zajęcia kontrapunktu. Oprócz wielu konstruktywnych rozmów na temat muzyki i wzajemnych inspiracji⁷, Milhaud wprowadził Honeggera do artystycznego świata Paryża, zapoznając go z wieloma osobami z kręgu sztuki, w tym – z poetami, m.in. z Paulem Valérym, Maxem Jacobem, Paulem Claudelem i Cocteau⁸. W okresie studiów Honegger nawiązał też znajomość z Tailleferre (w 1912 roku) oraz, nieco później, z Poulenkiem (w 1915 roku)⁹. Należy tu wspomnieć o jeszcze jednym z przyjaciół z czasów studenckich, którym był Jacques Ibert. Wspólnie z nim, ponad dwadzieścia lat później, Honegger napisał operę *L’Aiglon* (*Orlątko*).

Pierwsze spotkanie młodych adeptów sztuki kompozytorskiej, Milhauda i Honeggera, z poetą Cocteau (jak i nieco wcześniej Cocteau z Satiem) miało miejsce w salonie malarki Valentine Gross (później Hugo) w 1915 roku¹⁰. W swoim mieszkaniu w czasie kryzysu wojennego (spowodowanego m.in. zamknięciem teatrów i innych ośrodków kultury), organizowała rodzaj klubu artystycznego, w którym uczest-

6 A. Honegger, *Jestem kompozytorem*, tłum. A. Porębiczkowa, Kraków 1985, s. 82.

7 H. Halbreich, *Arthur Honegger*, tłum. R. Nichols, Portland 1999, s. 29.

8 G.K. Spratt, *The Music of Arthur Honegger*, Cork 1987, s. 2.

9 J. Bauman-Szulakowska, *Sérénité – humor – fantazja. Poetyka muzyki instrumentalnej Francisca Poulenca*, Poznań 2000, s. 13.

10 Tak podaje H. Halbreich (tenże, dz. cyt., s. 32). Z kolei w *Jestem kompozytorem* Honegger wspomina, że poznał Cocteau w paryskiej Café de Flore – „miejscu, gdzie spotykali się ówczesnie wybitni intelektualiści” (A. Honegger, dz. cyt., s. 104).

niczyło wielu twórców, m.in. Pablo Picasso, André Gide, Paul Morand oraz Satie i Cocteau¹¹.

Drugą ważną inicjatorką wydarzeń kulturalnych ówczesnego Paryża była Jane Barthoni, śpiewaczka operowa. Podobnie jak Gross, w swoim mieszkaniu urządzała spotkania młodych poetów i kompozytorów¹². Szczególnie zaś zaangażowała się w popularyzowanie twórczości kompozytorów Grupy Sześciu i umożliwiała jej członkom prezentowanie swoich dokonań na scenie Théâtre du Vieux-Colombier, którego dyrektorem była od 1917 roku. Do tego kręgu znajomości wprowadził Honeggera również Milhaud. Na jednym ze spotkań kompozytor poznał muzyka, literata i scenografa Fernanda Ochsé – przyjaciela, który „zrobił więcej dla [jego] kariery niż niejeden nauczyciel”¹³.

Z tych początkowo niezobowiązujących przyjaźni stopniowo kryształizowały się wspólne inicjatywy. Niezwykle ważnym wydarzeniem, które nadało kierunek estetyczny Grupie Sześciu, stało się wystawienie baletu *Parade* w maju 1917 roku, skomponowanego dla zespołu Baletów Rosyjskich Sergiusza Diagilewa. Utwór był owocem współpracy Satiego jako kompozytora oraz Cocteau, który napisał scenariusz. Balet uzupełniały kostiumy Picassa (w stylu kubistycznym) oraz choreografia Léonide’a Massine’a. Ze względu na swój surrealistyczny wydźwięk premiera dzieła zakończyła się skandalem. Cocteau pragnął zaszokować widzów, pokazując poprzez przerysowanie i humor różne „tragédie dnia codziennego”, które często bywają niezauważane¹⁴. Sztukę uznano za zniewagę francuskiego smaku, Satiego krytyka nazwała natomiast „nieharmonicznym, stukniętym kompozytorem na maszynie do pisania i grzechotki”¹⁵. Niemniej to właśnie „skandaliczny sukces” *Parade* połączył młodych adeptów sztuki. Niedługo potem, latem 1917 roku, Blaise Cendrars, za namową Satiego, skupił wokół siebie tę grupę

11 Valentine Gross (Hugo) współtworzyła dekoracje i kostiumy m.in. do *Les Mariés de la tour Eiffel* (1921), współpracowała też przy tworzeniu scenografii do przedstawień baletowych Wacława Niżyńskiego i Sergiusza Diagilewa.

12 G.K. Spratt, dz. cyt., s. 32.

13 A. Honegger, dz. cyt., s. 92.

14 N. Oxenhandler, *Jean Cocteau: Theatre as Parade*, „Yale French Studies” 14 (1954), (*Motley: Today’s French Theatre*), s. 72.

