

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 23 (1971)

Artikel: Die Harmonik bei Frank Martin : Untersuchungen zur Analyse neuerer Musik

Autor: Billeter, Bernhard

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858871>

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: 27.03.2026

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

P 88733 25
PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 23

DR. BERNHARD BILLETER

Die Harmonik bei Frank Martin

Untersuchungen zur Analyse neuerer Musik

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

- Band 1: *Die Organa und mehrstimmigen Conductus*
in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert. Von Prof. Dr. Arnold Geering. 100 Seiten, 11 Notenbeispiele, kart. Fr./DM 8.30
- Band 2: *Johann Melchior Gletles Motetten*
Ein Beitrag zur schweizerischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Von Dr. Hans Peter Schanzlin. 143 Seiten, kart. Fr./DM 9.80
- Band 3: *Bericht über den Internationalen Kongress für Kirchenmusik in Bern*
30. August bis 4. September 1952. 72 Seiten, kart. Fr./DM 5.30
- Band 4: *Guido von Arezzo*
Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate. Von PD Dr. Hans Oesch. 124 Seiten, kart. Fr./DM 9.80
- Band 5: *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*
Tabellarischer Werkkatalog über das Quellenmaterial mit Anhang. Von Prof. Dr. Kurt von Fischer. 132 Seiten, kart. Fr./DM 15.50
- Band 6: *Thematischer Katalog der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*
in den Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Von Dr. h. c. Edgar Refardt. 59 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr./DM 10.—
- Band 7: *Der fugierte Stil bei Mozart*
Von Dr. Maria Taling-Hajnali. 131 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr./DM 14.80
- Band 8: *Das Sequentiar Cod. 546 der Stiftsbibliothek von St. Gallen und seine Quellen*
Von Dr. Frank Labhardt. Teil I: Textband. 272 Seiten, viele Tabellen, 5 Bildtafeln mit Faksimileseiten, kart. Fr./DM 17.80. Teil II: Notenband. 12 Seiten Text und 110 Seiten Noten, kart. Fr./DM 18.—
- Band 9: *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*
Mit einem Überblick über ihr Leben und die handschriftliche Überlieferung ihrer Werke. Von PD Dr. Hans Oesch. 251 Seiten, kart. Fr./DM 18.—
- Band 10: *Das Tempo in der Musik des 13. und 14. Jahrhunderts*
Von Dr. Salvatore Gullo. 96 Seiten mit 8 Notenbeispielen, kart. Fr./DM 15.80
- Band 11: *Kirchenmusik in ökumenischer Schau*
Bericht über den 2. Internationalen Kongress für Kirchenmusik in Bern 22. bis 29. September 1962. Kongressbericht 101 Seiten, dazu ein Gesamtprogramm 67 Seiten, kart. zusammen Fr./DM 7.80

Fortsetzung auf der dritten Umschlagseite

DR. PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 23

Die Harmonik bei Frank Martin

Untersuchungen zur Analyse neuerer Musik

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

DR. BERNHARD BILLETER

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
a. Der Ansatz dieser Untersuchung	8
b. Methoden der harmonischen Analyse	9
Die Harmonik bei Frank Martin	
Teil I: Die Erfassung harmonischer Vorgänge	13
A. Funktionale Harmonik	13
1. Die Stufenanalyse	13
a. Voraussetzungen	14
b. Kritik	14
aa. Der Grundton als Basis der Harmonik	14
bb. Die Erweiterung auf den verminderten und den übermäßigen Dreiklang	15
cc. Die Erweiterung auf die Vierklänge	15
2. Die Funktionstheorie	16
a. Die duale Theorie von Dur und Moll	18
b. Die Methode Schenker-Salzer	22
c. Erweiterung der Funktionstheorie auf entferntere tonale Bereiche	25
d. Grenzen der Darstellbarkeit harmonischer Vorgänge mit Funktionsnamen	28
B. Nichtfunktionale Harmonik	33
1. Definition der Harmonik	33
2. Analyse nach Hindemith	38
a. Anwendungsbereich	39
b. Die Reihe 1	39
c. Die Reihe 2 und die Grundtonbestimmung	44
d. Konsequenzen für die Akkordlehre	46
e. Konsequenzen für den „melodischen Stufengang“ und die „Tonalität“	47
Teil II: Die Analysen	49
A. Die graphische Darstellung	49
1. Allgemeine Vorbemerkungen	49
2. Zeichenerklärung	50
B. Analysebeispiele	53
1. Violinsonate op. 1, 1. Satz	53
2. Les Dithyrambes	55
3. Zusammenfassung der Analyse	57
4. Masse für Doppelchor	58
PUBLIKATIONEN	
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT	
VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART	

71 G 1460

Meinen lieben Eltern

Die Harmonik bei Frank Martin

Untersuchungen zur Analyse neuerer Musik

Nachdruck verboten. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen und der Reproduktion auf photostatischem Wege oder durch Mikrofilm, vorbehalten.

Copyright © 1971 by Paul Haupt Berne

Printed in Switzerland

SCHWEIZERISCHE LANDESBIBLIOTHEK
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE SUISSE
BIBLIOTECA NAZIONALE SVIZZERA



Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
a. Der Ansatz dieser Untersuchung	8
b. Methoden der harmonischen Analyse	9
Teil I: Die Erfassung harmonischer Vorgänge	13
A. Funktionale Harmonik	13
1. Die Stufenanalyse	13
a. Voraussetzungen	14
b. Kritik	14
aa. Der Grundton des Dur- und Molldreiklangs	14
bb. Die Erweiterung auf den verminderten und den übermässigen Dreiklang	15
cc. Die Erweiterung auf die Vierklänge	15
2. Die Funktionstheorie	16
a. Die duale Theorie von Dur und Moll	18
b. Die Methode Schenker-Salzer	22
c. Erweiterung der Funktionstheorie auf entferntere tonale Bereiche	25
d. Grenzen der Darstellbarkeit harmonischer Vorgänge mit Funktionen	28
B. Nichtfunktionale Harmonik	33
1. Definition der Harmonik	33
2. Analyse nach Hindemith	38
a. Anwendungsbereich	39
b. Die Reihe 1	39
c. Die Reihe 2 und die Grundtonbestimmung	44
d. Konsequenzen für die Akkordlehre	46
e. Konsequenzen für den „melodischen Stufengang“ und die „Tonalität“	47
Teil II: Die Analysen	49
A. Die graphische Darstellung	49
1. Allgemeine Vorbemerkungen	49
2. Zeichenerklärung	50
B. Analysebeispiele	53
1. Violinsonate op. 1, 1. Satz	53
2. Les Dithyrambes	55
Zusammenfassung der Analysen 1 und 2	57
3. Die vier Ronsard-Sonette	57
4. Messe für Doppelchor	58

5. Trio über irländische Volkslieder	60
Zusammenfassung der Analysen 3, 4, und 5	61
6. Klavierkonzert	61
7. Le vin herbé	63
8. 8 Préludes	72
9. Golgotha	74
10. Le Mystère de la Nativité	76
11. Cellokonzert	78
12. Streichquartett	83
Teil III: Historisch-biographische Verifikation	87
A. Die Werkstatt der Komponisten	88
1. Kindheit, Milieu, Umwelt, Werdegang	88
2. Einflüsse	89
3. Die Zwölftontechnik	90
4. Das musikalische Bewusstsein	91
a. Die Quintbeziehung	92
b. Harmonie und Melodie	92
c. Der Bass	93
d. Der Dissonanzgrad von Akkorden	93
e. Das Kunstschöne	94
B. Der geschichtliche Zusammenhang	95
1. Definitionen	95
2. Tonalität und Atonalität: Zusammenfassung der Teile II und III und Ausblick	96
Anhang: Literaturverzeichnis	99
Beilage: Graphische Darstellung der Analysen	

Einleitung

Die Harmonik ist in allen Werken Frank Martins, von seinen frühesten Versuchen an bis heute, das wichtigste kompositorische Element. Er nimmt dadurch eine Sonderstellung ein unter den Komponisten seiner Generation, die, um ihre Verwurzelung in der Funktionsharmonik der Epoche nach Wagner zu überwinden und von einem als Sackgasse empfundenen Stil hinweg zu Neuem vorzustossen, der Harmonik überhaupt geringere Bedeutung zumassen.

Es kann sich hier nicht darum handeln, einen historischen Überblick der Umwelt zu geben, in welcher der 1890 geborene Frank Martin eine ihm und der Zeit gemässe Tonsprache gesucht und erst als ungefähr Achtundvierzigjähriger gefunden hat. Auf schematische und stark vereinfachende Weise lassen sich vier Verhaltensweisen gegenüber der Harmonik aufzählen, unter welche sozusagen alle Zeitgenossen Frank Martins eingereiht werden können, nicht aber er selber.

1. *Bewahrung der Funktionsharmonik* (dieser Begriff wird weiter unten definiert): Manche Komponisten, im Anschluss an Richard Strauss (geb. 1864) und Max Reger (geb. 1873), wollten sich nicht lösen von der Funktionsharmonik, deren Möglichkeiten sie als keineswegs erschöpft ansahen, so unter anderen Franz Schmidt (geb. 1874), Ernst von Dohnanyi (geb. 1877) und Othmar Schoeck (geb. 1886).

2. *Atonale Schulen*: Geleugnet wurde nicht nur die Verbindlichkeit der Funktionsharmonik, sondern aller Gesetze und Regeln des Zusammenklagens überhaupt (mit Ausnahme der Oktavidentität), an deren Stelle entweder „freie Atonalität“ oder eine neue Organisation der zwölf Halbtöne der gleichschwebenden Stimmung trat (Arnold Schönberg, geb. 1874, und Joseph Matthias Hauer, geb. 1883).

3. *Zurücktreten der Harmonik*: Es ist das gemeinsame Merkmal dieser sehr heterogenen und zahlenmässig stärksten Gruppe, dass die Komponisten das Wesentliche der musikalischen Aussage vom Harmonischen weg aufs Melodische und Rhythmische verlegten. Dies konnte geschehen in Anlehnung an ältere Folklore (unter anderen der frühe Strawinsky, geb. 1882, Zoltán Kodály, geb. 1882, und Béla Bartók, geb. 1884), an die Gregorianik (unter anderen Johann Nepomuk David, geb. 1895) und an den protestantischen Choral, beziehungsweise an geistliche oder auch weltliche Musik des 16. und 17. Jahrhunderts (Deutsche Sing- und Kirchenmusikbewegung, unter anderen Heinrich Kaminski, geb. 1886, und Willy Burkhard, geb. 1900). Hindemith (geb. 1895) gehört nur bedingt und nur bis in die zwanziger Jahre zu dieser Reihe von Komponisten, die sich alle bewusst von der „Romantik“ lossagten, nicht nur von der „romantischen“ Harmonik, sondern auch vom „schwülstigen“ Orchesterklang, von der sinfonischen Grossform und vom Subjektivismus des musikalischen Ausdrucks, und die alle unter den Schlagworten „Zurück zur alten Musik“, „Handwerklichkeit“, „Neue Sachlichkeit“ an einem anderen Punkt neu beginnen wollten, im Gegensatz zu Schönberg und seiner Schule, die sich als geradlinige Fortführung der musikalischen Entwicklung verstand.

4. *Frankreich vor und nach 1900*: Aus zwei Gründen muss man Frankreich in diesem Zusammenhang gesondert behandeln. Einerseits hatte die französische Musik nach Chopin sozusagen keinen Einfluss auf den jungen Frank Martin, bis er erst in den Jahren des ersten Weltkrieges Franck, Fauré, Debussy und Ravel für sich entdeckte. Andererseits verlief die musikalische Entwicklung in Frankreich um 1900 viel bruchloser als in andern Ländern. Über Francks und Faurés Harmonik, die ein überraschungsreiches Spiel mit chromatischer Stimmführung und der Klanggestalt entlegener charakteristischer Akkorde treibt, wird weiter unten an einigen Stellen die Rede sein. Von hier aus ist es nur ein kleiner Schritt zur Harmonik des frühen Debussy. Dieser hat den Weg zu seiner Harmonik in Etappen zurückgelegt. Das grundlegend Neue bestand darin, dass er als erster die „primären Klangformen“ (Rudolf von Ficker) für die abendländische Musik wieder fruchtbar machte. Auch Eric Satie und Maurice Ravel hatten Anteil an der Gewinnung der neuen harmonischen Mittel. Der Begriff „Harmonik“ erhält in Frankreich eine erweiterte Bedeutung, und in dieser erweiterten Bedeutung, die später zu definieren sein wird, lässt sich bei Frank Martin über Harmonik reden.

Hier zeigt sich ein merkwürdiges sprachliches Phänomen: Es besteht Einigkeit darüber, dass in der Musik Frank Martins die Harmonik besonders wichtig ist. Nur gibt es bis heute keinen befriedigenden Versuch, diesen Begriff zu definieren. Doch dürfte sich ergeben, dass die mehr oder weniger vagen Vorstellungen, was unter Harmonik zu verstehen sei, gar nicht so weit auseinanderliegen und sich sehr wohl auf einen Nenner bringen liessen. Es muss auffallen, dass oft von einer Harmonik Debussys, Frank Martins, Hindemiths und anderer gesprochen wird, was nach der engeren Begriffsbestimmung der meisten Lehrbücher nicht sein dürfte. Der Sprachgebrauch verrät ein tieferes implizites Verständnis des Sachverhalts. Diesem soll auf den Grund gegangen werden.

a. *Der Ansatz dieser Untersuchung*

Die Harmonik soll definiert werden als *Synthese aus Klang und Melos*. Diese Definition bedarf, abgesehen von den Überlegungen, die zu ihr führen und die weiter unten gegeben werden, der Erläuterung. Melos und Klang werden in dem Sinne verstanden, wie sie Rudolf von Ficker in seinem Aufsatz „Primäre Klangformen“ (1) beschrieben hat.

Von Ficker nennt die abendländische Mehrstimmigkeit ein Zusammengesetztes, einen „Kompromiss aus Klang und Melos“. Das setze aber die vorher gesonderte Existenz beider voraus, des einstimmigen Melos einerseits und des Klangs andererseits. An musikethnologischem Material erkannte er, dass es zwei ursprüngliche Arten zu musizieren gebe, die zwar selten ganz rein anzutreffen seien, aber doch grundsätzlich auseinandergehalten werden müssten.

Zur einen Art gehört ein irrationales Tonmaterial, meist kleine Intervalle, die mit einem schleifenden Aufsuchen und Umspielen der Töne überbrückt werden. Hier gelte in besonderem Masse Ernst Kurths (2) Definition des Melos als „Bewegung“, „strömende Kraft“, „Andrängen zu Form“.

1 Im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1929, S. 20ff.

2 Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern 1917, S. 1–4, 10.

Es gibt aber auch andere melodische Erscheinungsformen, sozusagen ohne „kinetische Energie“. Wenige feste Töne in Konsonanzabständen gehören zur zweiten Art. Diese bilden einen ruhenden Einzelklang; ob nun dessen Töne nur sukzessiv oder auch gleichzeitig, das heisst mehrstimmig erklingen, macht keinen grundsätzlichen Unterschied. Verbreitetste Grundform ist die halbtonlose, aus Quinten abgeleitete Pentatonik; daneben muss es aber schon früh Tonsysteme gegeben haben, in denen die reine grosse Terz vorkommt. (Zu dieser zu zählen ist nach neueren Erkenntnissen auch die ältere Enharmonik der Griechen, die Spondeion-Melodik des Olympos (3).) Der Zusammenhang der Töne ist kein melodischer (energetischer), sondern ein klanglicher (synergetischer). Diese Art zu musizieren ist statisch, sie kennt keinen Wechsel von Spannung und Entspannung. Durch die Betonung des Konsonanzprinzips für die primären Klangformen wird von Ficker manchen aussereuropäischen Tonsystemen nicht gerecht, zum Beispiel der äquidistanten Pentatonik des javanischen Sléndro. Konsonanz scheint kein unabdingbares Erfordernis der primären Klangformen zu sein, wenn sie auch durchaus vorherrscht, viel mehr jedenfalls als beim rein melodischen Musizieren. Einige weitere Unrichtigkeiten des Aufsatzes sowie die zur Zeit der Niederschrift dieses Aufsatzes noch entschuldbaren völkischen Entgleisungen berühren den Wert der grundlegenden Einsichten von Fickers nicht.

Ganz in die Nähe unseres Themas führt die Beobachtung von Fickers, dass Debussy von primären Klangformen ausgiebigen Gebrauch macht, zum Beispiel von Pentatonik und Ganztonreihe (besser: Ganztonklang). Hier liegt in der Tat die grösste Bedeutung Debussys als Neuerer. Gerade auch in dieser Hinsicht ist Debussy für Frank Martin wichtig geworden.

Es wurde bereits gesagt, dass Melos und primärer Klang selten ganz rein anzutreffen sind (4). In der abendländischen Mehrstimmigkeit sind die beiden eine immer engere Synthese eingegangen, die im Dur-Moll-System mit der Kadenz und ihren drei Funktionen Tonika, Dominante und Subdominante die grösstmögliche Zuspitzung gefunden hat. Die klassisch-romantische Funktionsharmonik ist wohl die engste Synthese, nicht aber die einzig mögliche. Und so ist es sinnvoll, die übrigen Erscheinungen von Synthese (zum Beispiel Sequenz, Parallelverschiebung von Klängen, Auseinandertreten von Akkordgrundtönen und Bassführung, Auseinandertreten von Melodiestufengang und Tonalität usw.) auch unter den Begriff der Harmonik zu fassen. Somit kann sich der allgemeine Sprachgebrauch als sinnvoll erweisen.

b. Methoden der harmonischen Analyse

Über die Harmonik Frank Martins lässt sich fundiert nur anhand genauester Analysen reden. Die Schwierigkeit besteht darin, dass es eine grössere Anzahl verschiedener Arten der harmonischen Analyse gibt, die aber alle entweder nur für die klassisch-romantische

3 Martin Vogel, *Die Enharmonik bei den Griechen*. Band 3/4 der Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Düsseldorf 1963, S. 76–81.

4 Dazu vgl. auch Th. Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen; zum Ursprung der abendländischen Musik*. Rowohlt's deutsche Enzyklopädie, Band 61, Hamburg 1958, S. 21–24.