15 G. Auric, *Przedmowa do „Koguta i arlekina”*, [w:] J. Cocteau, *Kogut i arlekin. Zapiski wokół muzyki*, tłum. A. Socha, Kraków 1995, s. 13. W rzeczywistości wszelkie szumowe „instrumenty dnia powszedniego”, jak maszyny do pisania, szklane butelki, strzelający rewolwer i elektryczne dzwonki, zostały włączone do partytury dzięki Cocteau. Zob. tamże, s. 17–18.

artystów, która przyjęła nazwę *Les Nouveaux Jeunes* (Nowa Młodość). Należeli do niej: kompozytorzy – Durey, Auric, Tailleferre, Honegger; poeci – Cocteau, Guillaume Apollinaire, Pierre Bertin; malarze, scenografowie – Picasso, Guy-Pierre Fauconnet. W kolejnych latach dołączyli do nich m.in. Milhaud (który do 1919 roku przebywał na placówce dyplomatycznej w Brazylii) oraz Alexis Roland-Manuel. Ich działalność artystyczna sprowadzała się głównie do organizacji wspólnych koncertów, prezentowania nowych dokonań kompozytorskich, recytacji poezji połączonej z wernisażami. Miejszem tych wydarzeń był najczęściej wspomniany wcześniej Théâtre du Vieux-Colombier oraz Salle des Agriculteurs¹⁶. Równie często koncerty odbywały się w innych miejscach, takich jak galerie obrazów¹⁷.

Ukonstytuowanie ideologiczne Grupy Sześciu dokonało się w 1918 roku. Cocteau opublikował wówczas swój manifest estetyczny *Le Coq et l'Arlequin* (*Kogut i arlekin*) i zadedykował go Georges'owi Auricowi. W kilkudziesięciu krótkich sentencjach poeta zawarł esencję swoich poglądów na sztukę muzyczną. Tytuł nawiązywał do dwojakej natury rozważań. Z jednej strony znalazło się w nim to, co jest w muzyce niepożądane (utożsamiane z arlekinem, który „nosi maskę zasłaniającą pół twarzy i różnobarwny kostium”¹⁸). Z drugiej zaś pojawiły się wyznaczniki „właściwej” muzyki, symbolizowane przez koguta (kogut jako symbol galijski utożsamia francuskie pierwiastki narodowe¹⁹; jest to również rodzaj gry słownej zastosowanej przez poetę – kogut, fr. *coq*, to także Cocteau).

Naczelną ideą manifestu stał się powrót do prostoty i prymatu wyrazistej melodii. Muzyka powinna być lekka, przyjemna, nieść pierwiastek radości i zabawy. Te cechy miały stać się wyznacznikiem nowego, czystego stylu, prawdziwie „francuskiego”. Cocteau odrzucił w całości z jednej strony impresjonistyczną estetykę Debussy'ego, z drugiej – dramat muzyczny Wagnera. Na kartach manifestu pisał: „Trzeba wraz z Saint-Saënssem krzyknąć «Precz z Wagnerem!»! Oto prawdziwa brawura”²⁰. W innym zaś miejscu zachwalał musical z tańcami amery-

16 G.K. Spratt, dz. cyt., s. 35. Salle des Agriculteurs stała się w 1919 roku częścią L'École Normale de Musique de Paris (Narodowej Akademii Muzycznej w Paryżu).

17 Zob. D. Milhaud, dz. cyt., s. 123.

18 J. Cocteau, *Kogut i arlekin...*, dz. cyt., s. 31.

19 H. Pinoteau, *Coq gaulois*, [w:] *Encyclopaedia Universalis*, [online] <http://www.universalis.fr/encyclopedie/coq-gaulois> [dostęp: 10.06.2017].

20 J. Cocteau, *Kogut i arlekin...*, dz. cyt., s. 41.

kańskimi, który w jego oczach „wymiałał muzykę impresjonistyczną”²¹. O twórczości impresjonistów wypowiadał się krytycznym głosem: „Debussy pobłądził, ponieważ z pułapki niemieckiej wpadł w sidła rosyjskie”²². Należy jednak dodać, że Cocteau nie sprzeciwiał się muzyce niemieckiej czy rosyjskiej, ale temu, iż kompozytorzy francuscy łatwo poddają się wpływowi obcych twórców, nie wypracowując przy tym własnego, oryginalnego i niepowtarzalnego stylu. Tę właśnie postawę – naśladowczą, nieraz epigońską – reprezentował arlekin. „Żądam od Francji muzyki francuskiej” – kwitował poeta²³.

Jak łatwo można zauważyć, w poglądach Cocteau, przypisywanych później całej Grupie Sześciu, dominują trzy postawy: niechęć do Wagnera, negowanie estetyki Debussy’ego oraz uwielbienie dla Strawińskiego²⁴. Honegger zdołał jednakże zachować własny, indywidualny styl, który wynikał z szerokiego kręgu inspiracji muzycznych. Jak sam twierdził, „nigdy nie krzyczał «precz z Wagnerem»”²⁵. Wykazywał również wielką admirację dla Debussy’ego (mimo istotnej krytyki rozwiązań prozodycznych *Peleasa i Melizandy*), o czym świadczą zarówno jego wypowiedzi, jak i przykłady twórczości. Honegger mówił otwarcie, że „jego [Debussy’ego – M.M.] dzieła mają tak charakterystyczne cechy, że bez żadnych wątpliwości wskazywały na wielki talent i zrewolucjonizowały cały świat muzyczny”²⁶. Pod wpływem Debussy’ego powstało najbardziej impresjonistyczne w wyrazie dzieło kompozytora, *Pastorale d’été* (1920) – „przedłużenie *Popołudnia Fauna*”, jak określił je jeden z biografów Willy Tappolet²⁷. Co ciekawe, sam Cocteau wyraził się o tym utworze w pochlebnych słowach: „Tej muzyki można słuchać z zamkniętymi oczami”²⁸. Pokazuje to, jakim szacunkiem darzyli się poeta i kompozytor, a także jak bardzo swobodnie traktowano postulaty grupy. W gruncie rzeczy najważniejsze były spotkania w jej gronie i związana z nimi wymiana poglądów, wspólne dyskusje i koncerty, natomiast presja dogmatów stawała się sprawą drugorzędną.

21 Tamże.

22 Tamże, s. 46.

23 Tamże, s. 47.

24 J. Bauman-Szulakowska, dz. cyt., s. 14–15.

25 A. Honegger, dz. cyt., s. 92.

26 Tamże, s. 70.

27 W. Tappolet, *Arthur Honegger*, Zürich 1954; cyt. za: Z. Kościów, *Artur Honegger*, Wołomin 2007, s. 23.

28 Cyt. za: Z. Kościów, dz. cyt., s. 23.

Twórczość, jaką wyobrażał sobie Cocteau, miała zyskać określone cechy, które sprawiłyby, iż muzyka stałaby się łatwiejsza w odbiorze. Przede wszystkim chodziło o ogólnie pojętą prostotę – melodii, rytmu, harmonii. W związku z tym manifest hołdował wszelkiej muzyce popularnej, musicalowej, piosence, rozrywce, „muzyce na co dzień”²⁹. Cocteau bezpośrednio podążał za wykoncypowanym przez Satiego hasłem *musique d'ameublement*, oznaczającym tworzenie nieangażującej muzyki tła, muzyki towarzyszącej zwykłym, codziennym czynnościom³⁰. „Musical, cyrk, amerykańskie orkiestry murzyńskie, wszystko to zapładnia artystę” – uważał poeta³¹.

Na przeciwległym biegunie znajdowały się poglądy Honeggera na melodię oraz jej ukształtowanie. Jak pisał kompozytor:

Krytyka muzyczna odmawiała kolejno daru melodycznego Bachowi, Mozartowi, Beethovenowi, Schumannowi, Wagnerowi, Gounodowi, Debussy'emu. Frazesem powtarzanym przy ocenie nowego utworu jest powiedzenie: „Nie ma tu melodii!”. Estetycy muzyki [...] uważali za melodię wyłącznie motywy opierające się na najprostszych i tak banalnych, jak to tylko możliwe, formułach: arpedžia lub rytmy walca. Od momentu, gdy te motywy będą wspierane przez inne, czyli zostaną rozwinięte polifonicznie – tracą tytuł i rangę w oczach tych ograniczonych cenzorów³².

Tym samym zdecydowanie sprzeciwiał się on prostocie melodycznej, ogólnym ograniczaniu motywów czy posługiwaniu się banalnymi i trywialnymi strukturami dźwiękowymi.

Na temat twórczości Satiego Honegger miał dość krytyczne zdanie. Uważał mianowicie, że niektóre jego kompozycje podążają w kierunku upadku muzycznego: „W miarę jak powraca do prymitywnego uproszczenia języka muzycznego – pisał – brak w niej bogactwa harmonicznego, brak bogactwa kontrapunktycznego”³³. Zarówno harmonia, jak i kontrapunkt były dla Honeggera niezwykle ważne. „Nie pragnę, jak niektórzy antyimpresjoniści [w domyśle też Satie – M.M.], powrotu do prostoty harmonicznego” – mówił w rozmowie z Paulem Landormym³⁴.

29 J. Cocteau, *Kogut i arlekin...*, dz. cyt., s. 51.

30 M.E. Davis, *Erik Satie*, London 2007, s. 128.

31 J. Cocteau, *Kogut i arlekin...*, dz. cyt., s. 53.

32 A. Honegger, dz. cyt., s. 67–68.

33 Tamże, s. 117.

34 Tamże, s. 94.

Bliski był mu kontrapunkt oraz „polifoniczna złożoność” – tu wzorował się na Janie Sebastianie Bachu. Negatywną opinię wyrażał również o *musique d'ameublement*, „muzyce, która obywałaby się bez słuchaczy”, i przyrównywał ją do „przyklejonej do ściany tapety”³⁵. Z tego stwierdzenia wypływała również ogólna krytyka wszechobecności i powszechności muzyki w codziennym życiu, której nadmiar – zamiast pobudzać – wywołuje znużenie, zniechęcenie, zubożenie i zanik wrażliwości. Dźwiękowym wyrazem tych emocji stał się poemat symfoniczny *Radio-Panoramique* (1935). Honegger wprowadził do niego cały wachlarz różnorodnej muzyki: chorał protestancki z chórem i organami, motywy jazzowe, piosenkę kabaretową, walc, fragment kwartetu smyczkowego, muzykę orientálną czy wirtuozowską, fortepianową cadenzę. Miało to obrazować chaotyczną wędrówkę po skali odbiornika radiowego dokonywaną przez współczesnego człowieka, której jedynym efektem jest hałas, męczący szum³⁶.

O buncie przeciw impresjonistom czy Wagnerowi, który stał się domeną młodych artystów Grupy Sześciu, i o wywołanym przez nich stylistyczno-estetycznym zamieszaniu Honegger wypowiadał się w następujący sposób:

Dokładnie około roku 1920 Cocteau rzucił hasło muzyki przebojowej: jej championem był Satie i niektórzy moi koledzy z Grupy Sześciu. Lecz znacznie wcześniej przeciw „debussyzmowi” reagowali już na przykład R. Strauss, Strawiański, Schönberg. Debussy'ego spotkało to samo, co przepowiedział on Wagnerowi: „Wagner jest zachodem słońca, który wzięto za jutrzenkę”³⁷.

W rzeczywistości Honegger nie uważał podstawowych założeń wynikających z sentencji *Koguta i arlekina* za rewolucyjne, a jedynie za wypowiedziane w innych okolicznościach i innym głosem.