Harmonik ausgedacht sind oder sonstwie für unseren konkreten Fall nicht befriedigen. Es bieten sich drei Methoden an:

1. Eine bestimmte Art der Analyse wird ganz übernommen, zum Beispiel die von Schenker-Salzer (5), oder eine eigene Methode wird entworfen. Dieses Vorgehen kann *dogmatisch* genannt werden. Es bietet den Vorteil der Sicherheit und Überprüfbarkeit der Ergebnisse in bezug auf die gewählte Methode. Dabei ist aber nicht erwiesen, ob die Untersuchung dem Gegenstand adäquat ist.

2. Aus verschiedenen Arten der Analyse wird einzelnes übernommen, anderes nicht. Dieses Vorgehen ist *eklektizistisch*. Der Vorteil der ersten Möglichkeit bleibt bestehen, der Nachteil aber in noch höherem Masse, weil die Auswahl der Methode im konkreten Einzelfall abhängig sein könnte von dem, was der Autor sich vorher zu beweisen vorgenommen hat.

Eine neuere amerikanische Dissertation über Frank Martin von Janet E. Tupper beschreibt diesen Weg (6). Sie übernimmt Teile aus vier verschiedenen Konzepten, die zum Teil, wie weiter unten gezeigt wird, sich gegenseitig ausschliessen:

1. den Begriff „Pantonalität“ von Rudolf Réti (7),
 2. die sich auf Satzeigentümlichkeiten Strawinskys beziehenden Ausdrücke „Stratification“, „Interlook“ und „Synthesis“ von Edward T. Cone (8),
 3. „Prolongation“ (chord prolongation) von Felix Salzer (9) und
 4. die Tabelle zur Akkordbestimmung aus Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“ (10).
- Die Autorin verwendet das letztgenannte Buch auch, was nicht eigens ausgesprochen wird, aber aus dem Text hervorgeht, in bezug auf die Grundtonbestimmung der Akkorde und den „harmonischen Stufengang“, nicht aber zur Bestimmung der akkordfremden Töne, wofür ihr eine konventionelle Harmonielehre dient, nämlich die von R. W. Ottman (11). „Tonalität“ wird nach William Thomson (12) definiert, der die „melodische Tonalität“ im Auge hat.

Die Autorin bietet keine genauen Analysen. Hierzu nur drei Beispiele: Auf S. 21 untersucht sie eine Volksliedmelodie aus dem Trio über irländische Volksweisen auf motivi-

5 S. u. im Kapitel IA2b.

6 *Stylistic Analysis of Selected Works by F. M.* Diss. Indiana Univ. 1964 (maschr., Mikrofilm Ann Arbor, Mic. 65-1552).

7 Aus dessen Schrift *Tonality – Atonality – Pantonality*, New York 1958. Dazu: D. Kraehenbuehl in JMT 3, Nr. 1 1959, S. 160-2.

8 *Strawinsky: The Progress of a Method*, in *Perspectives of New Music* 1, Nr. 1 1962, S. 18-26.

9 Zu dieser Methode s. u. im Kapitel IA2b.

10 Dazu s. u. im Kapitel IB2d.

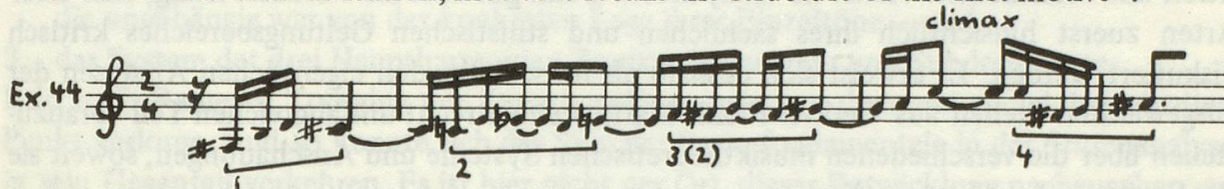
11 *Elementary Harmony*, New York 1961, und *Advanced Harmony*, New York 1961. Dazu: Norman Phelps in JMT 6, Nr. 1 1962, S. 161-4.

12 *The Problem of Tonality in Pre-Baroque and Primitive Music*, in JMT 2, Nr. 1 1958, S. 36-47.

sches Wachstum (motivic growth) hin. Abgesehen davon, dass diese übernommene Melodie nichts über Frank Martins persönlichen Stil um 1925 aussagen kann, sind die Motivverwandtschaften mehr als gesucht:



Zu einem Beispiel aus dem zweiten der „8 Préludes“ für Klavier wird behauptet: „In a free inversion and modification, motive 4 recalls the structure of the first motive“.



Verschieden sind sowohl Intervalle als auch Melodiekurve. Gleich ist nur der Rhythmus und der Impuls, der unmittelbar vor diesen Motiven und nur dort vom Bass auf H' gegeben wird.

Zu folgendem Beispiel aus „Le Vin herbé“, II. Teil, Schluss des 6. Bildes, werden folgende Akkordgrundtöne bestimmt: (Klavierauszug S. 187)



Die Besprechung von Teilen dieser Dissertation soll hier genügen, um das Unbefriedigende der zweiten, eklektizistischen Methode zu erweisen.

3. Der dritte Weg, der hier beschritten wird, kann „*kritische Methode*“ heissen. Zuerst wird grundsätzlich anerkannt, dass jede Art der Analyse in Beziehung auf einen bestimmten, enger oder weiter umgrenzten Stil ausgebildet worden ist und nur je beschränkte historische Gültigkeit hat, dass jede Ausweitung auf andere Stile also problematisch bleibt. Diese Feststellung ist auch gegenüber Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“ angebracht. Zwar sind dort viele Regeln weit und sehr allgemein gefasst. Dennoch wäre zu zeigen, dass bei ihrer durchaus möglichen Anwendung auf die Gregorianik, auf Machaut, Bach, Wagner, Strawinsky und Schönberg einerseits wichtige Merkmale der betreffenden Stile nicht erfasst werden, anderseits manches sich mehr äusserlich Ergebende, nicht eigens Intendierte in der Analyse zu grosses Gewicht erhält. Hiermit ist auch schon ausgesprochen, dass jede Art der Analyse ihr Augenmerk auf ganz bestimmte, fest umrissene Kriterien richtet, neben denen andere Kriterien in derselben Komposition auch wesentlich sein können. Es mag deshalb bisweilen sinnvoll sein, ein- und dieselbe Komposition auf verschiedene Arten zu analysieren. Dann gilt aber als Voraussetzung, dass diese Arten zuerst hinsichtlich ihres sachlichen und stilistischen Geltungsbereiches kritisch diskutiert werden. Es erweist sich deshalb als notwendig, den eigentlichen Analysen der ausgewählten Stellen aus Werken Frank Martins einen recht umfangreichen Teil voranzustellen über die verschiedenen musiktheoretischen Systeme und Anschauungen, soweit sie der harmonischen Analyse dienen.

Der Begriff der harmonischen Analyse darf nicht zu eng gefasst werden. Denn allgemein und bei Frank Martin in besonderem Masse müssen rhythmische Vorgänge einerseits, rein melodische und rein klangliche anderseits mitberücksichtigt werden.

Aus dem kurzen geschichtlichen Überblick ging hervor, dass Frank Martin mit funktionaler Harmonik zu komponieren begonnen hat und später allmählich zu nichtfunktionaler oder erweiterter Harmonik vorgestossen ist. Es ist möglich, sowohl in den Frühwerken Ansätze zu einer Verselbständigung von Klängen aufzuzeigen, als auch später die Spuren harmonischer Kadenzen mit ihren Funktionen zu verfolgen. Es liegt aber in der Natur der Sache und ist historisch begründet, wenn bei jeder Analyse eine der beiden Betrachtungsarten dominiert. Demgemäss muss auch der erste Teil der Arbeit in zwei Hälften gegliedert werden: funktionale Harmonik und nichtfunktionale Harmonik.

I. Die Erfassung harmonischer Vorgänge

A. Funktionale Harmonik

Die Aufzeichnung harmonischer Vorgänge nahm seit der Begründung der Harmonielehre durch Rameau mannigfaltige Formen an. Bis heute wetteifern zwei Arten miteinander: die Stufenanalyse und die Funktionstheorie. Rameaus Verdienste für die Musiktheorie sind dreifach (13):

1. die Ableitung des Durdreiklangs (später auch des Molldreiklangs und der Dur- und Molltonleiter) aus der Obertonreihe – daraus gewann er das Prinzip der Terzschichtung der Akkorde;
2. das Prinzip der Basse fondamentale aus den Theorien der Oktavidentität und der Intervall- und Akkordumkehrung – daraus gewann er eine Deutung der Harmonien, die unabhängig war von der konkreten Lage ihrer Einzeltöne – und
3. das System der drei Hauptharmonien Tonika, Dominante und Subdominante.

Bald nach Rameaus Tod ging der Zusammenhang zwischen dem ersten und dem zweiten Punkt verloren, und so konnte sich der Sinn der Basse fondamentale in der Stufenanalyse in sein Gegenteil verkehren. Es ist hier nicht der Ort, dieser Entwicklung nachzugehen, an welcher Rameau durch die Ausdehnung des Prinzips der Terzschichtung auf die Vierklänge mitschuldig war. Es sei nur auf den Sonderfall der Subdominante mit der „Sixte ajoutée“ verwiesen, um anzudeuten, dass Rameau genug Musiker war, dem in seinen Prinzipien lauernden Schematismus zu entgehen.

1. Die Stufenanalyse

Die Angabe der Stufen ist heute noch die am weitesten verbreitete und vor allem in der theoretischen Ausbildung junger Musiker an Musikhochschulen und Konservatorien zumeist angewandte Art der harmonischen Analyse. Sie wurde von G. Weber (14) eingeführt. Ihr Vor- und Nachteil liegt darin, dass sie keine Interpretation der Akkordfortschreitungen impliziert. Auch ein völlig unmusikalischer Schüler kann, sobald er die Akkordtöne festgestellt hat, rein mechanisch, durch Abzählen der Notenlinien, den sogenannten Grundton und eventuelle Umkehrungen, Alterationen und harmoniefremde Töne feststellen und aufschreiben.

13 Die folgenden Ausführungen, die auf Rameaus Theorien und Ansichten nicht im einzelnen eingehen können, stützen sich vor allem auf den *Traité de l'harmonie*, Paris 1722, Neudruck: *Complete Theoretical Writings*, Vol I, hg. von Erwin R. Jacobi, American Institute of Musicology 1967, und auf den Artikel *Rameau* in MGG Band V, Sp. 1898–1907 (von Erwin R. Jacobi).

14 In seinem Hauptwerk *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, Mainz 1817–21, ²1824, ³1830–32.

a. Voraussetzungen

Die Voraussetzungen dieser Art Harmonielehre sind einfach; sie stammen in vielem von Rameau, sind aber ungleich schematischer geworden:

1. Oktavidentität. Daraus resultiert die Umkehrbarkeit der Intervalle und Akkorde.
2. Jeder Akkord ist aus Terzen aufgebaut.
3. Der untere Ton der untersten Terz ist der „Grundton“, beziehungsweise die „Stufe“.
4. Harmieeigene, jedoch in der betreffenden Tonart (beziehungsweise Ausweichung) nicht leitereigene Töne gelten als *Alterationen*.

b. Kritik

Das Unbefriedigende an der Stufenanalyse, welche nur beschreibt, ohne eigentlich zu erkennen, und die sich aus ihr ergebenden mannigfaltigen Widersprüche sind leicht aufzuzeigen. Zuvor sei aber gefragt: Wie konnte es aus den guten Anfängen der Harmonielehre zu einer so schwachen und doch so geschichtsmächtigen Ausbildung kommen? Hier muss in erster Linie berücksichtigt werden, dass die Harmonielehre sich nur sehr langsam aus der Generalbasslehre entwickelt und bis Riemann nie ganz gelöst hat. Die letzte wichtige Generalbass-Schule, Daniel Gottlob Türk's „Kurze Anweisung zum Generalbass-Spielen“ (1791; 2., vermehrte Auflage als „Anweisung zum Generalbass-Spielen“ 1800 (15)) wurde im 19. Jahrhundert so häufig verwendet, dass sie noch drei weitere Auflagen (1816, 1824 und 1841) und drei Raubdrucke erlebte. Natürlich hatte Türk gleich seinen Zeitgenossen in seine Generalbass-Schule sehr vieles aus dem Rameau'schen System übernommen. So bestanden Generalbasslehre und Harmonielehre lange Zeit nebeneinander und in gegenseitiger Abhängigkeit.

Zwei Dinge lassen sich allgemein über die Stufenanalyse sagen: Ihre Voraussetzungen sind sinnvoll bei reinen Dreiklängen. Jede Ausweitung darüber hinaus führt hingegen zu Widersprüchen. Diese beiden Aussagen sind zu beweisen.

aa. Der Grundton des Dur- und Molldreiklangs

Der Rahmen der reinen Dreiklänge ist die reine Quinte. Diese allein legt schon den Grundton fest, wozu als Erklärung das physikalische Faktum der Kombinationstöne nur beiträgt, aber nicht notwendig ist (Näheres dazu siehe unten im Kapitel IB2c über Hindemiths „Reihe 2“). Auch die Obertonreihe ist zur Erklärung des Phänomens „Grundton eines Intervalls“ nur bedingt notwendig. Es genügt, das Intervall als Verhältnis von Schwingungszahlen zu betrachten. Der Quinte entspricht das Zahlenverhältnis 3:2, der Quarte das Verhältnis 4:3. Da die Oktavidentität nach Leonhard Euler von niemandem mehr in Zweifel gezogen wurde (nicht einmal von den Lehrern der atonalen Schule), können die Zweierpotenzen vernachlässigt, beziehungsweise auf die Zahl 1 zurückgeführt werden. Die Zahl 3 aber steht bei der Quinte für den oberen, bei der Quarte für den unteren Ton des Intervalls. Also ist bei der Quinte der obere Ton vom unteren abgeleitet, bei der Quarte der untere vom oberen; mit den Worten Handschins: die Quinte ist ein

15 Neudruck der 2. Auflage, hg. von Bernhard Billeter, Amsterdam 1970.

„normales“ Intervall, das „fest auf dem Boden steht“, die Quarte ein „nicht normales“ Intervall, das „etwas Schwebendes“ hat (16).

Vom Begriff des Grundtones zu unterscheiden ist der des Bezugstones, wie er von den Vertretern des harmonischen „Dualismus“ gebraucht wird. Näheres dazu wird im Kapitel IA2a über die duale Theorie ausgeführt.

Wir bemühen uns bei unserer Untersuchung, die musiktheoretischen Prinzipien möglichst ohne Rückgriff auf physikalische Fakten abzuleiten. Wir werden auf diese Weise zeigen können, dass der Vorwurf des „Physikalismus“, der gegenüber Rameau und Hindemith erhoben wird, nur die Ableitung und Begründung ihrer Lehren, diese selber aber grösstenteils nicht trifft.

Die grosse Terz, als natürliche Terz mit dem Zahlenverhältnis 5:4 genommen, hat ebenfalls ihren unteren Ton zum Grundton (und dementsprechend die kleine Sexte den oberen Ton). Die Wirkung dieses Grundtons ist aber ungleich schwächer als bei der Quinte. Beim Durdreiklang, wo die beiden Grundtöne zusammenfallen, verstärkt sich deren Wirkung. Beim Molldreiklang hingegen vermag der Grundton der grossen Terz denjenigen der Quinte nicht zu konkurrenzieren.

Bei der kleinen Terz kann nicht mehr von einem eindeutigen Grundton die Rede sein. Subjektiv wird eine einzelne kleine Terz meist zu einem Dreiklang ergänzt; dieser vorgestellte Dreiklang ergibt auch einen vorgestellten Grundton.

bb. Die Erweiterung auf den verminderten und den übermässigen Dreiklang

Nach den Voraussetzungen der Stufenanalyse müsste immer die untere Note der untersten Terz den Grundton abgeben. Der übermässige Dreiklang besteht aus drei gleich grossen Intervallen. Seine zwei Umkehrungen haben also dieselbe Klanggestalt. Also kann sich keiner der drei Töne vor dem andern als Grundton auszeichnen, es sei denn, er erhalte aus dem Zusammenhang das Übergewicht über die andern. Dies geschieht zum Beispiel bei der Dominante mit hochalterierter Quinte.

Beim verminderten Dreiklang ergeben weder die kleinen Terzen, geschweige denn der Tritonus einen Grundton. Der verminderte Dreiklang auf der VII. Stufe wurde schon bald als Vertreter des Dominantseptakkordes erkannt. Warum aber wird dann nicht eine Schreibweise gewählt, die diesen eindeutigen Sachverhalt zum Ausdruck bringt?

cc. Die Erweiterung auf die Vierklänge

Schon Rameau hat die Terzschichtung der Akkorde über die Dreiklänge hinaus erweitert und die Herkunft der Dissonanz aus den Vierklängen, insbesondere dem Dominantseptakkord, erklärt. Die äusserste Konsequenz ist die Erweiterung der Dominante über den Sept-, Nonen-, Undezimen- bis zum Terzdezimenakkord. Im Terzdezimenakkord sind alle Töne der Tonleiter enthalten. So konnte Alfred Day, fussend auf Lehren, die im 18. Jahrhundert schon vorbereitet waren (zum Beispiel bei Friedrich Wilhelm Marpurg und

bei Gottlieb Portmann), in seinem „Treatise on Harmony“ (1845) (17) jeden dissonanten Akkord als Dominante betrachten.

Nach unserer Auffassung ist die Terzschichtung der Akkorde nur Ergebnis der Unterteilung der reinen Quinte in zwei Terzen und niemals Prinzip der Akkordbildung. Demgemäss muss jeder „Septakkord“, der eine reine Quinte enthält, als Dreiklang mit einem Zusatzton aufgefasst werden. Enthält er zwei reine Quinten, so kommen zwei Töne als Grundton in Betracht. Der verminderte Septakkord enthält ja keine reine Quinte, sondern besteht – darin dem übermässigen Dreiklang verwandt – aus lauter gleich grossen Intervallen und hat deshalb keinen Grundton, sofern ihm nicht aus dem Zusammenhang einer zufällt. Dass die Terzschichtung zum Prinzip erhoben wurde, ist zweifellos einem einzigen, sehr häufigen Spezialfall, nämlich der Erweiterung der Dominante durch Septime und None, zuzuschreiben. Der Dominantseptakkord kann folgendermassen aufgefasst werden: Zur Terz der Dominante, dem aufsteigenden Leitton, tritt als Ergänzung die Septime als absteigender Leitton. Der Tritonus zwischen diesen Tönen erhöht die Spannung der Dominante, wodurch das Weiterschreiten in die Tonika umso stärker als Entspannung empfunden wird. (Es gibt zwei weitere Deutungen des Dominantseptakkordes, unter Einbeziehung der Subdominantfunktion oder der natürlichen Septime; vergleiche die Kapitel IA2a über die duale Theorie und IA2d über die „Tristan“-Harmonik.) Analog, wenn auch weniger offensichtlich, verhält es sich bei der None. Zwar kann nur die kleine None, die zur Quinte einen Tritonus bildet, als absteigender Leitton verstanden werden (auch in Dur wird ja häufig genug die Dominante mit kleiner None genommen). Die grosse None ist zwar nicht Leitton, aber doch eine Dissonanz mit abwärts gerichteter Tendenz. Dass Septime und None je eine Terz auf den Dreiklang der Dominante setzen, ist Ergebnis der Umstände und spricht nicht dafür, aus der Terzschichtung ein Prinzip zu machen.

Noch viel offensichtlicher ist der Sachverhalt bei den sogenannten Nebenseptimenakkorden, wo es sich beim vierten Ton um eine Dissonanz handelt, die häufig vom vorherigen Akkord her liegengeblieben ist.

Zusammenfassung

Die Voraussetzungen der Stufenanalyse haben sich nur bei reinen Dreiklängen als zutreffend erwiesen. Sinnvoll ist hier insbesondere die Bestimmung des Grundtones. Jede Ausweitung darüber hinaus führt zu Widersprüchen. Da eine Analyse nur dann einen Erkenntniswert besitzt, wenn sie Zusammenhänge deutet, ist die Stufenanalyse, die auf eine Deutung bewusst verzichtet, für unsere Zwecke ungeeignet.

2. Die Funktionstheorie

Die zweite Art der Aufzeichnung harmonischer Vorgänge fusst auf der Idee, alle Harmonien auf die drei Funktionen (Tonika, Dominante und Subdominante) zurück-

17 Dazu vgl. Erwin R. Jacobi, *Die Entwicklung der Musiktheorie in England nach der Zeit von Jean-Philippe Rameau*, 2. Teil Strassburg 1960, S. 46–47, 71–96, 111–114.

zuföhren. Die Namen der Funktionen kommen schon bei Rameau vor. Ja, er selber scheint die Namen „centre tonique“ und „sousdominante“ geschaffen zu haben. Bei ihm haben sie den Sinn von „Hauptdreiklängen“. Die Idee der Rückführung aller Akkorde auf drei findet sich bei Johann Friedrich Daube (18). Dieser geht aber nicht von den Funktionen aus, sondern von drei konkreten Akkorden: dem Dreiklang auf der Tonika, dem Dominantseptakkord und der Subdominante mit hinzugefügter Sexte. Der Begriff der Funktion setzt die Unterscheidung voraus zwischen dem konkreten Klang und der dahinter liegenden ideellen Bedeutung. Bei dieser Auffassung ist Harmonie im engeren Sinne „die ideell gezogene Summe der verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen zusammenklingenden oder auch nur als zusammenklingend vorgestellten Tönen“ (19). Der Weg vom Klang zum Akkord und vom Akkord zur Funktion ist der einer zweifachen Abstraktion. Beim *Klang* (Begriff nicht physikalisch gefasst als ein Grundton mit seinen Partialtönen, sondern musikalisch als Zusammenklingen simultaner Töne) kommt es auf die reale Lage aller Einzeltöne an (Klänge sind nicht umkehrbar!). Wird von der realen Lage der Einzeltöne abstrahiert, so rückt in den Vordergrund die Bestimmung des Grundtons jedes einzelnen Zusammenklangs. Wir sprechen dann von „Akkord“. Beim *Akkord* nun lässt sich fragen, welche verwandtschaftliche Rolle er im Ganzen einer Tonart spielt. Die verwandtschaftliche Rolle heisst *Funktion* und ergibt sich aus der Folge einiger Akkorde, die zusammen eine knappe oder ausgedehntere harmonische Kadenz bilden (20).

Auf Funktionen in der angedeuteten Weise gründete Hugo Riemann seine Harmonielehre (21). Die Polarität von Dominante (Oberquintverwandtschaft) und Subdominante (Unterquintverwandtschaft) legte ihm wohl nahe, von Oettingens „duale Theorie“ von Dur und Moll, von Oberklängen und Unterklängen, zu übernehmen (s. u. S. 18 ff.). Hermann Grabner (22) hat Riemanns Funktionstheorie weiterentwickelt, ohne die „duale Theorie“ mit zu übernehmen; ihm sind unter anderen Hugo Distler (23) und Wilhelm Maler (24) gefolgt. In der vorliegenden Arbeit werden die Funktionsbezeichnungen Wilhelm Malers verwendet. Das heisst also, dass der Verfasser die „duale Theorie“ in der Form bei von Oettingen und Riemann ablehnt, aber dennoch in den Funktionsbezeichnungen das geeignetste Mittel zur Analyse von Funktionsharmonik erblickt. Es muss also untersucht werden, ob sich die „duale Theorie“ aus der Funktionstheorie zu Recht lösen lässt.

18 *General-Bass in drey Accorden* . . . , Leipzig 1756. S. auch oben S. 13 und unten S. 28 und 30 ff.

19 Jens Rohwer im Artikel *Harmonielehre* in MGG Band V, Sp. 1621.

20 Über funktionale und sensuelle Auffassung von Akkorden s. u. S. 34 f..

21 *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre* (ab 1886 = *Handbuch der Harmonielehre*), Leipzig 1880, 10 Auflagen bis 1929.

22 *Regers Harmonik*, München 1920, Wiesbaden ²1961, und *Die Funktionstheorie Hugo Riemanns* München 1923, und *Handbuch der Harmonielehre*, Berlin 1944, ²1955.

23 *Funktionelle Harmonielehre*, Kassel o.J. (mehrere Auflagen bis 1953).

24 *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*, München-Leipzig, I ⁴1957 und II ²1960.

a. Die duale Theorie von Dur und Moll

Es geht in der dualen Theorie in erster Linie um die Ableitung des Dur- und des Molldreiklangs. Im weiteren Sinne befasst sie sich auch mit allen übrigen Akkorden und mit der Polarität von Ober- und Unterdominante.

Der Vater der dualen Theorie ist Zarlino (25). Offenbar war sich Zarlino der Bedeutung dieser Theorie nicht voll bewusst, denn sie steht in seinen „Institutioni“ nicht an zentraler Stelle und nimmt nicht viel Raum ein. Seine Ableitung verwendet die Saitenteilung am Monochord. Die Teilung der Saite in vier, fünf und sechs Teile ergibt die drei Töne des Durdreiklangs. Mathematisch ausgedrückt ist es eine „harmonische Proportion“:

$\frac{1}{4} : \frac{1}{5} : \frac{1}{6}$. Der Molldreiklang entsteht bei folgender Saitenteilung: $\frac{4}{6} : \frac{5}{6} : \frac{6}{6}$. Dies ist (der

gemeinsame Nenner kann weggelassen werden) eine „arithmetische Proportion“.

Marin Mersenne (26) berechnete die Zahlenverhältnisse der Intervalle auch schon nach den Schwingungsfrequenzen, deren Verhältnisse zu denen der Saitenteilung reziprok sind. Bei dieser Betrachtungsweise gehört umgekehrt zum Durdreiklang die arithmetische und zum Molldreiklang die harmonische Proportion.

Das Phänomen der Obertöne wurde schon vor Mersenne von dem mit ihm befreundeten Descartes (27) beschrieben und später von Joseph Sauveur (28) akustisch fundiert. Dadurch wurde die mathematische Ableitung durch die physikalische verdrängt. Dies steht in engstem Zusammenhang mit der geistesgeschichtlichen Entwicklung, die unter dem Namen „Aufklärung“ zusammengefasst wird, und für die der Begriff der Natur eine überragende Bedeutung erlangte, die sich von der heutigen unterscheidet: Die Natur wurde zu einem Prinzip der durchgängigen Ordnung und Gesetzmässigkeit, in welchem alles Chaos und jeder Zufall überwunden oder ausgeschlossen sind; deshalb ist sie dem Menschen, wenn auch niemals vollständig, so doch grundsätzlich erkennbar; sie wird damit zur obersten Richtschnur nicht nur der ethischen Entscheidung (etwa in Fragen der Erziehung und des sozialen Verhaltens), sondern auch des ästhetischen Urteils, des guten Geschmacks (*bon goût*). Es konnte also von einer Erscheinung nichts Höheres und nichts Auszeichnenderes gesagt werden, als dass sie der Natur konform sei oder aus der Natur hervorgehe.

Man muss es in diesem Zusammenhang sehen, wenn Rameau (übrigens ohne bei der Abfassung des „*Traité*“ Sauveur zu kennen) den Durdreiklang, später auch den Molldreiklang und die Tonleitern beiderlei Geschlechts aus der Obertonreihe ableitete. Nicht ohne Grund nannte er seinen Erstling: „*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*“. Er lehnte Zarlinos Ableitung des Molldreiklangs ab: man müsse bei der Saitenteilung von der ganzen Saite ausgehen und nicht von einem Teil der Saite, zum Beispiel dem sechsten Teil, indem man diesen vervielfache und dadurch zum „Prinzip“ mache (29). Rameaus Ableitung des Molldreiklangs war schwankend; einmal zum Beispiel leitete er ihn vom 10.,

25 *Le institutioni harmoniche*, Venedig 1558. Vgl. vor allem III, Kap. 31.

26 *Harmonie universelle*, Paris 1636/37, Band I, S. 157 ff.

27 *Compendium musicae*, 1618, gedruckt 1650.

28 Vgl. Artikel Sauveur, Rameau und Harmonielehre in MGG.

29 *Traité de l'harmonie* S. 17–22.

12. und 15. Teilton ab. (Dies befriedigt aber nicht, denn die Terzen sind schon aus den ersten sechs Teiltönen ableitbar, und ihre hervorragende Stellung würde nicht mehr aus der Natur hervorgehen, wenn höhere Teiltöne gleichberechtigt neben die ersten sechs träten.) Die Ableitung war aber nie „dualistisch“, wenn auch später „dualistische“ Gedankengänge vorkommen (30). Der Grund dafür ist einfach: Rameau verband in seiner Person den Praktiker mit dem Theoretiker. Niemals konnte er sich den Molldreiklang als an seiner Quinte hängend vorstellen, sondern er erkannte, dass dieser wie der Durdreiklang auf einem Grundton steht. Es wäre zum Beispiel widersinnig, wenn bei der Molltonika Dreiklangsgrundton und Tonartgrundton auseinanderfielen. Rameau neigte dazu, beim Molldreiklang einfach eine Vertauschung der beiden Terzen anzunehmen (ähnlich wie Hindemith, der nach vielen Überlegungen den Molldreiklang für eine „Trübung“ des Durdreiklangs hält, obwohl er zugibt: „Warum der kaum nennenswerten Entfernung von der kleinen zur grossen Terz eine so ausserordentliche psychologische Wirkung eignet, ist nach wie vor ein ungelöstes Rätsel“ (31)). Dies schien bei Rameaus Prinzip der Terzschichtung naheliegend, wird aber weniger einleuchtend, sobald die Terzschichtung sich als Ergebnis und nicht als Prinzip der Dreiklangbildung herausgestellt hat.

Die Geschichte des dualistischen Gedankens kann hier nur skizziert werden. Vorläufer von Oettingens war der Thomaskantor und Komponist Moritz Hauptmann. In seinem Buch „Die Natur der Harmonik und der Metrik“ (32) bildet er aus den drei „direkt verständlichen Intervallen“, der Oktave, der Quinte und der grossen Terz, den Durdreiklang vom untersten, den Molldreiklang vom obersten Ton her.

Diese Gedanken, die bei Hauptmann weniger wichtig sind, bilden beim Physiker Arthur von Oettingen das Zentrum seines Systems. In seinem „Harmoniesystem in dualer Entwicklung“ (33) fasst er den Dur- und den Molldreiklang als naturgegeben auf. Die Töne des Durdreiklangs sind Obertöne eines gemeinsamen „tonischen Grundtons“ (Tonizität). Die Töne des Molldreiklangs, die ja keinen gemeinsamen Grundton haben, lassen sich hingegen als Grundtöne eines gemeinsamen „phonischen Obertons“ auffassen (Phonizität). Besondere Aufmerksamkeit gilt den Problemen der „reinen Stimmung“. Jedes Intervall wird durch Addition und Subtraktion von Oktaven, reinen Quinten und natürlichen grossen Terzen gebildet. Um diesen Vorgang anschaulich zu machen, schuf von Oettingen die Buchstaben-Tonschrift mit Zusatzzeichen für die Erhöhung und Erniedrigung um das syntonische Komma. Im Tonschrift-Netz sind horizontal reine Quinten (Multiplikation oder Division mit dem Faktor 3) und vertikal natürliche grosse Terzen (Faktor 5) aufgezeichnet. Im Tonnetz kann für jede Dissonanz und jeden noch so komplizierten Akkord die einfachste Lage der Töne zueinander aufgesucht werden; daraus lassen sich die Zahlenverhältnisse leicht ausrechnen. Hier aber melden sich Bedenken: Wird in harmonischer Musik jede Dissonanz durch Quinten und Terzen vermittelt? Die „har-

30 *Génération harmonique*, Paris 1737 (Neudruck: s. Anm. 13), S. 134–137, unter Verwendung des reziproken Verhältnisses der Schwingungszahlen zu den Saitenlängen (ib. S. 2–4); *Démonstration du principe de l'harmonie*, Paris 1750 (Neudruck s. Anm. 13), S. 20–23.

31 *Unterweisung im Tonsatz I* S. 102.

32 *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig 1853, ² 1873.

33 Dorpat und Leipzig 1866, unter dem Titel *Das duale Harmoniesystem* ² 1913.

moniefremden Töne" liessen sich aus der Betrachtung ausschliessen. Es bleiben jedoch harmonieeigene Töne, die zu ihrer Umgebung, das heisst meist zum folgenden Melodieton in einer melodischen Spannung, einer „energetischen Strebung" (Ernst Kurth) stehen. Es sind dies die Leittöne aufwärts und abwärts im weitesten Sinn. Bekanntlich werden von den Interpreten aufsteigende Leittöne so hoch wie möglich, absteigende so tief wie möglich intoniert. Diese Intonationspraxis herrscht heute überall und ist auch allgemein sanktioniert; sie lässt sich auch schon im italienischen Trecento nachweisen: Marchetto (34) teilt den Ganzton in fünf Diesen ein. Uns interessiert hier nur sein semitonium chromaticum, das zu nehmen ist, wenn ein Leitton vorliegt, zum Beispiel:



Das Kreuz, ein von Marchetto neu eingeführtes Zeichen, bedeutet eine Erhöhung um das semitonium chromaticum, das heisst um vier Diesen; für den Leittonschritt bleibt gerade noch eine Diesis, das heisst der unwahrscheinlich kleine Schritt von ungefähr 41 cents übrig (im Vergleich dazu das Limma in pythagoreischer Stimmung 90 cents, das subsemitonium modi in reiner Stimmung [16:15] 112 cents). Diese Intonationspraxis ist nicht als Fehler abzutun. Sie hat auch nichts mit der pythagoreischen Stimmung zu tun, worauf wir im Kapitel über Hindemiths „Reihe 1" zurückkommen werden. Noch weniger kann man behaupten, das Ohr höre sich die Intervalle im Sinne der reinen Stimmung „zurecht". Gewiss geht das „Zurechthören" unreiner Intonation sehr weit. Es ist aber die Frage, ob der Hörer bei einem Leitton überhaupt das Bedürfnis spürt, ihn auf reine Stimmung hin zurechtzuhören. Die Frage ist am brennendsten bei der Terz der Dominante. Diese wäre ja in der reinen Stimmung sogar noch tiefer zu nehmen als in der gleichschwebenden. In der Praxis wird es von Fall zu Fall darauf ankommen, ob es sich zum Beispiel um einen lange liegenbleibenden Akkord handelt oder um ein polyphon bewegtes Gebilde, wo der Leitton unabhängiger vom Zusammenklang genommen werden darf. Man könnte etwas zugespitzt sagen, die Spannung der Dominante zur Tonika sei nicht nur eine harmonisch-funktionale, sondern auch eine melodische des Leittons aufwärts (Terz), eventuell noch zusätzlich des Leittons abwärts (Septime), und die Spannung werde durch eine „reine" Intonation fälschlicherweise abgeflacht.

Von Oettingen aber betrachtet jeden Akkord für sich isoliert. Die Suche nach der einfachsten Vermittlung der Dissonanzen innerhalb eines Akkordes durch Quinten und Terzen ist solange sinnvoll, als der Akkord genügend Zeit hat, seine Klanggestalt als solche, abgesehen von seiner etwaigen Funktion, zur Geltung zu bringen. Dies kann durchaus auch in funktionaler Harmonik der Fall sein und ist es in besonders ausgiebigem Masse zum Beispiel bei César Franck. Noch grösseres Gewicht erhält die Klanggestalt naturgemäss bei primären Klangformen. In allen diesen Fällen muss aber gefragt werden,

34 *Lucidarium musicae planae*, Gerbert Script. S. 73–89, und *Pomerium*, hg. von G. Vecchi, Rom 1961, S. 68–74.

warum alle Intervalle durch Quinten und Terzen vermittelt sein sollen und warum nicht auch durch natürliche Septimen.