Honegger czerpał z wielu kompozytorskich wzorców i nigdy nie skłaniał się ku radykalnym rozwiązaniom. Uważał, że należy tworzyć muzykę mającą silne powiązania z tradycją i starał się zachowywać pełną równowagę między tym, co klasyczne, a tym, co nowe, czerpiąc inspirację z wielu źródeł. „Debussy i Fauré – pisał – oddziałali bardzo istotnie na moje poczucie estetyki i wrażliwości, stanowiąc

35 Tamże, s. 126.

36 Zob. Z. Kościów, dz. cyt., s. 51.

37 A. Honegger, dz. cyt., s. 117.

przeciwwagę dla klasyków i Wagnera³⁸. Wspominał również o istotnym wpływie Strawińskiego³⁹, Schönberga i Milhauda. Mimo iż wedle Honeggera Milhaud „stał się gorącym zwolennikiem Erika Satie”, to serdeczna znajomość dwóch członków Grupy Sześciu „nie przeszkadzała w zachowaniu całkowitej niezależności [twórczej – M.M.]”⁴⁰. Milhaud również wysoko cenił przyjaźń z Honeggerem. Jak sam mówił, ich twórczość była wielokrotnie porównywana i przeciwstawiana sobie, lecz ich „przyjaźń i wzajemna admiracja okazały się na tyle silne, by móc skutecznie odpierać te brutalne ataki”⁴¹. Milhaud wspominał też, że ówczesny dyrektor Théâtre des Champs-Élysées, Désiré-Émile Inghelbrecht, spośród kompozytorów Grupy Sześciu doceniał jedynie twórczość Honeggera, a jemu samemu trudno było doprosić się wystawienia w teatrze jakiegokolwiek utworu. Warto podkreślić, że za największe arcydzieła Honeggera Milhaud uznawał te najbardziej atonalne i awangardowe, czyli *Horace victorieux* (*Horacego zwycięzcę*) – dzieło „posępne” i „trudne w odbiorze” – oraz *Antygonę* – „wspaniałą rozkwit jego tożsamości kompozytorskiej”⁴².

Współpraca

Współpraca Honeggera z kompozytorami Grupy Sześciu i Cocteau była dwojakiego rodzaju: z jednej strony obejmowała indywidualne projekty muzyczne, z drugiej – łączyła wszystkich twórców podczas wspólnych koncertów i wspólnie tworzonych utworów muzycznych. Przyjaźń Honeggera i Cocteau nie przyniosła tak wiele wspólnych dzieł jak w przypadku innych kompozytorów „Szóstki”. W pewnym stopniu było to związane z dość dużym rozdźwiękiem między poglądami tych dwóch twórców na muzykę – ścieżka, jaką obrał kompozytor, była znacząco odmienna od tej, którą wyobrażał sobie poeta na kartach *Koguta i arlekina*. Do efektów najściślejszej współpracy kompozytora z Cocteau zaliczyć można jedynie kilka utworów: *Sarabandę* ze zbioru

38 Tamże, s. 91.

39 Warto zauważyć, że to Strawiński polecił Honeggera René Moraxowi do współpracy nad *Królem Dawidem*.

40 A. Honegger, dz. cyt., s. 92.

41 D. Milhaud, dz. cyt., s. 161.

42 Tamże, s. 162. Milhaud błędnie pisze, że *Antygonę* wystawiono najpierw w Essen, następnie w Brukseli (w rzeczywistości było odwrotnie).

Album des Six, jedną z części baletu *Les Mariés de la Tour Eiffel*, cykl pieśni *Six Poésies de Jean Cocteau*, muzykę do *Antygony* – sztuki teatralnej Cocteau – oraz operę pod tym samym tytułem, osnutą na tekście tego dramatu. W przypadku *Sarabandy* rola Cocteau sprowadziła się jedynie do zebrania i wydania sześciu miniatur fortepianowych pod wspólnym tytułem *Album des Six* w 1920 roku⁴³. W rzeczywistości każda z nich powstawała niezależnie (np. *Mazurek* Milhauda już w 1914 roku), natomiast w oczach Cocteau miały to być utwory najcelniej odzwierciedlające idee nowej muzyki francuskiej. *Sarabanda* to nawiązująca do tradycyjnej formy tanecznej miniatura o budowie ABA, ale za sprawą dysonującej harmoniki i romantycznego wyrazu znacznie oddala się od „klasycznych” ideałów Grupy, wyraźnie kontrastując też z pozostałymi utworami.

Najbardziej znaczącym przedsięwzięciem obrazującym nową muzykę *Les Six* był surrealistyczny balet *Les Mariés de la Tour Eiffel* (*Wesele na Wieży Eiffla*)⁴⁴. Utwór wystawiony 18 czerwca 1921 roku w Théâtre des Champs-Élysées odbił się szerokim echem w ówczesnym świecie. Był rezultatem współpracy wielu artystów: pięciu kompozytorów Grupy Sześciu (bez Dureya), Cocteau (scenariusz i choreografia), Jeana Borolina (choreografia) oraz Jeana-Victora Hugo (scenografia)⁴⁵. Wkładem Honeggera była kompozycja zatytułowana *Marche funèbre sur la mort du général* (*Marsz żałobny na śmierć generała*). Także w tym przypadku można dostrzec, jak bardzo Honegger odstawał od wykreowanego wizerunku „Szóstki”. Może o tym świadczyć reakcja jednego z krytyków podczas premiery baletu. Słyszając *Marsz żałobny* miał on powiedzieć: „W końcu jest i prawdziwa muzyka!”⁴⁶. Milhaud dodaje, że Honegger potraktował swój udział niezwykle poważnie, ale umieszczając w linii basu motywy walca pochodzącego z opery *Faust* Gounoda, wprowadził *de facto* do *Wesela na Wieży Eiffla*

43 Tytuły kolejnych utworów i ich kompozytorzy: *Prélude* (Auric), *Romance sans paroles* (Durey), *Sarabande* (Honegger), *Mazurka* (Milhaud), *Valse* (Poulenc), *Pastorale*, *Enjoué* (Tailleferre).