Von Oettingen zieht aus seinen Voraussetzungen die richtige Konsequenz, wenn er dissonante (und „scheinkonsonante“) Akkorde als aus zwei, drei oder sogar vier (vollständigen oder unvollständigen) Dreiklängen zusammengesetzt denkt (Bissonanzen, Trisonanzen und Quadrisonanzen). Das ergibt sich aus der Suche nach einfacher Vermittlung der Töne auf dem Tonnetz. (Zwei Spezialfälle, nämlich der Dominantseptakkord und die Subdominante mit „Sixte ajoutée“ waren auch von Rameau entsprechend gedeutet worden). Der Dominantseptakkord $g - \bar{h} - d - f$ zum Beispiel ist aus G-dur und F-dur zusammengesetzt: $g^+ + f^+$. Wenn dieser Akkord aber weiterstrebt nach $c - \bar{e} - g$, so wären die Voraussetzungen von Oettingens wegen der Leittöne nicht mehr oder wenigstens nicht ausschliesslich anzuwenden. Obwohl seine beiden Theorien des Dualismus und der harmonischen Dissonanz anfechtbar sind, werden sie von Jens Rohwer (Artikel „Harmonielehre“ in MGG) gleichsam als erwiesene Tatsachen zugrundegelegt.

Hugo Riemann hat den Begriff der Funktion in der Harmonielehre eingeführt. Es handelt sich dabei, wie gesagt, nicht um eine blosse Umbenennung der drei Hauptklänge einer Tonart. Ihr Wesen lässt sich am einfachsten so ausdrücken (nicht mit Worten Riemanns): Die Tonika ist der Ruhepunkt zwischen zwei Polen der Spannung. Die Dominante ist, um bei diesem physikalischen Bilde zu bleiben, ein Zustand erhöhter potentieller Energie, die Subdominante das Gegenteil. Der „Weg“ von der Tonika zur Dominante oder von der Subdominante zur Tonika könnte ein „Aufstieg“, derjenige von der Dominante zur Tonika oder von der Tonika zur Subdominante ein „Abstieg“ genannt werden. Um solche Metaphern ist bei der Beschreibung fundamentaler musikalischer Vorgänge nicht herumzukommen. Auf die Problematik dieser sogenannten Urentsprechungen kann hier nicht eingegangen werden.

Die Polarität der Dominante und Subdominante kann, muss aber nicht „dualistisch“ verstanden werden. Dem „schlichten Quintschritt“ in Dur $T - D$ entspricht dann in Moll $^{\circ}T - ^{\circ}S$. Die Folge $T - ^{\circ}S$ („Molldur“) und $^{\circ}T - D$ heisst Seitenwechsel, weil beide Akkorde den gleichen „Grundton“ haben; der eine ist der „Gegenklang“ des andern („Gegenklang“ hier im Sinne von Spiegelung, nicht von Grossterzverwandtschaft wie später bei Hermann Grabner). Die Folge $T - S$ und $^{\circ}T - ^{\circ}D$ schliesslich wird „Gegenquintschritt“ genannt. „Der Schüler wird gewiss, obgleich wir den Gegenklang vor dem Gegenquintklänge erklärten, schon selbst empfunden haben, dass der letztere eigentlich die schlichtere, ungekünsteltere Bildung ist.“ (35) Hinsichtlich der Molldominante in Moll wird jedoch der Systematiker Riemann von der musikalischen Praxis eindeutig widerlegt. Wie steht es aber mit dem Grundton eines Molldreiklangs? Rameau nimmt als Grundton den untersten Ton an (bezogen auf die „Grundstellung“), Riemann den obersten. Wer hat recht? Die musikalische Praxis spricht für Rameau; dies ist aber noch keine Begründung. Wir müssen zur Klärung eine Unterscheidung vornehmen zwischen „Bezugston“ und „Grundton“. Bezugstöne sind auch in Sukzessiv-Intervallen und ausserdem bei Septimenverwandtschaften denkbar, ausrechenbar (ja warum nicht auch bei Verwandtschaften

35 H. Riemann, *Handbuch der Harmonielehre*, Leipzig ⁵1912, S. 54.

noch höherer Primzahlen?). Sobald aber reine Dreiklänge real auftreten oder Teile davon in der Vorstellung zu Dreiklängen ergänzt werden, setzt sich für jeden Dreiklang ein Ton als Grundlage durch, auf den sich der Akkord aufbaut. Dies ist, wie wir gesehen und mathematisch abgeleitet haben, auch schon bei leeren Quinten und Quartan (und in schwächerem Masse bei grossen Terzen und kleinen Sexten) der Fall. Man könnte von einer Art „musikalischer Gravitation“ sprechen, die es nicht erlaubt, die Intervalle und Akkorde auf den Kopf zu stellen. „Oben“ und „unten“ gehören in der Musik zu den Urentsprechungen. „Duale“ Umkehrung schafft also neue Verhältnisse, nicht eine einfache Spiegelung: während beim Durdreiklang Bezugston und Grundton zusammenfallen, sind sie beim Molldreiklang verschieden. Ein Molldreiklang wird also niemals die gleich starke Empfindung der Ruhe und Entspannung hervorrufen wie der Durdreiklang (vgl. S. 19). Dies erklärt die häufige Durtonika am Ende von Mollstücken befriedigender als die Ausrede auf die musikalische Konvention.

Es wurden auch schon Zweifel an der Richtigkeit der „reinen“ Intonation von Molldreiklängen geäussert (36). Wir teilen diese Zweifel nicht, stellen aber fest, dass die reine Intonation des Molldreiklangs nicht ganz denselben eindrucklichen Wohlklang erzeugt wie diejenige des Durdreiklangs, wovon man sich beim Spielen auf mitteltönig gestimmten Instrumenten leicht überzeugen kann.

Wenn der „Dualismus“ hinsichtlich des Grundtons und der Funktionen dahinfällt, so bleibt seine Bedeutung bestehen für eine (gegenüber den Dualisten allerdings modifizierte) Deutung des Molldreiklangs im angedeuteten Sinne und für die Betrachtung von Intonationsfragen (mit der Einschränkung in bezug auf die Leittöne).

Von Riemanns Funktionstheorie kann ebenfalls das Wesentliche gerettet werden: die Rückführbarkeit von Akkorden und deren Bestandteilen in klassisch-romantischer Musik auf die drei Funktionen. Die Bezeichnungen, wie sie in starker Anlehnung an das historisch begrenzte Material geschaffen wurden, sind sinnvoll, weil sie die verschiedenen Arten von Verwandtschaft, das heisst Quint-, Kleinterz- (Parallele) und Grossterzverwandtschaft (Gegenklang) auseinanderhalten. Ob ihre Anwendung über den historischen Bereich hinaus, für den sie geschaffen wurden, sinnvoll ist, wird in den folgenden Kapiteln untersucht.

b. Die Methode Schenker-Salzer

Bevor wir daran gehen können, die Möglichkeit von Ausweitungen der Funktionstheorie für neuere Musik zu prüfen, müssen wir uns noch einer andern Methode zuwenden, die ihrerseits, in Ablehnung der Funktionstheorie und unabhängig von ihr, eine Ausweitung der Harmonielehre versucht. Es handelt sich dabei um eine Ausweitung der Methode von Heinrich Schenker, die sein Schüler Felix Salzer (37) ausgearbeitet und auf neuere Musik angewandt hat.

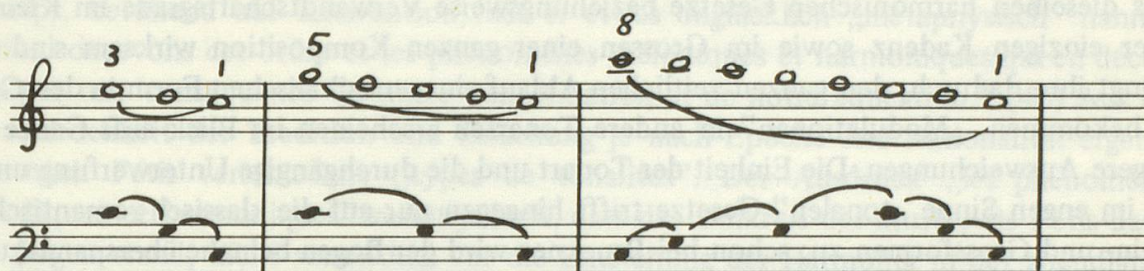
36 György Ligeti am orgelwissenschaftlichen Colloquium der Walcker-Stiftung im Schwarzwald, Januar 1968; mündlich.

37 *Structural Hearing, Tonal Coherence in Music*. New York 1952, ² 1962.

Dazu: Sam di Bonaventura, *Method, Aims, and Implications of „Structural Hearing“* (by Dr. F. Salzer), Yale School of Music, Mai 1953 (maschr.; Arbeit zur Erlangung des Bachelor's Degree im Seminar von Paul Hindemith).

Wir befassen uns wegen unseres Themas vor allem mit Salzer; da die Methode von Salzer aber mit der Gültigkeit der Schenkerschen Theorien steht und fällt, müssen wir uns vorerst mit diesen auseinandersetzen. Wir beschränken uns dabei auf die Grundlagen und können auf die Analysen Schenkers ebensowenig eingehen wie auf seine rauen Polemiken.

Schenker fusst in allem Wesentlichen auf Rameau. Er gehört auch zu den „Obertonanbetern“ (Ausdruck von Jacques Handschin) und teilt die Ansicht, dass die Melodie der Harmonie untergeordnet sei. Neu ist seine Idee, den Geltungsbereich einer Harmonie zeitlich zu verlängern, diesen als „Prolongierung“ zu „horizontalisieren“. So ist es möglich, einen kürzeren oder längeren kontrapunktischen Satz unter einer bestimmten Harmonie zusammenzufassen. In den Analysen wird dabei das Musikstück (der „Vordergrund“) auf den „Mittelgrund“ und dieser nochmals auf den „Hintergrund“ reduziert. Am kürzesten zusammengefasst ist seine Theorie in „Der Tonwille“, 10. Heft, S. 40 und (gleichlautend) in „Das Meisterwerk in der Musik“, 1. Band, S. 203 (der Abschnitt ist seinem Hauptwerk „Neue musikalische Theorien und Phantasien, Band III: Der freie Satz“ entnommen). Dort heisst es: „Der Klang in der Natur ist ein *Dreiklang*“. „Die *Urlinie* ist *erster Durchgang*, als solcher zugleich *erste Melodie* und zugleich *Diatonie*. Andere Tonräume als 1 – 3, 3 – 5, 5 – 8 gibt es nicht.“ Der „Ursatz“ ist aus der Urlinie, das heisst aus einem zum Grundton des Tonikadreiklangs fallenden Terz-, Quint- oder Oktavzug, und der „Bassbrechung“ (auch „Grundbrechung“ genannt) gebildet:



Hinter dem Ursatz steht die Obertonreihe: „Ihren Wink aber deponierte die Natur in der sogenannten Obertonreihe. Diese vielgenannte Naturerscheinung, welche so die einzige Quelle der Natur bildet, woraus die Musik schöpft, . . .“ (38) Schenker berücksichtigt nur die sechs ersten Teiltöne, denn er hat die „Fünf als letztes Teilungsprinzip für unser System erkannt“ (39). Nach Schenkers Meinung trägt jedes Meisterwerk den „Ursatz“ in sich als „Hintergrund“. Das „Tonraumgefühl“ ist Kennzeichen des Genies.

Zwei Einwände müssen erhoben werden. Der erste betrifft den Ursatz und könnte in Schenkers Theorien berücksichtigt werden, ohne diese ganz umzustürzen. Die Reduktionen in Schenkers Analysen dürfen nicht als ein Herausschälen des Wesentlichen verstanden werden. Auf der Ebene des Hintergrundes sind sich ja alle Meisterwerke gleich;

38 *Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. Erster Band: Harmonielehre*, Stuttgart und Berlin 1906, S. 33

39 A.a.O. S. 37.

alles Unterscheidende, jede Individualität fällt weg. Ferner ist der „Ursatz“ so allgemein gefasst, dass jedes klassisch-romantische Musikstück, gleichgültig ob wertvoll oder nicht, sich darauf reduzieren lässt. (Die wenigen Töne der „Urlinie“ sind in den Analysen Schenkers oft nicht die wichtigsten, sondern eben diejenige Auswahl, die ins Schema passt (40).) Der Ursatz bietet also kein Kriterium für die Güte einer Komposition, ist vielmehr abstrakt und unlebendig. Das Entscheidende und Unterscheidende einer Komposition liegt jedoch im „Vordergrund“, unter der Voraussetzung guter Proportionen im Kleineren sowie im Grossen der musikalischen Form.

Der zweite Einwand betrifft die Ableitung nicht nur des Tonika-Durdreiklangs, sondern des gesamten „Ursatzes“ von der Obertonreihe. Diese Ableitung muss als willkürlich bezeichnet werden. Es handelt sich dabei um die Horizontalisierung des Tonikadreiklanges. Ein ganzes Musikstück wird dadurch zu einer einzigen grossen Prolongierung der Tonika. Die Dominante erhält, weil ihr Grundton mit einem Ton der Obertonreihe zusammenfällt, eine viel grössere Bedeutung als die Subdominante. Dies hat seine Auswirkungen auf die Analysen. Als Beispiel sei nur auf die Analyse des zweiten Liedes aus Schumanns „Dichterliebe“ in „Der freie Satz“ verwiesen, auf welche Allen Forte unkritisch Bezug genommen hat (41). Dort werden die Subdominanten hinweginterpretiert, indem die Stellen, wo sie auftreten, einfach noch in die vorhergehende Prolongierung einbezogen sind.

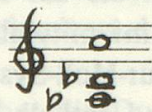
In der Methode Schenkers liegt aber auch manches Positive. Vor allem hat er erkannt, dass dieselben harmonischen Gesetze beziehungsweise Verwandtschaftsgrade im Kleinen einer einzigen Kadenz sowie im Grossen einer ganzen Komposition wirksam sind. Es gelingt ihm dadurch, den ganzen zeitlichen Ablauf einer musikalischen Form in den Griff zu bekommen. „Modulationen“ in andere Tonarten erscheinen im Blick aufs Ganze als längere Ausweichungen. Die Einheit der Tonart und die durchgängige Unterwerfung unter die im engen Sinne „tonalen“ Gesetze trifft hingegen nur auf die klassisch-romantischen Klein- und Grossformen zu; schon bei Bruckner wird der Bogen beinahe überspannt, und die noch vorhandene Einheit kann nur noch von einem mit absolutem Gehör Begnadeten gehörmässig nachvollzogen werden.

Für neuere Musik, bei welcher diese Einheit häufig ganz durchbrochen wird zugunsten anderer Ordnungsfaktoren und anderer formbildenden Kräfte, ist die Methode Schenkers deshalb denkbar ungeeignet. Was Felix Salzer offenbar an ihr geeignet fand, ist lediglich der Umstand, dass in einer ganzen Komposition nur einige wichtigere Töne für die Urlinie und einige Akkorde, die aneinandergereiht einen tonalen Sinn ergäben, ausgewählt werden müssen. Alles, was nicht ins Konzept passt, alles funktional nicht Deutbare, alles überhaupt nicht harmonisch Analysierbare kann dann in die Prolongierungen hineingenommen werden (wobei nicht behauptet werden soll, dass Salzer durchwegs so verfährt).

40 Lehrreich ist in dieser Beziehung die Analyse des ersten Satzes der Symphonie von Mozart in g-moll, KV 550, in *Das Meisterwerk in der Musik*, Band 2, München, Wien und Berlin 1926, S. 105–138.

41 *Schenker's Conception of Musical Structure*, in JMT 3, Nr. 1 1959, S. 1–30.

Eine andere Ausweitung der Schenker-Methode versuchte Roy Travis (42). Er übernahm die Idee der Horizontalisierung eines Akkordes, liess aber jeden Akkord, nicht nur die reinen Dreiklänge, als mögliche Grundlage einer Prolongierung gelten. So nennt er zum Beispiel den Akkord



am Anfang des „Sacre du Printemps“ von Strawinsky eine „Tonika“. Die verdiente Antwort erteilte Ernst Oster (43).

c. Erweiterung der Funktionstheorie auf entferntere tonale Bereiche

Der Begriff der Tonalität wurde 1821 von Fr.-H.-J. Castil-Blaze geprägt (44). Fétis definierte ihn 1844 im „Traité“: „La tonalité se forme de la collection des rapports nécessaires, successifs ou simultanés, des sons de la gamme.“ (45) Die Tonleiter liegt also dieser Definition der Tonalität zugrunde. Dasselbe gilt für Riemann. Der grosse Unterschied zwischen den beiden besteht einzig und allein in der Ableitung der Tonleiter. Während für Riemann die Tonleiter aus den Tönen der drei Hauptdreiklänge gebildet wird, welche ihrerseits als „naturegegeben“ betrachtet werden, lehnt Fétis jede physikalische oder mathematische Ableitung der Tonleiter ab zugunsten eines menschlichen Prinzips, beruhend auf Konvention, das er etwas unglücklich „metaphysisch“ nannte: „Nous concevons cet ordre et les phénomènes mélodiques et harmoniques qui en découlent par une conséquence de notre conformation et de notre éducation.“ (46) Aus der Verschiedenheit der Tradition und Erziehung je nach Epoche und Nationalität ergeben sich nach Fétis verschiedene „types de tonalités“. Der Ausdruck „les phénomènes mélodiques et harmoniques“ verrät jedoch, dass der Umkreis der Musik, die Fétis dabei vor Augen stand, nicht wesentlich vor die Entstehung der Harmonik in der abendländischen spätmittelalterlichen Musik zurückreichte und vor allem die Musik aussereuropäischer Kulturen ausschloss, die ja damals noch kaum bekannt und keineswegs erforscht war. Daraus darf geschlossen werden, dass die Unterschiede der „types de tonalités“ keine grundsätzlichen, sondern mehr äusserliche waren, die nicht wesentlich über die Schranken der Dur-Moll-Tonalität des 17. bis 19. Jahrhunderts reichten (47).

Diese beiden Definitionen der Tonalität im engen, geschichtlichen Sinn sind also sachlich ziemlich übereinstimmend. Zwei Bindungen sind beiden gemeinsam: die Bindung an die Tonleiter und die Bindung an die Dur-Moll-Harmonik. Umso uneinheitlicher sind die

42 *Towards a New Concept of Tonality?*, in JMT 3, Nr. 2 1959, S. 257–284.

43 *A New Concept of Tonality?*, in JMT 4, Nr. 1 1960, S. 85–88.

44 Nach Carl Dahlhaus, Artikel *Tonalität* in RL S. 960.

45 *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris 1844, 12 Auflagen bis 1879, S. 22.

46 A.a.O. S. 249.

47 An dieser sicher etwas gewagten Feststellung ändert auch nichts, dass dem Historiker Fétis selbstverständlich auch die Musikgeschichte des Altertums und des Mittelalters vertraut war, dass er sich ferner seit den Jahren 1832/33 mit der Organisation öffentlicher historischer Konzerte um die

verschiedenen Erweiterungen, die dieser Begriff bis heute erleiden musste. Geht man von der Definition von Fétis aus, so muss jede Erweiterung den Begriff entleeren zur Bedeutung von „Zentralton“, „Bezogenheit auf ein Tonzentrum“ (W. Thomson, F. Schadler und andere (48)), die auch die aus dem Distanzprinzip und nicht aus dem Konsonanzprinzip gebildeten Tonsysteme miteinbezieht. Setzt man aber gleich Riemann voraus, dass dem abendländischen Dur-Moll-System nicht nur Konventionen, sondern auch die mathematisch ableitbaren und deshalb in irgendeiner Beziehung überzeitlichen Tonverwandtschaften zugrunde liegen, so bestehen systematisch drei Möglichkeiten, den Begriff „Tonalität“ zu erweitern. Diese ergeben sich durch die oben besprochenen zwei Bindungen: die eine, die andere oder beide können fallengelassen werden.

1. Wird die Bindung an die Tonleiter beibehalten, auf die Bindung an die harmonische Musik aber verzichtet, so kann die Diatonik durch andere, aus der Durtonleiter abgeleitete diatonische Leitern ergänzt werden. Einen solchen Weg hat Otmar Steinbauer (49) beschritten. Seine duale Umkehrung der aufwärts gerichteten Durtonleiter ist nicht die Molltonleiter, sondern die abwärts gerichtete griechische Normaltonleiter, das „Dorisch“. Steinbauer geht ausführlich auf den „Neapolitanischen Sextakkord“ ein, um darzutun, wie die abwärts gerichtete Normalleiter noch auf unsere als Kompromiss verstandenen Molltonleitern einwirke. Nach Steinbauer entspricht nun aber der C-dur-Leiter nicht eine Moll-Leiter von c und auch nicht von a aus, sondern von e aus, welche dieselben diatonischen Tonstufen benutzt. Zur Ausweitung dieses an sich schon fragwürdigen Gebildes mit einer Symmetrieachse auf der II. Stufe dienen die Varianten c-moll und E-dur, zu welchen die jeweiligen symmetrischen Umkehrungen As-dur und gis-moll hinzutreten, wodurch sich der Kreis enharmonisch schliesst. Dieser diatonische Erweiterungsversuch ist für uns nicht brauchbar.
2. Die zweite Möglichkeit der Tonalitäts-Erweiterung besteht darin, die Bindung an die Tonleiter fallenzulassen, jedoch die Bindung an die harmonische Musik im engeren Sinne, das heisst an die Funktionsharmonik, beizubehalten. Dies ist der Weg, den die Funktionstheorie nach Riemann eingeschlagen hat. Im weiteren Fortgang dieses Kapitels wird uns nur noch diese zweite Möglichkeit beschäftigen; um sie aber an ihren systematischen Ort zu stellen, war es notwendig, so weit auszuholen.

Wiedererweckung alter Musik verdient gemacht hat, und dass er durch seinen viel späteren Vortrag *Sur un nouveau mode de classification des races humaines d'après leurs systèmes musicaux* (1867) als Begründer der Musik-Ethnologie gilt. Vgl. auch die terminologisch verschiedene, sachlich aber übereinstimmende Gegenüberstellung von Fétis und Riemann bei Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft Band 2, Bärenreiter Kassel 1968, S. 9–18.

48 W. E. Thomson, *A Clarification of the Tonality Concept*, Diss. Indiana Univ. 1952 (maschr., Mikrofilm Ann Arbor Mic. 52–4380), und *The Problem of Tonality in Pre-Baroque and Primitive Music*, in JMT 2, Nr. 1 1958, S. 36–47 (s. o. S. 10); Friedrich Schadler, *Das Problem der Tonalität*, Diss. Zürich 1950.

49 *Das Wesen der Tonalität*, München 1928.

3. Die dritte Möglichkeit schliesslich besteht darin, beide Bindungen fallenzulassen. Diesen Weg hat unter anderen Paul Hindemith eingeschlagen. Tonalität erhält dann den Sinn eines Systems von Tonverwandtschaften, sei es unter Beschränkung auf die Quintverwandtschaft (Handschin, Ansermet) oder unter zusätzlichem Einbezug der Terzverwandtschaften. Diese Möglichkeit wird uns weiter unten beschäftigen.

Die Erweiterung der Harmonielehre über die Dur- oder Molltonleiter hinaus entspringt einem doppelten Bedürfnis. Einmal sollen häufige sogenannte „alterierte“ Akkorde wie der Neapolitanische Sextakkord oder die verschiedenen Akkorde mit „übermässiger Sexte“, deren Notation in der Stufenanalyse besonders unbefriedigend geblieben war, in die betreffende Tonart integriert werden. Ferner besteht das Bedürfnis, in den Analysen das Modulieren in verschiedene Tonarten möglichst zu vermeiden, das heisst möglichst viel als Ausweichungen in entferntere Regionen der einen Haupttonart beschreiben zu können.

Auch Arnold Schönberg, dessen Harmonielehre (50) nicht der Funktionstheorie folgt, baute in seinem späteren Buch „Die formbildenden Tendenzen der Harmonie“ (51) ein System von „Regionen“ auf, das gegliedert ist nach den drei Hauptdreiklängen, ihren Varianten und ihren Über- und Untermedianten, die ihrerseits wieder Varianten und Medianten zeugen. So heisst zum Beispiel von der Haupttonart C-dur aus die Region Fes-dur eine Dur-Submediante der erniedrigten Mollsubmediante (Zeichen: $\flat sm SM$, Weg über die Subdominante F-dur, die Mollsubdominante f-moll, die erniedrigte Dur-submediante As-dur, die erniedrigte Mollsubmediante as-moll, von der aus die Dur-Submediante [eigentlich müsste es heissen: erniedrigte Dur-Submediante] Fes-dur genommen wird).

Nicht ganz vergleichbar mit den „Regionen“ sind die „Mischfunktionen“ der Funktionstheorie: dabei handelt es sich primär um Dreiklänge; sekundär, also bei Ausweichungen, können sie auch den Sinn von „Regionen“, das heisst von Ausweich-Tonarten annehmen. Wir wollen aus den obengenannten Gründen die nichtdualen Funktionsbezeichnungen von Wilhelm Maler anwenden; dieser hat sie grösstenteils von Hermann Graber übernommen. Leitereigen sind in Dur die „Mischfunktionen“ Tp, Dp, Sp, Tg und Sg, in Moll bei harmonischer Tonleiter nur sP und Tg (Zeichenerklärung s. S. 50 ff.). Der Neapolitanische Sextakkord kann als Gegenklang oder noch spezieller als Leittonwechselklang der Mollsubdominante verstanden werden ($s^{\flat} = s^n$). Ausweitungsmöglichkeiten ergeben sich durch die Varianten der Hauptdreiklänge, zum Beispiel die Mollsubdominante in Dur („Molldur“), ferner durch die Varianten zu den einzelnen Mischfunktionen. Schon bei den nichterweiterten Mischfunktionen entstehen Zweifelsfälle, zum Beispiel ob Tg oder Dp, Tp oder Sg vorliegt; noch viel mehr Zweifelsfälle entstehen durch die Erweiterungen (zum Beispiel SP oder $\flat D$, TG oder DP oder die Dominante zur Tp). Bei den „entfernt terzverwandten Klängen“ erhebt sich ausserdem oft die Frage, ob sie überhaupt

50 *Harmonielehre*, Wien 1911, vermehrt ³1922, und *Structural Functions of Harmony*, New York 1954.

51 Mainz 1957; dazu: Melos 25, S. 400 ff.

funktional gedeutet werden dürfen, oder ob der Klanggehalt nicht viel wichtiger ist als die Stellung innerhalb der Tonart.

Eine weitere Problematik erwächst aus den „charakteristischen Dissonanzen“: es wird gesagt, die kleine Septime verleihe jedem Durdreiklang die Dominantfunktion, die kleine Sexte jedem Molldreiklang die Subdominantfunktion. Dies gilt aber nur so lange, als diese Klänge funktional folgerichtig weitergeführt werden. Bei unseren Analysen stoßen wir auf zwei Beispiele, wo Frank Martin ein raffiniertes Spiel mit der Klanggestalt eines D^7 und eines s^6 treibt, so dass der funktionale Zusammenhang im kleinen Raum völlig aufgelöst und nur noch im (funktionalen) Satzganzen durchgehalten wird (Violinsonate op. 1, 1. Satz, T. 81–86 und 153–157, s. u. S. 53 f.; Les Dithyrambes I, T. 31, 32, s. u. S. 55; Zusammenfassung s. u. S. 57).

Zum Schluss muss noch der Ausdruck „Mischfunktion“ untersucht werden, der von Oettingens Theorie der harmonischen Konsonanz und Dissonanz zu billigen scheint. Das hätte zur Folge, dass es bei einzelnen Akkorden unentschieden bliebe, ob sie als Dominant- oder als Subdominantfunktion zu betrachten seien, zum Beispiel beim umstrittenen „übermässigen Quintsextakkord“, bei dem von Oettingen zwei Töne zur Dominante und zwei zur Subdominante rechnen würde. Auf diese Problematik wird das nächste Kapitel eingehen.

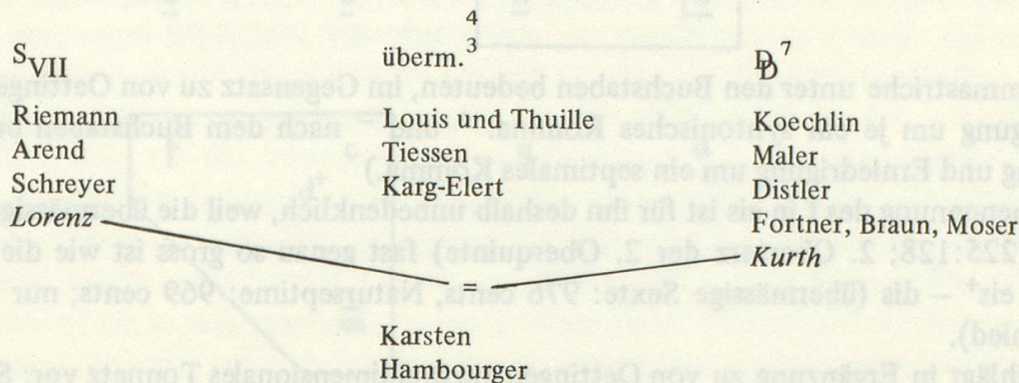
d. Grenzen der Darstellbarkeit harmonischer Vorgänge mit Funktionen

Bis hierher sind wir der Auffassung gefolgt, dass harmonische Vorgänge klassisch-romantischer Musik, also die Vorgänge der sogenannten Funktionsharmonik, sich mit den Funktionsbezeichnungen darstellen lassen. Wir wollen von dieser Auffassung nicht ganz abrücken, andererseits aber auf ihre Grenzen aufmerksam machen. Schon die harmonische Sequenz, sei sie real oder diatonisch, bereitet der Funktionstheorie Schwierigkeiten. Hier liegt in der Tat mitten im Gebiet der klassisch-romantischen Harmonik ein Stück nicht-funktionaler Harmonik: die Klangverbindungen gehorchen zeitweilig mehr dem sensuellen Klang als den Gesetzen der Tonverwandtschaft. Auch Fälle wie die Modulationen in entfernte Tonarten mit dem „übermässigen Quintsextakkord“, welche die Klanggestalt eines Dominantseptakkordes ausnützen, gefährden vom Klanglichen her die logische Herrschaft der Funktionen. In diesem Kapitel interessieren uns aber andere, scheinbar völlig „funktionale“ Vorgänge, die sich jedoch hartnäckig der funktionalen Deutung entziehen.

Der meistdiskutierte Fall ist die Harmonik des „Tristan“-Vorspiels. Einen ausgezeichneten kritischen Überblick über die vielen bisherigen Deutungsversuche des „Tristan-Akkordes“ und eine ganz andere eigene Deutung vermittelt Martin Vogel in seinem Buch „Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre“ (Düsseldorf 1962). Dieses Buch bietet uns die beste Handhabe, die Grenzen der Funktionstheorie abzustecken. Wir werden auf das Buch aber nur soweit eingehen, als dies für unser Thema notwendig ist.

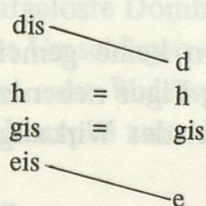
Von vielen Autoren wird das gis des Tristan-Akkordes $f - h - dis - gis$ als Vorhalt zu a gedeutet. Die Harmonie $f - h - dis - a$ wird dann als alterierter Akkord („übermässiger Terzquartakkord“) entweder von der Subdominante $f - h - d - a$ oder von der Wechsel-dominante $fis - h - dis - a$ abgeleitet. Beiden Deutungen, die ja funktional ganz ent-

gegengesetzt sind, hängen bedeutende Musiktheoretiker an. Es wurde deshalb von zwei Autoren versucht, die gegensätzlichen Anschauungen miteinander zu vereinen mit dem Hinweis auf das Sprichwort: „Les extrêmes se touchent“. Doch wird der Sachverhalt weder dadurch noch mit einer von Oettingenschen Dissonanz $^{\circ}a + h^{+}$ geklärt. Hier eine tabellarische Zusammenstellung der Namen:



Der Fehler muss beim sogenannten Vorhalt gis gesucht werden. Das gis klingt während fünf von sechs langsamen Achtelschlägen. Es ist unvorbereitet und löst sich nicht in eine Konsonanz auf. Der Vorhaltsbegriff muss also sehr strapaziert werden, und die Umbenennung in „Leittoneinstellung“ (Schering: „phrygische Kadenz“; Erpf: „Doppelleittonklang“ $\text{dis } \uparrow^e \uparrow f \text{ gis } h$) ist nur eine Verlegenheitskonstruktion. (Dessen ungeachtet fasst A. Dommel-Diéni (52) nicht nur das gis, sondern auch das dis als Vorhalt auf, was hier nur als Beispiel angeführt sei, wie schwer sich heute manchmal neue musiktheoretische Erkenntnisse durchsetzen).

Nicht alle Autoren haben das gis als harmoniefremd aufgefasst; immerhin bildet es mit h und dis zusammen einen Molldreiklang. Schönberg blieb unentschieden, Hindemith bestimmte das gis als Grundton. Walter Hänzer machte die Beobachtung, dass die beiden aufeinanderfolgenden Akkorde zwei Töne, gis und h, gemeinsam haben, während die beiden übrigen eine Septimenparallele bilden:



Hänzer fasste diese Septimen als Naturseptimen auf. Dieser Ansicht folgt Vogel, und darauf beruht seine Deutung. Gleich Riemann (53) bildet er den Dominantseptakkord mit der Naturseptime:

$\frac{e}{4}$	$\frac{\text{gis}}{4}$	$\frac{h}{4}$	$\frac{d^-}{4}$
$\frac{4}{4}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{7}{4}$

52 In SMZ 105, Januar/Februar 1965, S. 31 ff.

53 *Handbuch der Harmonielehre*, Leipzig ⁵1912, S. 141 ff. (unter Berufung auf Helmholtz).

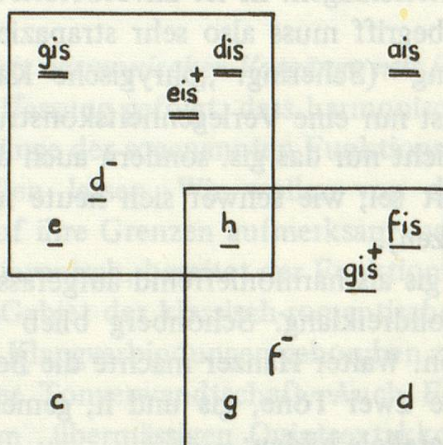
Den Tristanakkord fasst er dualistisch als „Unterseptimenakkord der Wechseldominantparallele“ auf

<u>eis⁺</u>	<u>gis</u>	<u>h</u>	<u>dis</u>
$\frac{4}{7}$	$\frac{4}{6}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{4}{4}$

(Die Kommastriche unter den Buchstaben bedeuten, im Gegensatz zu von Oettingen, eine Erniedrigung um je ein syntonisches Komma. ⁺ und ⁻ nach dem Buchstaben bedeutet Erhöhung und Erniedrigung um ein septimales Komma.)

Die Umbenennung des f in eis ist für ihn deshalb unbedenklich, weil die übermässige Sexte f – dis (225:128; 2. Oberterz der 2. Oberquinte) fast genau so gross ist wie die Naturseptime eis⁺ – dis (übermässige Sexte: 976 cents, Naturseptime: 969 cents; nur 7 cents Unterschied).