44 Składał się on z następujących części: *Ouverture* (Auric), *Marche nuptiale* (Milhaud), *Discours du général* (Poulenc), *La baigneuse de Trouville* (Poulenc), *Fugue du massacre* (Milhaud), *Valse des dépêches* (Tailleferre), *Marche funèbre sur la mort du général* (Honegger), *Quadrille* (Tailleferre), *Ritournelles* (Auric), *Sortie de la noce* (Milhaud).

45 W. Tappolet, dz. cyt., s. 39.

46 D. Milhaud, dz. cyt., s. 112.

własny element satyry. O tym, jak bardzo nad Grupą Sześciu ciążyła opinia, iż ich muzyka jest błaha i lekka w odbiorze, może świadczyć wspomnienie Paula Collaera w *La musique moderne*. Autor ten pisał, że został zapytany, czy przygotowywana przez Honeggera *Antygona* będzie humorystyczna, zabawna⁴⁷. Z drugiej strony, ciągle domino wało przekonanie o awangardowości grupy. Honegger mówił o tym z nieskrywaną ironią: „Ktoś, kto współpracuje z Cocteau czy Picasse, musi być muzykiem bardzo postępowym – stwierdza publiczność obecna na modnych koncertach”⁴⁸.

Innym owocem współpracy kompozytora z poetą był cykl sześciu pieśni zatytułowanych *Six Poésies de Jean Cocteau*⁴⁹. Zbiór powstały w latach 1920–23 najwyraźniej podąża muzyczną ścieżką wypracowaną przez stylistykę i idee Grupy Sześciu. Zrozumiałe jest, że kompozytor chciał tu zachować estetyczną spójność z tekstami poety. Pieśni są krótkie – sam Honegger określał je mianem „błahostek”⁵⁰. Wykonawczynią pierwszych trzech, powstałych w roku 1920, była Rose Féart, jej też został dedykowany cały zbiór. Pierwsze wykonanie całości miało miejsce 17 listopada 1924 roku w paryskiej Sali Pleyela. Sopranistce Claire Croizie akompaniował przy fortepianie sam kompozytor. Można w tych pieśniach dostrzec wpływy Bacha, Poulenca, Debussy’ego, Faurégo, Chabrier’a, a także muzyki jazzowej. Jedną z ciekawszych jest *Une danseuse*, gdzie Cocteau porównał tancerkę baletową do kraba. Opozycję tę zawarł Honegger w muzyce: atonalne i chromatyczne motywy w partii prawej ręki akompaniują walcowym, tonalnym motywem w partii lewej ręki. Kompozytor napisał: „Dla kraba zastosowałem oschłą, rytmiczną muzykę, w przeciwieństwie do tancerki, która jest łagodna i śpiewna”⁵¹.

Przyjmuje się, że Grupa Sześciu zakończyła swoją intensywną działalność w latach 1921–1922⁵², gdy stopniowo malała liczba koncertów i wspólnych inicjatyw artystycznych. Bodaj najcelniejszego podsumo-

47 P. Collaer, *La musique moderne*, Paris–Bruxelles 1963; cyt. za: V. Rašín, *Les Six et Jean Cocteau*, „Music & Letters” 38 (1957), nr 2, s. 166.

48 A. Honegger, dz. cyt., s. 18.

49 Tytuły kolejnych pieśni: *Le nègre*, *Loucutions*, *Souvenirs d’enfance*, *Ex voto*, *Une danseuse*, *Madame*.

50 H. Halbreich, dz. cyt., s. 289.

51 Tamże, s. 290.

52 Na rok 1922 wskazuje Satie. Zob. E. Satie, *Chronique musicale. Parlons à voix basse*, „Les Feuilles Libres” 33 (1923), s. 183–186; cyt. za: J. Bauman-Szulakowska, dz. cyt., s. 13.

wania tego burzliwego okresu dokonała Eveline Hurard-Viltard, pisząc: „W 1921 roku Grupa Sześciu przestaje istnieć. Ale jej misja jest spełniona. Grupa Sześciu wyzwoliła muzykę, a każdy spośród nich może iść swoją własną drogą”⁵³. Spośród „Szóstki” na najbardziej życzliwą opinię zasłużył sobie właśnie Honegger – „najbardziej utalentowany”, „najpoważniejszy”⁵⁴. Cocteau kojarzył Grupę przede wszystkim z „rodzinną atmosferą”⁵⁵, a wzajemne relacje jej członków poetycko podsumował w swoim zbiorze *Plain-Chant* z 1923 roku:

Auric, Milhaud, Poulenc, Tailleferre, Honegger,
umieściłem Wasz bukiet w tej samej wodzie jednego wazonu,
i od podstaw troskliwie go uplotłem,
teraz możecie swobodnie wybrać drogę, którą chcecie podążać. [...]”⁵⁶

Najlepiej byłoby mówić o nich jako o grupie przyjaciół skupionych wokół wspólnych inicjatyw artystycznych, w której Cocteau był „ojcem duchowym”, a Satie ciągnął inspiracją⁵⁷. Należy podkreślić, iż przez cały okres ich aktywności każdy – na swój sposób – przybliżał się do estetycznych postaw *Koguta i arlekina*, poszukując w nich rozwiązań wartościowych dla własnego rozwoju języka muzycznego.

Przynależność do Grupy Sześciu była dla Honeggera związana przede wszystkim z możliwością przebywania wśród najznamienitszych artystów ówczesnego Paryża, wymianą doświadczeń, idei, poglądów i prezentowaniem własnych dokonań kompozytorskich, a także z tym, co banalne, czyli zwyczajną rozrywką⁵⁸. Przesłanki ideologiczne, utożsamianie się z jednolitym programem, nie były dla niego aż tak istotne i nie wywoływały presji czy skrępowania. Pozostawał on wierny swoim poglądom, będąc zarazem otwartym na wszelakie źródła inspiracji – zarówno tradycyjne, jak i współczesne. Niezależność połączona

53 E. Hurard-Viltard, *Le Groupe des Six ou le matin d'un jour de fête*, Paris 1988; cyt. za: J. Bauman-Szulakowska, dz. cyt., s. 13.

54 C. Gray, *A Survey of Contemporary Music*, London 1927; cyt. za: H.E. Headley, *The Choral Works of Arthur Honegger*, Newport 1998, s. 47–48.

55 J. Bauman-Szulakowska, dz. cyt., s. 13.

56 J. Cocteau, *Oeuvres poétiques complètes*, red. M. Décaudin, Paris 1999, s. 170.

57 H. Halbreich, dz. cyt., s. 59.

58 Zachowało się np. świadectwo cotygodniowych gier w pokera Honeggera, Aurica, Poulenca i Claire Croizy. Zob. H. Hell, *Francis Poulenc*, Paris 1978; za: H. Halbreich, dz. cyt., s. 90.

z ponadprzeciętną umiejętnością współdziałania i wypracowywania artystycznych kompromisów stała się znakiem rozpoznawczym twórcy *Jeanne d'Arc au bûcher*.

Antygona. Epilog

Ze wszystkich omawianych dzieł powstałych we współpracy z Cocteau zdecydowanie największe znaczenie dla kompozytora miała tragedia muzyczna *Antygona*, której genezę należy omawiać w ścisłym powiązaniu ze sztuką teatralną pod tym samym tytułem. W grudniu 1922 roku Cocteau wystawił swoją *Antygonę*, dokonując adaptacji mitu do czasów współczesnych: znacząco skrócił i uprościł tekst Sofoklesa (szczególnie zredukował kwestie chóru) oraz zastosował język prozy, pełny kolokwializmów i anachronizmów. Muzykę do spektaklu skomponował Honegger. W liście do kompozytora poeta przekazał wskazówki dotyczące dźwiękowej sfery dramatu. Miał być w nim zastosowany „jeden instrument, jakby grał pasterz”, dzięki czemu obraz stałby się „bardziej niezwykły, przejmujący”⁵⁹. Zwięzłość przekazu, skromność, funkcjonowanie na zasadzie dekoracji, a nie ilustracyjności – tymi względami miała kierować się muzyka do *Antyfony*⁶⁰. Honegger zastosował się do tych rad i stworzył pięć krótkich utworów na obój (lub rożek angielski) oraz harfę. Te „muzyczne wstawki” – jak określał je Cocteau – stanowiły rodzaj interludium pomiędzy rozgrywającymi się w bardzo szybkim tempie wydarzeniami. Tuż przed premierą poeta napisał w kolejnym liście, że ma nadzieję, iż jego adaptacja zainspiruje Honeggera do stworzenia muzyki podobnej do *Salome* Straussa. „To przyniosłoby szalony efekt” – podsumował Cocteau⁶¹. Kompozytor blisko trzydzieści lat po premierze przyznał, że właśnie „ten tekst żywy i gwałtowny pobudził [go] do skomponowania tragedii muzycznej”⁶².

59 G. Lieber, „*Antigone*” Cocteau: *un concentré de tragédie*, „Bulletin de l'Association Arthur Honegger” 4 (1997), s. 7.

60 J. Cocteau, *En marge d'„Antigone”*, [w:] tenże, *Théâtre complet*, red. M. Décaudin, Paris 2003, s. 328.

61 List Jeana Cocteau do Arthura Honeggera, 13.10.1922; cyt. za: G. Lieber, „*Antigone*” Cocteau: *un concentré de tragédie*, „Bulletin de l'Association Arthur Honegger”, no. 4, décembre 1997, s. 9.