Vogel schlägt in Ergänzung zu von Oettingen ein dreidimensionales Tonnetz vor: Septverwandtschaften werden in der dritten Dimension eingetragen. Die beiden ersten Akkordgruppen des „Tristan“-Vorspiels würden dabei folgende Töne umfassen:

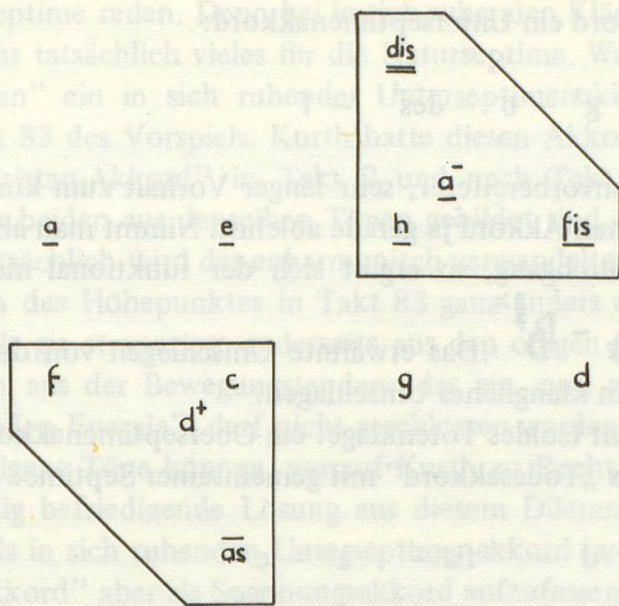


Die Akkorde der dritten Gruppe haben keine gemeinsamen Töne und schauen nicht „zusammen“, sondern „auseinander“ (s. Figur nebenan).

Diesem Umstand sei der Unterschied in der Wirkung der dritten Akkordgruppe zuzuschreiben.

Zweifellos hat Vogel die bisherigen Deutungen zu Recht kritisiert. An seiner eigenen Deutung besticht vor allem die dualistische Gegenüberstellung von Oberseptimen- und Unterseptimenakkord. Aber auch seine Deutung vermag nicht zu befriedigen. Eine Kritik an seiner Deutung muss von folgendem Punkt ausgehen:

Die Auffassung Vogels ist, im Ganzen gesehen, einseitig statisch, vom einzelnen Zusammenklang her. Auf andere Weise, aber ähnlich wie von Oettingen, betrachtet Vogel jeden Zusammenklang nur für sich und nicht in einem „energetischen“ Zusammenhang; er vernachlässigt die Leittöne. Nur darum kann er die Naturseptime miteinbeziehen: Im Dominantseptakkord klinge die Naturseptime wesentlich angenehmer, weicher und kon-



sonanter als die Septime 16:9 oder gar die noch grössere Septime 9:5. Anders verhalte es sich zwar in der melodischen Linie: „In der Einstimmigkeit klingt die Naturseptime merklich zu tief.“ „Hat sich der Hörer aber auch bei sukzessiven Intervallen an die Tonverhältnisse der 7 gewöhnt, sind sie für ihn von eigenartigem Reiz. Besonders günstig ist hierbei, dass die Einbeziehung der Primzahl 7 besonders enge Leittöne ergibt: 21:20 (= 85 cents), 28:27 (= 63 cents).“ (S. 98) Würde der Dominantseptakkord aber tatsächlich mit der Naturseptime gebildet, so wäre er kein Spannungsklang mehr, sondern würde in sich ruhen. Zum Beispiel könnte ein Musikstück mit ihm aufhören; immer wieder wurde schon in diesem Zusammenhang auf zwei Klavierstücke verwiesen: Schumann, Kinderszenen op. 15, „Bittendes Kind“ (hier bleibt das Stück aber unfertig, fragend auf einem Dominantseptakkord stehen, die Bitte wird erfüllt in „Glück's genug“) und Chopin, Prélude op. 28 Nr. 23 (der zweitletzte Takt steht aber in Analogie zu den Takten 8 und 12; der Schluss behält also die unaufgelöste Dominantfunktion).

Unter seinen zwei Beispielen für das Umschlagen vom Unterseptimen- zum Oberseptimenakkord und umgekehrt reizen zwei zum Widerspruch. Auf S. 68 und S. 107 bespricht Vogel eine Akkordgruppe aus dem Vorspiel zum dritten Akt des „Tristan“:



Nach Vogel ist der erste Akkord ein Unterseptimenakkord:

$$g^+ - b - \overline{des} - f$$

Dann muss aber das e als unvorbereiteter, sehr langer Vorhalt zum kurzen f aufgefasst werden, was Vogel beim Tristan-Akkord ja gerade ablehnt. Nimmt man aber den Ton e als harmonieeigen und f als Durchgang, so ergibt sich der funktional nicht sehr charakteristische Quintschritt $D_9^v - D_7^{g>}$. Das erwähnte Umschlagen von dunkel zu hell ist kein funktionales, sondern ein klangliches Umschlagen.

Das andere Beispiel entstammt Isoldes Totenklage: ein Oberseptimenakkord schlägt um in den Unterseptimenakkord als „Todesakkord“ mit gemeinsamer Septime:

$$d - fis - a - c$$

$$d - f - as - c$$

Würde nun die Naturseptime genommen, so verschöbe sich die Tieltonart um ein septimales Komma:

$$\begin{array}{ccccccc} \underline{d} & - & \underline{fis} & - & \underline{a} & - & \underline{c^-} & \underline{G-dur}: D \\ \underline{d} & - & \underline{f^-} & - & \underline{as^-} & - & \underline{c^-} & \underline{c^-moll}: S \end{array}$$

Um diese Schwierigkeit zu vermeiden, könnte überall dort, wo Vogel eine Naturseptime einsetzt, die 2. Oberquinte der 1. Unterterz treten (9:5):

			statt:				statt:
c	$\frac{9}{5}$	} $\frac{6}{5}$	$\frac{7}{4}$	=	c	$\frac{1}{1}$	$\frac{4}{4}$
a	$\frac{3}{2}$		$\frac{6}{4}$	=	as	$\frac{4}{5}$	$\frac{4}{5}$
<u>fis</u>	$\frac{5}{4}$		$\frac{5}{4}$	=	f	$\frac{2}{3}$	$\frac{4}{6}$
d	$\frac{1}{1}$		$\frac{4}{4}$	=	d	$\frac{5}{9}$	$\frac{4}{7}$

Die Deutung des „Todesakkordes“ als Unterseptimenakkord ist also auch ohne Naturseptime möglich. Nur muss man sich ganz klar sein, dass einzig die Klanggestalt den Unterseptimenakkord zum „Todesakkord“ macht. Würde in Isoldes Liebesklage die Klanggestalt viel wichtiger sein als der funktionale Zusammenhang, so liesse sich sogar

über die Naturseptime reden. Denn bei in sich ruhenden Klängen, die eine kleine Septime enthalten, spricht tatsächlich vieles für die Naturseptime. Wenn nicht alles trügt, kommt auch im „Tristan“ ein in sich ruhender Unterseptimenakkord vor: der „Höhepunktsakkord“ in Takt 83 des Vorspiels. Kurth hatte diesen Akkord ja anders gedeutet als den eigentlichen „Tristan-Akkord“ in Takt 2 und nach Takt 83, während Vogel darauf besteht, dass die beiden aus denselben Tönen gebildet sind. Vogels Deutung ist unbefriedigend, denn tatsächlich wird der enharmonisch verwandelte „Tristan-Akkord“ nach dem Zusammenbruch des Höhepunktes in Takt 83 ganz anders empfunden. Kurths Deutung mit dem Vorhalt *gis* strapaziert andererseits aus den obigen Gründen den Vorhaltsbegriff allzusehr. Allein aus der Bewegungstendenz des *gis*, zum *a* anzusteigen, das heisst aus seiner „potenziellen Energie“, darf nicht geschlossen werden, es sei harmoniefremd, denn auch harmonieeigene Töne können, worauf Kurth zu Recht hinweist, ihre „Strebungen“ haben. Die einzig befriedigende Lösung aus diesem Dilemma besteht darin, den Höhepunktsakkord als in sich ruhenden Unterseptimenakkord (womöglich mit Naturseptime), den „Tristan-Akkord“ aber als Spannungsakkord aufzufassen, dessen Intonation gar nicht in einfachen Verhältniszahlen festgelegt werden darf. Als funktionale Deutung des „Tristan-Akkords“ und seiner Weiterführung bleibt nach Vogels Kritik nur $\text{D}_p^{\frac{5}{6}} - \text{D}^7$ übrig; das funktional nicht so charakteristische Geschehen tritt zurück hinter dem klanglichen Umschlagen des Unterseptimenakkordes in den Oberseptimenakkord und hinter dem spannungsgeladenen Melos der chromatischen Stimmführung. Niemals aber wird (darin ist Vogel unbedingt beizupflichten) der Weg zur Atonalität bereitet (im Widerspruch zu den Äusserungen von Stuckenschmidt, Eimert, Adorno, W. Oehlmann, Willy Burkhard und anderen).

Obschon sich, wie aus diesem Kapitel deutlich wurde, der Begriff der Funktionsharmonik nicht genau deckt mit dem Geltungsbereich des funktionalen Geschehens, soll dieser Begriff gemäss dem allgemeinen Sprachgebrauch beibehalten werden.

B. Nichtfunktionale Harmonik

1. Definition der Harmonik

Wir haben oben die Harmonik definiert als „Synthese aus Klang und Melos“. Hier ist nun der Ort, diese Definition zu erklären. Sie umfasst ein weiteres Gebiet als das der klassisch-romantischen Harmonik, die in dieser Arbeit Funktionsharmonik genannt wird. Das restliche „Gebiet“, das potenziell um ein Mehrfaches weitläufiger ist als das der Funktionsharmonik (um bei dem topographischen Bilde zu bleiben), wird folgerichtig unter obigem Titel zusammengefasst. Dieser Titel ist negativ aus zweierlei Gründen: erstens ist dieses „übrige Gebiet“ vorläufig nur mangelhaft erforscht und noch längst nicht voll kompositorisch ausgewertet, und zweitens lässt es sich in manche, oft kaum zusammenhängende

Teilgebiete unterteilen. Es kann sich in unserer Arbeit nicht darum handeln, dieses ganze Gebiet zu umreißen, sondern nur die Teilgebiete herauszugreifen, die Frank Martin verwendet hat.

Das harmonische Geschehen spielt sich ab in den Klangverbindungen. Konstitutiv sind für die Harmonik also einerseits die Klänge, andererseits deren Verbindung in einem Zeitablauf. Schon die Verbindung von nur zwei Klängen, das heisst die Veränderung von einem zum andern Klang, ist ein Wechsel in einem Zeitablauf, mithin ein energetischer Vorgang, der mit dem sogenannten Melos zu tun hat, ob nun die Stimmen selbständig geführt sind oder in den Klängen untertauchen. „Synthese“ darf die Verbindung genannt werden, weil dabei etwas Neues entsteht, eine „Gestalt“, die mehr ist als die Summierung der Teile für sich.

Die der Dur-Moll-Tonalität vorausliegenden harmonischen Erscheinungen seit dem Beginn der abendländischen Mehrstimmigkeit interessieren uns hier nicht, sondern nur die auf sie folgenden. Diese Grenze zwischen funktionaler und nichtfunktionaler Harmonik ist theoretisch und historisch leicht und scharf zu ziehen. In der Praxis kommen freilich viele Überschneidungen vor. Die romantische Harmonik hatte sich mehr und mehr spezialisiert auf die Gegenüberstellung des reinen Dreiklangs der Tonika und der Spannungsklänge der Dominante und Subdominante mit ihren „charakteristischen Dissonanzen“ der Oberseptime (D^7) und der Unterseptime (= Sixte ajoutée, s^6). Es hatte sich im Zuge der romantischen Harmonik die Hörgewohnheit herausgebildet, jede nichtcharakteristische Dissonanz als harmoniefremde Note zu hören, die in eine harmonieeigene aufzulösen ist. (Von daher kommt auch die Strapazierung des Vorhaltsbegriffs.) Diese Hörgewohnheit ist gebunden an die Fähigkeit zur doppelten Abstraktion vom realen Klang (siehe oben S. 17). Derselbe reale Klang kann, funktional gehört, ganz verschiedene Grundtöne haben; aus seinem Zusammenhang gelöst und sensuell, das heisst mit nur einfacher Abstraktion als Akkord gehört, hat er nur einen (eindeutigen oder nicht eindeutigen), eventuell gar keinen realen Grundton (dazu siehe unten im Kapitel über Hindemiths „Reihe 2“). Der Unterschied zwischen funktionaler und sensueller Auffassung eines Akkords und zwischen ideellen Grundtönen und realem Grundton soll an einigen einfachen Beispielen gezeigt werden: Im Beispiel A haben wir jedesmal scheinbar denselben Durdreiklang mit der kleinen Septime als „charakteristischer Dissonanz“. Im Beispiel B wird ein stark dissonanter Akkord, $as - c' - d' - fis' - es'$, zunächst viermal im Sinne der Funktionsharmonik „aufgelöst“ (a). Unten steht derselbe Akkord in einer Umgebung, die eine funktionale Deutung ausschliesst, wodurch der Hörer gezwungen wird, den Akkord sensuell zu erfassen (b).

Ein- und derselbe Akkord kann also funktional oder sensuell aufgefasst werden. Es leuchtet ein, dass in vielen Fällen die Deutung eines Akkordes offen bleibt, ja, dass der Komponist den Hörer manchmal in reizvoller Ungewissheit lässt, ob ein Akkord eine Funktion hat oder nicht. Solche Beispiele sind beim jungen Frank Martin häufig.

Die Abgrenzung von „funktional“ und „nichtfunktional“ stösst an einem Punkt der Musikgeschichte auf Schwierigkeiten: Die nationalen Schulen des späten 19. Jahrhunderts streben auf harmonischem Gebiet alle mehr oder weniger stark über das „Funktionale“ im

A. Akkord mit der Klanggestalt eines D⁷

1. 2. 3. (3. auch deutbar als:)

Grundton: g (real) cis (ideell) ais (ideell) cis (ideell)

Funktion: D⁷ T | D⁷_{5>} T | D⁷_{7>} t₃ || D⁷_{5>} T_{P3} ||

B. Dissonanter Akkord, funktional und sensuell aufgefasst

als D⁷: 1. 2. als s⁵: 1. 2.

a) funktional

Grundton: d (ideell) as (real) f (ideell) h (ideell)

Funktion: D⁷_{5>} T | D⁷_{4<5} T || s⁵ D⁷ t | s⁵ D⁷₅ T ||

b) sensuell

als funktionsfreier Akkord in einer nach Hindemiths Regeln gebauten Akkordfolge:

Akkord-Gruppen: I, III₂, IV, III₂, III, I,

Grundtöne:

engen Sinn hinaus, ohne den Boden der Funktionsharmonik ganz zu verlassen. Man könnte sagen, dass sie die Ränder dieses „Bodens“ aufweichen, indem sie die Tonika selten eintreten lassen, die Kadenzen verschleiern oder in Trugschlüsse führen, allgemeiner: indem sie die Hauptfunktionen durch ihre oberen und unteren Medianten (Parallelen und Gegenklänge) ersetzen. Diese Tendenz nennt Kurt von Fischer „impressiv“ (54), weil ihre Weiterverfolgung zum Impressionismus geführt hat. Der Begriff „impressiv“ ist beinahe ein Synonym für sensuell, ob er nun auf einzelne Klänge oder grössere harmonische Zusammenhänge angewendet wird.

Das Wort „funktional“ wird, wie gesagt, in einem engen, historischen Sinne verstanden. Es kommt manchmal vor, dass die realen Grundtöne aufeinanderfolgender Akkorde quintverwandt zueinander stehen, so dass in erweitertem Sinn von Funktionen, das heisst von Tonika, Dominante und Subdominante gesprochen werden kann, ohne dass „funktionale“ Harmonik vorliegt, und ohne dass zum Beispiel die in romantischer Harmonik zugehörigen „charakteristischen Dissonanzen“ irgendwie hinter den sensuell erfassten Akkorden gesucht werden könnten. Es kommt jedoch auch umgekehrt vor, dass Dissonanzen als „charakteristische“ gehört werden, ohne dass ein funktionaler Zusammenhang gegeben wäre. Dies beobachtet man beim jungen Schönberg, in einigen seiner Alterswerke (Variationen über ein Rezitativ für Orgel, op. 40; Klavierkonzert op. 42), bei Alban Berg (Klaviersonate op. 1), aber auch bei gewissen Stellen der avanciertesten Werke Max Regers (Introduktion, Variationen und Fuge fis-moll für Orgel, op. 73): Floskeln funktionalen Ursprungs stehen als Reminiszenzen in nichtfunktionalem Zusammenhang.

Im homophonen Satz sind systematisch zweimal zwei Möglichkeiten nichtfunktionaler Harmonik zu unterscheiden:

1. Diatonische Melodien mit nichtfunktionaler Begleitung: Die Diatonik der Melodie, ob es sich nun um Dur, Moll oder andere diatonische Leitern (modi) handelt, evoziert für sich genommen schon eine melodische Tonalität im Sinne von W. Thomson, die zusammenfallen kann mit der Tonalität der Akkorde oder nicht.
 - a) Begleitung vorwiegend in Dreiklängen: Um einen solchen Satz handelt es sich beim Cantionalatz des 16. Jahrhunderts (55). Dem Genfer Pfarrerssohn Frank Martin ist dieser in Form des Hugenottenpsalters von Kindheit an vertraut gewesen. Auch die „Chorals“ im romantischen Sinne (zum Beispiel bei Franck) haben einen Rest nichtfunktionaler Harmonik bewahrt, der archaisierend wirkt.
 - b) Begleitung mit vorwiegend dissonanten Klängen: Hierher gehören zum Beispiel die Volksliedbearbeitungen Bartòks, Strawinskys und auch Frank Martins (Trio über irländische Volksweisen).

54 *Griegs Harmonik und die nordländische Folklore*, Diss. Bern 1938, S. 13 ff. Vgl. auch desselben Autors Aufsatz *Expressionistische und impressionistische Ausdruckswerte in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts*, in SMZ 86, 1946, S. 1–4.

55 Dieser darf nicht oder wenigstens nicht in erster Linie funktional gedeutet werden; dafür spricht auch seine Herkunft, die Kurt von Fischer in einem Zusammentreffen des an peripheren Stätten noch im 16. Jahrhundert üblichen Organums mit dem Dreiklang vermutet; vgl. *Organal and Chordal Style in Renaissance Sacred Music: New and Little-Known Sources*, in Festschrift Gustave Reese, New York 1966, S. 173–182.