62 A. Honegger, dz. cyt., s. 105.

Praca nad operą trwała blisko cztery lata i zwieńczyła ją premiera 28 grudnia 1927 roku w Théâtre de la Monnaie w Brukseli. Dzieło to miało być podobne w wyrazie do sztuki teatralnej Cocteau. Zatem cała oprawa utworu była skromna, ograniczona do niezbędnego minimum: stanowiły ją proste bloki, historycznie uwarunkowane kostiumy, motywy z greckich waz. Jej przeciwieństwem była muzyka, operująca dużym aparatem wykonawczym, co krytycy odebrali jako pewną niespójność dzieła. Ostatecznie nie zostało ono dobrze przyjęte. Honegger wspomina, iż krytycy byli podzieleni⁶³. Ci, którzy oczekiwali awangardowej opery zrywającej z tradycją, byli równie zawiedzeni jak ci, którzy liczyli na kolejne muzyczne wcielenie *Le roi David* (*Króla Dawida*). Pod względem muzycznym opera w ogóle nie przystawała do ideałów głoszonych jeszcze dekadę wcześniej przez Cocteau. Powstało dzieło jednoznacznie ekspresjonistyczne w wyrazie, nawiązujące do dokonań Wagnera i Straussa, skonstruowane z motywów przewodnich. *Spiritus movens* opery stanowiło opracowane w oryginalny sposób libretto, uwzględniające prozodię języka francuskiego. We wstępie do partytury kompozytor wyjaśniał, że poszukiwał melodii stworzonych przez samo słowo, jego plastykę, co miało przywrócić naturalność śpiewowi francuskiemu⁶⁴. Zasadniczą rolę w tym procesie przypisywał spółgłoskom, które określał mianem „lokomotyw” ciągnących słowa⁶⁵. Ich właściwa akcentuacja wraz z odpowiednim ukształtowaniem melodyczno-rytmicznym całej warstwy wokalne stały się środkiem do wyrażenia określonej ekspresji. W tym kontekście Honegger podawał następujący przykład:

Gdy Kreon gwałtownie przerywa chórowi i krzyczy „Dość głupstw, starcy” – konwencjonalna prozodia sugeruje nam następujące akcentowanie: „Assez de sottises vieillesse!” Spróbujcie tak zrytmizowane zdanie rzucić z gniewem: agresywny efekt natychmiast słabnie. Aby dać wyraz dramatycznej sytuacji i wściekłości Kreona, użyłem następującej prozodii: „Assez de sottises vieil-lesse” opierającej się na rdzeniu słowa⁶⁶.

63 H. Halbreich, dz. cyt., s. 114.

64 Cyt. za: J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 4, *Opera i dramat*, Kraków 1976, s. 352.

65 A. Honegger, dz. cyt., s. 97.

66 Tamże.

(Kreon) *f*

As-sez de sot-ti - ses vieil-les - se les

Przykład 1. A. Honegger, *Antygona*, sc. 3, t. 225–226.

Jean Cocteau uznał operę za arcydzieło, co może wydawać się nieco zaskakujące w kontekście przywoływanych wcześniej poglądów zawartych w *Kogucie i arlekinie*. Należy tu jednak wyjaśnić, że już na początku lat dwudziestych dramaturg zdecydowanie zmienił swoją dotychczasową postawę radykalnego rewolucjonisty i awangardzisty⁶⁷. Stał się bardziej konserwatywny i religijny, zwrócił się ku antykowi. Znalazło to wyraz w opublikowanym w 1926 roku zbiorze jego esejów o znamienym tytule *Le Rappel à l'ordre* (*Powrót do porządku*). Poeta mówił w nim o powrocie do tradycji „żywego klasycyzmu”, w którym artysta może wyrażać się, będąc w pełni wolny, a przy tym oryginalny⁶⁸. Poruszał również kwestię bezkompromisowych osądów zawartych w *Kogucie i arlekinie*, w szczególności tłumacząc się z ataków na Debussy'ego. Ów radykalizm – w świetle wypowiedzi Cocteau – podyktowany był przeświadczeniem, że aby stworzyć nowego ducha muzyki francuskiej, należy całkowicie przewartościować obecną estetykę, oddzielić wyraźnie stare od nowego, zaś przyjęta forma manifestu wymagała zarówno pewnych uproszczeń, jak i przesadnych opinii. W jego przekonaniu za impasem w muzyce stali przede wszystkim imitatorzy, epigoni, którzy jedynie utrwalali istniejący stan rzeczy. Dlatego – jak wyjaśniał w *Le Rappel à l'ordre* – atak kierowany w stronę Debussy'ego był w rzeczywistości krytyką jego naśladowców – „debussystów”. Nie ulega wątpliwości, że zarówno Cocteau, jak i pozostali kompozytorzy „Szóstki” dzieła Debussy'ego darzyli wielkim uznaniem, nawet w czasach ich „wspólnego” buntu estetycznego⁶⁹.

67 W nieco zawaolowany sposób mówi też o tym Georges Auric w przedmowie do *Koguta i arlekina*: „[...] nie będę próbował podążać za moim przyjacielem Jeanem Cocteau, który w pięć lat po ukazaniu się *Koguta* usiłuje przekonać sam siebie i nas zarazem, że «w cyrku i w music-hallu nie szukał – jak utrzymywano – uroku clownów czy Murzynów, lecz lekcji równowagi». Nie, nie będę”. Zob. G. Auric, dz. cyt., s. 20–21.

68 Jean Cocteau *unique et multiple*, [online] <http://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php?id=50> [dostęp: 10.06.2017].