2. Nichtdiatonische Melodien mit nichtfunktionaler Begleitung: Frank Martin hat sich von der Diatonik sehr zögernd und schwer, dann aber zunächst radikal gelöst (Näheres dazu siehe im biographischen Teil der Arbeit).

a) Begleitung vorwiegend in Dreiklängen: Dieser Satztypus ist wohl der wichtigste für Frank Martin, kommt aber keineswegs überall in seinen Werken vor.

b) Begleitung in vorwiegend komplizierteren Akkorden: Dieser Satztypus wechselt häufig ab mit dem unter a) beschriebenen; eine klare Grenze zwischen den beiden ist nicht zu ziehen.

Bei allen diesen Möglichkeiten kann der Bass seine eigenen Wege gehen; zum Beispiel bezeichnet bei Debussy der Bass den tonalen Gang einer Komposition deutlicher als die Folge von Akkorden. Dies gilt auch für viele Werke von Frank Martin.

Bei polyphonen Sätzen bestehen grundsätzlich dieselben Möglichkeiten, nur wird das Geschehen noch viel komplexer, indem oft fraglich ist, welche Töne als akkordeigen und welche als akkordfremd zu betrachten sind. Ja schon die Lage der Harmonien ist häufig mehr das Ergebnis der rhythmischen Schwerpunkte als des Zusammenklangs.

Diese Zusammenstellung erhebt keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit. Es leuchtet sogleich ein, dass die Aufgabe der Analyse nichtfunktionaler Harmonik schwierig und komplex ist und eine stete Anpassung der Methode an das Material erfordert. In dieser Arbeit dient dazu die Methode aus Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“ mit einigen Modifikationen, die weiter unten im einzelnen ihre Begründung finden.

Vorerst muss aber das Gebiet nichtfunktionaler Harmonik noch abgegrenzt werden gegenüber Vorgängen, die eindeutig nichtharmonischer Natur sind.

Entsprechend unserer Definition muss die Grenze an zwei Orten gesucht werden: dort wo sich das Melos verselbständigt und wo sich der Klang verselbständigt. Ersteres ist der Fall, wo die melodischen Linien nicht nur auf den Zusammenklang, sondern überhaupt auf die Tonverwandtschaften (Tonalität im weitesten Sinn) keine Rücksicht nehmen. Dies kommt bei Frank Martin nie vor, kann hier also ausser Acht gelassen werden.

Die Verselbständigung des Klanges geschieht bei den primären Klangformen. Ein Musikstück, das aus einem einzigen liegenbleibenden Klang besteht, ist jenseits aller Harmonik. Dies kennt die abendländische Musik bis heute höchstens in Ansätzen. Im Gegenteil wechseln liegenbleibende Klänge ab mit andern liegenbleibenden Klängen oder mit Harmoniefolgen. Dann handelt es sich um eine Verlangsamung oder zeitweilige Suspendierung der Harmonik. Primäre Klangformen füllen aber häufig nur einen Teil des Tonsatzes aus in Form eines liegenbleibenden Tones (Orgelpunkt, Halteton), mehrerer liegenbleibender Töne (Halteakkord) oder eines Ostinato. In solchen Fällen, die ja bei Frank Martin überaus häufig sind, umfasst das harmonische Geschehen die primär-klanglichen Elemente nur zum Teil; deren Töne gehören manchmal zur Einzelharmonie, manchmal nicht, was im Falle des Orgelpunktes ja schon in der Funktionsharmonik geläufig ist.

Dies heisst aber nicht, dass der Tonsatz an diesen Stellen teilweise harmonisch und teilweise nichtharmonisch ist, denn er bildet eine Ganzheit, die mehr ist als die Summe ihrer Teile. Er sollte auch nicht, wie dies häufig geschieht, mit Namen wie „Bitonalität“ oder „Polytonalität“ bezeichnet werden. Diese Namen haben sich eingebürgert, weil bei oberflächlicher Betrachtung dieser Stellen zwei oder mehr ruhende Dreiklänge übereinander-

geschichtet sind oder ein ruhender Klang mit einem andersverlaufenden harmonischen Geschehen kombiniert wird. Man kann zwar nicht abstreiten, dass die Kompositionsweise mancher neuerer, vor allem französischer Komponisten diese Bezeichnung nahelegt. In Wahrheit ist das Ergebnis nicht die Summe mehrerer Tonalitäten, sondern ein neues Ganzes, das einer einzigen Tonalität mehr oder weniger zugehört. Nur im Bewusstsein dieses Umstandes (oder besser gar nicht) sollte von Bitonalität und Polytonalität gesprochen werden.

2. Analyse nach Hindemith

Paul Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“ hat eine viel weiterreichende Bedeutung als die einer Analysiermethode. Sie ist gedacht als das, was der Titel angibt, und soll die bisherige Unterweisung der Schüler an Musikhochschulen in traditioneller Harmonielehre und in Kontrapunkt ersetzen. Der umfassende Plan blieb Torso. Erschienen ist nur der theoretische Teil (siehe Literaturverzeichnis) und der Anfang des praktischen Teils, nämlich das Übungsbuch für den zweistimmigen Satz. Dasjenige für den dreistimmigen Satz lag längst fertig vor in Form von Blättern für seine Schüler an der Yale University und ist jüngst erschienen. Die beiden Bände der „Traditional Harmony“ sollten einen Teil der Übungen für den vierstimmigen Satz bilden. Hindemith plante eine vollständige Überarbeitung des gesamten Stoffes, auch der bereits erschienenen Teile. Die geplante Änderung war tiefgreifend, aber rein didaktischer Art: die theoretischen Erörterungen sollten eingestreut werden in den praktischen Lehrgang.

Während bis heute das Rudiment des praktischen Teiles an Musikhochschulen kaum nennenswerte Resonanz und Anwendung gefunden hat (eine rühmensewerte Ausnahme bildet die Musikhochschule von Tel Aviv), wurde dem theoretischen Teil grosse Beachtung, viel Zustimmung und viel Ablehnung zuteil. An diesen Auseinandersetzungen haben sich u. a. beteiligt: Ernest Ansermet, Siegfried Borris, Richard Bobbitt, Norman Cazden, Matthew J. Colucci, Jacques Handschin, Günter Kleinen, Victor Landau, Hans F. Redlich, Rudolf Stephan, William Thomson, Martin Vogel (56). Die Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Im Folgenden wird die Ansicht vertreten und begründet, dass Hindemiths Theorien zwar in manchen Punkten fragwürdig, die Grundlagen zum Teil falsch oder willkürlich sind, dass aber sein untrüglicher Instinkt und sein gesunder Menschenverstand, verbunden mit der direkten Erfahrung des Praktikers (des Komponisten und des

56 Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel 1961. Richard Bobbitt, *Hindemith's 12-ton Scale*, in MR 26, 1965, S. 104–117. Siegfried Borris, *Hindemiths harmonische Analysen*, in Fs. Max Schneider, Leipzig 1955, S. 295–301. Norman Cazden, *Hindemith and Nature*, in MR 15, 1954, S. 288–306. Matthew Joseph Colucci, *A Comparative Study of Contemporary Musical Theories in Selected Writings of Piston, Krenek and Hindemith*, Diss. Philadelphia Univ. 1956 (maschr., Mikrofilm Ann Arbor Mic. 57.23583). Jacques Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948. Günter Kleinen, *Zu Hindemiths Tonleiterversuch*, in Musikforschung 18, Nr. 1 1965, S. 69–72. Victor Landau, *The Harmonic Theories of Paul Hindemith in Relation to his Practice as a Composer of Chambermusic*, Diss. New York Univ. 1958 (maschr.,

Musikpädagogen) trotzdem zu einem sehr brauchbaren Lehrgebäude geführt haben, das einige Modifikationen am Fundament und in der Anwendung auf Analysen sehr wohl erträgt.

a. Anwendungsbereich

Hindemith schreibt zu Beginn von Abschnitt VI (Analysen) des theoretischen Teils der „Unterweisung“: „Die nachstehenden Notenbeispiele und die Zergliederung ihres Mechanismus sollen zeigen, dass mit der in diesem Buche niedergelegten Methode die Musik aller Stilarten und aus allen Zeiten analytisch zu erfassen ist.“ (S. 239) Dieser Ansicht können wir schon aus grundsätzlichen Erwägungen nicht beipflichten (siehe oben S. 12). Andererseits wurde auch schon die Meinung vertreten, nur Hindemiths eigene Kompositionen eigneten sich für seine Analysiermethode. Diese Einschränkung geht sicher zu weit, zumal Hindemiths Personalstil sich nicht auf einen Nenner bringen lässt und nicht völlig abseits der übrigen kompositorischen Entwicklung seiner Zeit liegt.

Hindemith erfasst jeden Zusammenklang als Akkord für sich, ohne bei der Akkordbestimmung den Zusammenhang mit den vorausgehenden und den nachfolgenden Akkorden zu berücksichtigen; er erfasst ihn also nicht „funktional“ (im Sinne der klassisch-romantischen Harmonik), sondern „sensuell“ (siehe oben S. 34). Andererseits schenkt er der Verbindung der Akkorde grosse Aufmerksamkeit, was die Stimmführung, den klanglichen Spannungsverlauf (bei ihm „harmonisches Gefälle“ genannt) und die Verwandtschaftsbeziehung der Grundtöne (Stufengang) betrifft. Diese Eigenschaften machen seine Lehre zur Analyse nichtfunktionaler Harmonik sehr geeignet.

b. Die Reihe 1

Die Reihe 1 stellt zunächst einen neuen Versuch der Tonleitergewinnung dar, wie die Kapitelüberschriften zeigen: „Wege zur Tonleiterbildung“, „Frühere Tonleiterversuche“ und „Neuer Vorschlag“. Mit der Reihe 1 möchte Hindemith die Diatonik umgehen und den gesamten Tonvorrat von (bei gleichschwebender Stimmung) 12 Tonstufen mit Hilfe der Obertonreihe von einem einzigen Ton aus ableiten. Sie gewinnt dadurch eine andere Bedeutung als die einer Tonleiter, sie „stellt vielmehr eine unzweideutige *Rangliste* der Tonverwandtschaften auf“ (S. 76).

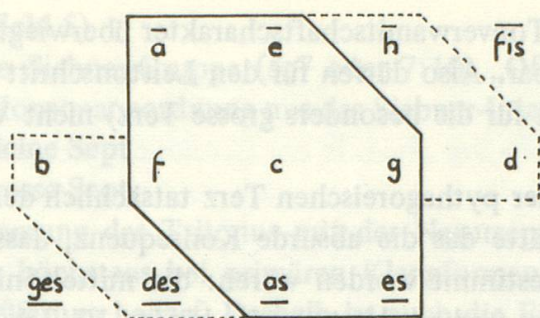
Hindemiths Ableitung der Reihe 1 ist also eine physikalische. Wie wir gesehen haben, kann die Obertonreihe ebenso gut durch die Intervallverhältniszahlen, die physikalische durch die mathematische Ableitung ersetzt werden, so dass der Vorwurf des „Physikalis-

Mikrofilm Ann Arbor Mic. 58.664); ders., *Paul Hindemith, a Case Study in Theory and Practice*, in MR 21, Nr. 1 1960, S. 38 ff.; ders., *Hindemith the System Builder: a Critique of his Theory of Harmony*, in MR 22, Nr. 2 1961, S. 136 ff. Hans F. Redlich, *Paul Hindemith, a Re-assessment*, in MR 25, Nr. 3 1964, S. 241–253. Rudolf Stephan, *Hindemith's Marienleben, an Assessment of its two Versions*, in MR 15, Nr. 4 1954, S. 275–287. William Thomson, *Hindemith's Contribution to Music Theory*, in JMT 6, Nr. 1 1965, S. 152–171. Martin Vogel, *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre*, Band 2 der Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Düsseldorf 1962.

mus" von der Verwendung der Obertonreihe her allein noch keine Berechtigung hat. Sehen wir zu, wie sich die Verwandtschaftsbeziehungen der Reihe 1 mathematisch ausnehmen:

	c	Ausgangston			
„Söhne“	g	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	1 Oberquint
	f	$\frac{4}{3}$	$\frac{2 \cdot 2}{3}$	$\frac{2}{3}$	1 Unterquint
	a	$\frac{5}{3}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{5}{3}$	1 Unterquint + 1 Oberterz
	e	$\frac{5}{4}$	$\frac{5}{2 \cdot 2}$	$\frac{5}{5}$	1 Oberterz
	es	$\frac{6}{5}$	$\frac{3 \cdot 2}{5}$	$\frac{3}{5}$	1 Oberquint + 1 Unterterz
	as	$\frac{8}{5}$	$\frac{2 \cdot 2 \cdot 2}{5}$	$\frac{2}{5}$	1 Unterterz
„Enkel“	d	$\frac{9}{8}$	$\frac{3 \cdot 3}{2 \cdot 2 \cdot 2}$	$\frac{3 \cdot 3}{2 \cdot 2}$	2 Oberquinten
	b	$\frac{16}{9}$	$\frac{2 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 2}{3 \cdot 3}$	$\frac{2 \cdot 2}{3 \cdot 3}$	2 Unterquinten
	des	$\frac{16}{15}$	$\frac{2 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 2}{3 \cdot 5}$	$\frac{2 \cdot 2}{3 \cdot 5}$	1 Unterquint + 1 Unterterz
	h	$\frac{15}{8}$	$\frac{3 \cdot 5}{2 \cdot 2 \cdot 2}$	$\frac{3 \cdot 5}{2 \cdot 2}$	1 Oberquint + 1 Oberterz
„Urenkel“	ges	$\frac{64}{45}$	$\frac{2 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 2}{3 \cdot 3 \cdot 5}$	$\frac{2 \cdot 2 \cdot 2}{3 \cdot 3 \cdot 5}$	2 Unterquinten + 1 Unterterz
	fis	$\frac{45}{32}$	$\frac{3 \cdot 3 \cdot 5}{2 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 2}$	$\frac{3 \cdot 3 \cdot 5}{2 \cdot 2 \cdot 2}$	2 Oberquinten + 1 Oberterz

In der 2. Kolonne steht die Intervallverhältniszahl; in der 3. Kolonne ist diese in ihre Faktoren zerlegt, und in der 4. Kolonne sind die Zweierpotenzen (Oktavverschiebungen) ausgelassen. So ergeben sich die in der 5. Kolonne zum leichteren Verständnis ausgedruckten Verwandtschaftsbeziehungen. Im Tonnetz nehmen die zur Reihe 1 herangezogenen Töne folgende Stellen ein:



Das Prinzip der Auslese wird in obiger Figur augenfällig: Die Töne sind, mit Ausnahme der „Urenkel“, höchstens zwei Schritte vom zentralen c entfernt. Hindemith selber formuliert es nicht so. Er zieht zum Beispiel dem etwas höheren b das b vor, weil sonst der Abstand vom ā „unverhältnismässig gross wäre“ (S. 58), er betrüge 134 cents statt 112 cents. Würde man aber statt vom ā vom a ausgehen, so wäre der Abstand zu b 112 cents und zu b 90 cents, also ungefähr gleich viel vom gleichschwebenden Halbton entfernt. Handschin beanstandet auch, die Auslese sei unvollständig. Denn wenn schon von reinen Quinten und natürlichen Terzen ausgegangen werde, seien cis und des, dis und es usw. nicht derselbe Ton.

Wie aus der Tabelle ersichtlich, ist auch das Prinzip der Reihenfolge äusserlich; es lässt sich an der zweiten Kolonne ablesen: Der Zähler steigt numerisch an, unter Auslassung der 7 (Septimenverwandtschaft wird abgelehnt), und bei gleichem Zähler (gleichem Oberton) entscheidet die numerische Höhe des Nenners. So kommt a (5:3) vor e (5:4) zu stehen. Das Prinzip wird auch am Ende durchbrochen (h, Tritonus). Die Zahl gilt also rein als Quantität, nicht als Qualität. Sonst müssten die Zweierpotenzen am Anfang der Reihenfolge stehen und die Brüche mit dem Faktor 3 vor denjenigen mit dem Faktor 5 eingereiht werden (4 vor 3: a vor e; 8 vor 6: as vor es; 9 vor 5: d vor e). Damit wäre die Schwierigkeit aber noch nicht behoben. Es müsste zum Beispiel entschieden werden, ob zwei Quinten schwerer wiegen als eine Terz und die entgegenstehende Quinte (d und b vor a und es?). Eine solche Entscheidung könnte aber nur getroffen werden, wenn die Quint- und die Terzverwandtschaft kommensurabel wären, das heisst als Quantitäten aneinander gemessen werden könnten. Weil sie aber verschiedene Qualitäten, das heisst überhaupt nicht aneinander messbar sind, ist auf diesem Wege keine Lösung der Tonverwandtschaftsordnung möglich.

Andere Theoretiker beschränken sich denn auch wegen dieser Schwierigkeiten bei der Tonverwandtschaftsordnung ganz auf die Quintverwandtschaften. Manche, unter anderen Ansermet, gehen so weit, nicht nur in der Tonverwandtschaft, sondern sogar im Zusammenklang der pythagoreischen Terz (81:64) den Vorrang vor der natürlichen Terz (5:4) zu geben. Dabei berufen sie sich zum Teil auf die Intonation von Leitönen (Norman Cazden (57)). Jedoch darf die durch die Erhöhung des Leitons entstehende Terz nicht mit der pythagoreischen gleichgesetzt werden; es liegt im Wesen des Leitonschrittes, dass

57 Hindemith and Nature, in MR 15, Nr. 4 1954, S. 288–306, und Pythagoras and Aristoxenos Reconciled, in JAMS 11, 1958, S. 97–105. Vgl. auch oben S. 20 f.

sein Distanzcharakter den Tonverwandtschaftscharakter überwiegt. Eine Intervallldistanz ist aber nicht rational fassbar. Also dürfen für den Leittonschritt und für dessen Ergänzung zur Quarte (das heisst für die besonders grosse Terz) nicht Verhältniszahlen eingesetzt werden.

Wenn im Zusammenklang der pythagoreischen Terz tatsächlich der Vorrang gebührte vor der natürlichen Terz, so hätte das die absurde Konsequenz, dass jahrhundertlang die Tasteninstrumente falsch gestimmt worden wären: die mitteltönige Stimmung, die am Ende des Mittelalters aufkam und an der teilweise bis ins 19. Jahrhundert hinein festgehalten wurde, bevorzugte die natürlichen Terzen sogar auf Kosten der reinen Quinten, von denen elf ziemlich viel zu klein wurden und die zwölfte, der „Orgelwolf“ gis—es, eigentlich eine verminderte Sexte, als Quinte kaum zu brauchen war (58). Bekanntlich wurde die mitteltönige Stimmung nicht wegen der natürlichen Terzen verdrängt, sondern wegen der Beschränkung auf wenige Tonarten.