69 S. Jarociński, *Grupa „Sześciu” a Debussy*, „Muzyka” 1979, nr 4, s. 44.

Antygona zasadniczo zakończyła okres najściślejszej współpracy twórczej Honeggera z Cocteau. Niemniej pozostali oni bliskimi przyjaciółmi, choć ich kontakt nie był już tak intensywny, jak w czasie działalności *Les Six*. W późniejszym czasie poeta szczególnie angażował się w prace inscenizacyjne przy *Antygonie*, wystawianej w okupowanym Paryżu w 1943 roku⁷⁰. Honegger pozytywnie oceniał Cocteau i uznawał go za osobę, która odegrała „wielką rolę w powojennym życiu muzycznym”⁷¹. Przyznawał też, że „nie będąc naprawdę muzykiem”, stał się on „przewodnikiem wielu młodych” oraz „wyrządzał ogólny sens reakcji przeciwko estetyce przedwojennej”⁷². Mimo wszystko nie sposób nie zauważyć rozwarstwienia reprezentowanych przez nich poglądów. Dość wspomnieć, że czasem znajdowało to upust we wzajemnej krytyce twórczości. Tak stało się np. po sukcesie *Króla Dawida* w 1921 roku. Cocteau miał powiedzieć, że „Honegger bierze udział w dziele pozbawionym perspektyw, skazanym na zagładę”⁷³. Wtórował mu Milhaud, który uznał utwór za „zdradziecki” i sprzeczny z głoszonymi przez nich ideałami⁷⁴. Trzeba jednak przyznać, iż cała krytyka była prowadzona w duchu wzajemnego szacunku i życzliwości. Podczas uroczystości pogrzebowych Honeggera w 1955 roku Cocteau wypowiedział znamienne słowa, w których potwierdził bliską relację z kompozytorem, jak i podsumował całe jego dziedzictwo:

Byłeś cudownym i wspaniałym przyjacielem, Arturze. Dziś pierwszy raz sprawiasz nam przykrość. [...] Udało Ci się pozyskać szacunek tej pogardliwej epoki. Połączyłeś umiejętności średniowiecznego architekta i skromnego budowniczego katedr. Twój proch nadal płonie i nigdy nie zgaśnie, nawet jeśli ziemia przestanie istnieć. Bo muzyka nie przynależy wyłącznie do naszego świata – jej panowanie nie ma końca⁷⁵.

70 Zob. M. Hanie, *Lettres inédites de Jean Cocteau à Arthur Honegger*, [w:] *Arthur Honegger: Werk und Rezeption / L'Œuvre et sa réception*, red. P. Jost, Bern 2009, s. 68–69.

71 A. Honegger, dz. cyt., s. 105.

72 Tamże.

73 H. Jourdan-Morhange, *Mes amis musiciens*, Paris 1955; cyt. za: Z. Kościów, dz. cyt., s. 31.

74 J.F. Fulcher, *French Identity in Flux: The Triumph of Honegger's „Antigone”*, „The Journal of Interdisciplinary History” 36 (2006), nr 4 (*Opera and Society: Part II*), s. 657.

75 Mowa pożegnalna Jeana Cocteau na pogrzebie Arthura Honeggera; cyt. za: M. Hanie, dz. cyt., s. 69–70.

Bibliografia

- Bauman-Szulakowska J., *Sérénité – humor – fantazja. Poetyka muzyki instrumentalnej Francisa Poulenca*, Poznań 2000.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne*, t. 4, *Opera i dramat*, Kraków 1976.
- Cocteau J., *En marge d'„Antigone”*, [w:] tenże, *Théâtre complet*, red. M. Décaudin, Paris 2003.
- Cocteau J., *Kogut i arlekin. Zapiski wokół muzyki*, tłum. A. Socha, Kraków 1995.
- Cocteau J., *Oeuvres poétiques complètes*, red. M. Décaudin, Paris 1999.
- Collaer P., *La musique moderne*, Paris–Bruxelles 1963.
- Collet H., *Les «Six» Français*, „Comœdia” 23.01.1920.
- Collet H., *Un livre de Rimsky et un livre de Cocteau: les Cinq Russes, les Six Français et Erik Satie*, „Comœdia” 16.01.1920.
- Davis M.E., *Erik Satie*, London 2007.
- Fulcher J.F., *French Identity in Flux: The Triumph of Honegger's „Antigone”*, „The Journal of Interdisciplinary History”, t. 36 (2006), nr 4 (*Opera and Society: Part II*).
- Gray C., *A Survey of Contemporary Music*, London 1927.
- Halbreich H., *Arthur Honegger*, tłum. R. Nichols, Portland 1999.
- Hanie M., *Lettres inédites de Jean Cocteau à Arthur Honegger*, [w:] *Arthur Honegger: Werk und Rezeption / L'œuvre et sa réception*, red. P. Jost, Bern 2009.
- Headley H.E., *The Choral Works of Arthur Honegger*, Newport 1998.
- Honegger, A., *Jestem kompozytorem*, tłum. A. Porębiczowa, Kraków 1985.
- Hurard-Viltard E., *Le Groupe des Six ou le matin d'un jour de fête*, Paris 1988.
- Jarociński S., *Grupa „Sześciu” a Debussy*, „Muzyka” 1979, nr 4.
- Jourdan-Morhange H., *Mes amis musiciens*, Paris 1955.
- Kościów Z., *Artur Honegger*, Wołomin 2007.
- Lieber G., „Antigone” Cocteau: *un concentré de tragédie*, „Bulletin de l'Association Arthur Honegger”, t. 4 (1997).
- Milhaud D., *Notes Without Music: An Autobiography*, New York 1953.
- Oxenhandler N., *Jean Cocteau: Theatre as Parade*, „Yale French Studies”, t. 14 (1954), (*Motley: Today's French Theatre*).

- Pinoteau H., *Coq gaulois*, [w:] *Encyclopaedia Universalis*, [online] <http://www.universalis.fr/encyclopedie/coq-gaulois> [dostęp: 10.06.2017].
- Rašín V., *Les Six et Jean Cocteau*, „Music & Letters”, t. 38 (1957), nr 2.
- Rudziński W., *Muzyka naszego stulecia*, Warszawa 1995.
- Satie E., *Chronique musicale. Parlons à voix basse*, „Les Feuilles Libres”, nr 33 (1923).
- Spratt G.K., *The Music of Arthur Honegger*, Cork 1987.
- Tappolet W., *Arthur Honegger*, Zürich 1954.