Der Begriff der Terzverwandtschaft bedarf einer terminologischen Präzisierung. Im Zusammenhang dieses Kapitels bedeutet er einen Schritt um eine natürliche grosse Terz auf- oder abwärts, auf dem Tonnetz also einen vertikalen Schritt. In der Harmonielehre spricht man von terzverwandten Dreiklängen im engeren Sinne, wenn zwei ihrer Töne gleich sind. Hier könnte man Kleinterzverwandtschaft und Grossterzverwandtschaft unterscheiden und bei deren Dur- oder Mollvarianten von erweiterter Klein- oder Grossterzverwandtschaft sprechen.

In der Bewertung der Quinte und der Terz ist Jacques Handschin (59) einen historisch und theoretisch gleichermassen fundierten Weg gegangen. Nach ihm ergibt sich der „Toncharakter“ allein aus der Quintverwandtschaft:

(....b) f c g d a e h (fis...)

┌
Tritonik

┌
Pentatonik

┌
Heptatonik (Diatonik)

Die Terz ist nicht fähig zur Systembildung, sondern sie ist nur in der direkten (vor allem simultanen, aber auch sukzessiven) Beziehung wirksam. In diesem Zusammenhang spricht Handschin von einem „Beicharakter“. Am deutlichsten tritt die direkte Beziehung im Zusammenklang und die innere Beziehung in der Aufeinanderfolge in Erscheinung. Für die direkte Beziehung beschreibt Handschin in seiner „Konsonanzordnung“ die Reihenfolge:

1. Oktave
2. Quinte — Quarte

58 Dazu vgl. meinen Aufsatz: *Die Silbermann-Stimmungen*, in Archiv für Musikwissenschaft 27, 1970, S. 73–85.

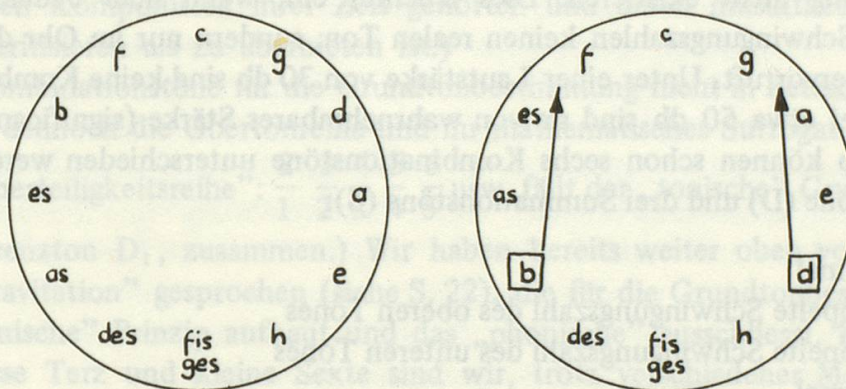
59 *Der Toncharakter*, Zürich 1948, S. 130–132.

3. Terzen – Sexten (Zahl 5)
4. Die problematische Siebner-Gruppe (5:7 oder 7:10) „Offenbar kommt als Tritonus innerhalb unserer Konsonanzordnung nur das Siebner-Intervall in Frage“ (S. 229)
5. grosse Sekund – kleine Sept
6. kleine Sekund – grosse Sept.

Fraglich ist die Bestimmung des Tritonus mit der Naturseptime, da er doch sozusagen immer (ausgenommen höchstens bei primären Klangformen) als Spannung empfunden wird, die einer Weiterführung bedarf. Deshalb ist auch die Einordnung der „problematischen Siebnergruppe“ selber problematisch. Abgesehen von dieser gleicht Handschins Konsonanzordnung Hindemiths „Reihe 2“ (siehe nächstes Kapitel).

Handschins Reihe der Toncharaktere hingegen, das heisst die Quintenreihe, entspricht dem, was Hindemith in der „Reihe 1“, seiner „Rangliste der Tonverwandtschaften“, geben wollte. Wird die Quintenreihe auf beiden Seiten verlängert, so kann sie durch enharmonische Umdeutung zum Quintenzirkel geschlossen werden. Die enharmonische Umdeutung bildet die Voraussetzung der zwölfstufigen chromatischen Leiter, ob diese nun gleichschwebend, das heisst mit gleichmässiger Verteilung des pythagoreischen Kommas auf die zwölf Quinten (60), oder mitteltönig oder anderwie gestimmt wird. Also erweist sich, im Gegensatz zu Hindemiths Ansicht, die Diatonik, ja sogar die Pentatonik und Tritonik, als organischer Hintergrund der zwölfstufigen chromatischen Leiter. Hindemith wollte diese ableiten unter Umgehung der Diatonik. Seine Ablehnung der Diatonik ist historisch sehr wohl zu verstehen: Für ihn handelte es sich zunächst einmal darum, die Fesseln der Diatonik zu durchbrechen.

Abschliessend wollen wir den Quintenzirkel und Hindemiths „Reihe 1“ miteinander vergleichen und bringen zu diesem Zweck beide in eine gleiche graphische Form:



60 „Gleichschwebende Stimmung“ ist physikalisch ungenau gesprochen, da die Schwebungen ihrer um ein Zwölftel pythagoreisches Komma zu kleinen Quinten um jede Oktave nach oben doppelt so schnell werden; in dieser Arbeit wird dennoch der gegenüber dem englischen „Equal Temperament“ ungünstigere Ausdruck gebraucht, da er sich im Deutschen eingebürgert hat. Mit der gleichschwebenden Stimmung sind die durch Quinten und Terzen heraufbeschworenen Intonationsprobleme ebensowenig beseitigt wie mit der sogenannten natürlichen Stimmung. Ist es doch nicht einmal gelungen, die Tonstufen einer einfachen Durtonleiter festzulegen: als VI. Stufe müsste in C-dur vom harmonischen Standpunkt aus das niedrige $\bar{a}$ genommen werden (Terz der Subdominante), vom melodischen das um ein syntonisches Komma höhere a (Gleichheit der Tetrachorde c – f und g – c).

Der Vergleich macht anschaulich, dass nur eine einzige Umstellung erforderlich ist, um aus der Reihe 1 den Quintenzirkel zu erhalten. Aus all den oben genannten Gründen ersetzen wir, als 1. *Modifikation* an Hindemiths Lehren, die Reihe 1 durch den Quintenzirkel. Dies hat Konsequenzen vor allem in der Beurteilung der graphischen Analysendarstellung, weniger in der Darstellung selbst, wo sich nur bei der Gewinnung der „Tonalität“ aus dem „harmonischen Stufengang“ ab und zu Änderungen ergeben (61). Einige Analysen aus Frank Martins Werken werden die Berechtigung und den praktischen Vorteil dieser Modifikation erweisen.

c. Die Reihe 2 und die Grundtonbestimmung

Hindemith stellte in der Reihe 2 eine „natürliche Wertfolge“ der Intervalle dar (S. 80). Auch die Reihe 2 wird physikalisch abgeleitet; nur zieht Hindemith hierzu nicht die Obertöne heran, sondern die Kombinationstöne. Er leitet davon ab:

1. die Umkehrbarkeit der Intervalle (Oktavergänzung),
2. die „Feststellung des Wertunterschiedes der zu einem Paar gehörenden Intervalle“ (S. 90) und
3. den Grundton jedes Intervalls.

Den „Wertunterschied“ könnte er auch von der Obertonreihe aus (oder mathematisch) ableiten. Auch die Umkehrbarkeit der Intervalle könnte, wie Handschin (S. 130–132) gezeigt hat, ohne den Umweg über die Kombinationstöne rein mathematisch dargestellt werden.

Ist die physikalische Ableitung für die beiden ersten Punkte zwar nicht falsch, aber bedeutungslos, so führt sie bei der Grundtonbestimmung auf einen Fehlweg. Norman Cazden (62) wies experimentell nach, dass Hindemiths Kombinationstöne zweiter und höherer Ordnung nicht existieren. Dies leuchtet ein, wenn man bedenkt, dass die Differenz der Schwingungszahlen keinen realen Ton, sondern nur im Ohr den Eindruck eines solchen hervorruft. Unter einer Lautstärke von 30 db sind keine Kombinationstöne hörbar. Erst bei etwa 50 db sind sie von wahrnehmbarer Stärke (significant value). Bei ungefähr 67 db können schon sechs Kombinationstöne unterschieden werden, nämlich drei Differenztöne (D) und drei Summationstöne (S):

D ₁	■	normal
D ₂	▲	doppelte Schwingungszahl des oberen Tones
D ₃	◆	doppelte Schwingungszahl des unteren Tones
S ₁	□	normal
S ₂	△	doppelte Schwingungszahl des oberen Tones
S ₃	◇	doppelte Schwingungszahl des unteren Tones

Bei den ersten fünf Intervallen der Reihe 2 hört man folgende Kombinationstöne, von denen D₂ immer bei weitem am lautesten tönt:

61 S.S. 47 f.

62 *Hindemith and Nature*, in MR 15, Nr. 4 1954, S. 288–306.



Wenn Hindemith die physikalischen Ableitungen und die Bezugnahme auf die Natur im Sinne einer exakten naturwissenschaftlichen Untersuchung vornähme (und manche seiner Äusserungen lassen sich so interpretieren), so müsste der Einwand von Cazden seine Lehre empfindlich treffen. Aber die Ableitungen haben einen ganz andern, doppelten Sinn. Zunächst trägt Hindemith sie mit einem praktisch-didaktischen Unterton vor: „Zugegeben, dass . . . das Bezugnehmen auf Obertonreihen mit ihren Massverhältnissen eine plumpe, fast ungeschlachte Massnahme darstellt, wo die Wissenschaft viel feinere Methoden kennt, Klingendem und Gehörtem auf die Spur zu kommen. Aber die groben akustischen Tatsachen haben einen Vorteil: Sie sind einfach zu durchschauen und stehen in allerengstem fassbarem Zusammenhang mit dem instrumentalen Handwerkszeug, das der Musiker täglich im Gebrauch hat.“ (S. 64) Und vor allem ist der Begriff der Natur bei Hindemith mehr spekulativ als naturwissenschaftlich zu verstehen: Die Spekulationen über die „Harmonie der Welt“ (vergl. S. 75, ferner weite Teile des Buches „Komponist in seiner Welt“, Zürich 1959) haben Hindemith zeit seines Lebens nicht losgelassen. (Es würde sich lohnen, eine Spezialstudie zu schreiben über den Naturbegriff bei den beiden bedeutendsten neuzeitlichen Musiktheoretikern, Rameau und Hindemith, die beide zu den führenden Komponisten ihrer Zeit gehörten und deren musiktheoretisches Werk leichter zu kritisieren als zu überbieten ist.)

Wenn die Kombinationstöne für die Grundtonbestimmung nicht in Betracht kommen, so bleibt dafür dennoch die Obertonreihe und ihr mathematisches Surrogat. (Für die Intervalle der „Überteiligkeitsreihe“: $\frac{2}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{5}$ usw. fällt der „tonische“ Grundton mit dem

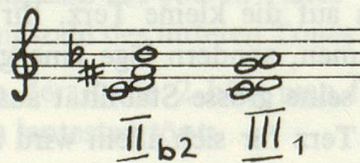
ersten Differenzton D_1 , zusammen.) Wir haben bereits weiter oben von einer „musikalischen Gravitation“ gesprochen (siehe S. 22), die für die Grundtonbestimmung allein auf das „tonische“ Prinzip aufbaut und das „phonische“ ausschliesst. Für die Quinte, Quarte, grosse Terz und kleine Sexte sind wir, trotz verschiedener Methode, zu den gleichen Ergebnissen gekommen wie Hindemith. Abzulehnen ist Hindemiths unsauberer Analogieschluss von der grossen auf die kleine Terz. Ihr Grundton fiel eigentlich mit keinem der beiden Töne zusammen, sondern läge eine grosse Terz unter dem unteren Ton. Der Durdreiklang erhält ja seine grosse Stabilität aus dem Zusammenfallen der drei Intervallgrundtöne. Eine kleine Terz für sich allein wird aber gehörmässig zu einem Dur- oder Molldreiklang ergänzt (nach dem Vorgang der „Klangvertretung“) oder muss als grundtonlos gelten. Noch viel weniger dürfen den übrigen Intervallen der Reihe 2 Grundtöne unterschoben werden. Dies führt uns zur 2. Modifikation der Lehren

Hindemiths: Die Reihe 2 bleibt zwar bestehen, aber nur die Quinte und Quarte und, in Ermangelung dieser, die grosse Terz und kleine Sexte werden zur Grundtonbestimmung beigezogen.

d. Konsequenzen für die Akkordlehre

Die wichtigste Konsequenz der 2. Modifikation ist folgende: Nicht nur die Akkorde der Akkordgruppen V und VI, sondern auch viele aus den Gruppen II, III und IV besitzen keinen eindeutigen Grundton. Das heisst aber nicht nur, dass die Untereinteilung der Akkordgruppen mit arabischen Ziffern manchmal unterbleiben muss, sondern auch, dass der „harmonische Stufengang“ nicht immer eindeutig festzulegen ist. Mit dieser unbequemen Tatsache müssen wir uns abfinden; es spiegelt sich darin, dass der tonale Sinn mancher Stellen unklar sein kann, wobei immerhin die Möglichkeit besteht, dass der grössere Zusammenhang, die Bassführung, ein Ostinato oder auch nur die Stellung im Satzganzen den tonalen Sinn im Grossen bewahrt. Es ist besser, die Analyse bringe solche Unklarheiten, die ja meistens bewusst und gewollt sind, zutage, als sie decke sie mit einer falschen Theorie zu.

Hindemith spricht häufig von einem harmonischen oder melodischen „Wert“ der Intervalle, von einem „Wert“ der Akkorde usw. Der Ausdruck ist missverständlich. Niemand wird ihn als ethische Kategorie missverstehen wollen, aber doch als ästhetische. So ist das Wort aber nicht gemeint. Sondern es geht Hindemith um eine „Rangliste“, um eine Bewertung hinsichtlich eines bestimmten Kriteriums, zum Beispiel dem der Konsonanz-Dissonanz oder dem der Tonverwandtschaft. Nicht dies macht den Ausdruck „Wert“ problematisch, sondern die dahinterstehende Vorstellung einer Rangliste überhaupt. Diese setzte eine qualitative Gleichartigkeit ihrer Glieder voraus. Wir haben aus diesem Grund schon die Reihe 1 kritisiert. Dort war der Fehler mit dem Quintenzirkel zu beheben. Bei der Tabelle zur Akkordbestimmung kann man wieder dasselbe einwenden, sobald diese dazu dienen soll, ein „harmonisches Gefälle“ zu errichten. Auch hier ist nicht die Terminologie der Grund zur Kritik: statt „harmonisches Gefälle“ liesse sich „klanglicher Spannungsverlauf“ oder „klangliches Gefälle“ (das mit der harmonischen Bedeutung der Akkordverbindungen nichts zu tun hat), statt „Wertvermehrung“ und „-minderung“ liesse sich „Spannungszunahme“ und „-abnahme“ sagen. Vielmehr wird auch hier wieder Inkommensurables, werden verschiedene Qualitäten aneinander gemessen. (Der Vorschlag Richard Bobbitts (63) zur Messung der „density“ von Intervallen und Akkorden macht die Sache nur noch schlimmer.) Zum Beispiel kann die Folge



63 *The Physical Basis of Intervallic Quality and its Application to the Problem of Dissonance*, in JMT 3, Nr. 2 1959, S. 173–207.

klanglich als Entspannung empfunden werden. Hindemith hat diese Schwierigkeit sicher gesehen, ohne sie auszusprechen: in seinem Kapitel über das „harmonische Gefälle“ kommt die Verbindung von Akkorden der Gruppen III–II und II–III nicht vor, sondern nur S. 192 ff., während die Tabelle auf S. 167 die Akkorde der linken Seite „Auflösungsakkorde“ nennt (hier allerdings nicht in klanglicher, sondern in tonaler Hinsicht).

Wir entschlossen uns deshalb zur 3. *Modifikation*: Wir verzichten auf die Aufstellung eines „harmonischen Gefälles“ und setzen die Ziffern der an und für sich durchaus brauchbaren Akkordbestimmungstabelle nur ein zur Grobklassifizierung der Klanggestalt von Akkorden.

e. Konsequenzen für den „melodischen Stufengang“ und die „Tonalität“

Die Ähnlichkeit von Hindemiths „Reihe 1“ und „Reihe 2“ bringt es mit sich, dass bei seinen Analysen die Aufstellung des „melodischen Stufengangs“ (man würde besser von „melodischer Tonalität“ reden) aus je mehreren Melodietönen und der „Tonalität“ aus je mehreren Grundtönen ähnlichen Gesetzen folgt wie die Grundtonbestimmung der Akkorde. Einfach gesagt, besteht der Vorgang gewöhnlich darin, dass man nach den sukzessiven Tönen sucht, die möglichst einen reinen Dreiklang oder wenigstens ein Quintintervall bilden. Lässt sich bei der Melodieanalyse die Mitberücksichtigung von „Sukzessivakkorden“, also von einem klanglichen Element, noch verantworten, so müsste doch bei der Bestimmung der „Tonalität“ aus den Grundtönen nur der Quintenzirkel statt der „Reihe 1“ wegleitend sein. Daraus ergibt sich die 4. *Modifikation*: einerseits sollen zur Bestimmung der „Tonalität“ nur die Quint- und nicht die Terzverwandtschaften berücksichtigt werden, andererseits ist bei zwei Grundtönen im Quintabstand nicht automatisch der untere der beiden als „Tonalität“ zu betrachten, denn es könnte sich auch um ein „subdominantisches“ Verhältnis im weiteren Sinne handeln.

In allen übrigen Teilen übernehmen wir Hindemiths Analysiermethode unverändert. Die Nomenklatur der akkordfremden Töne kann auch bei der Funktionsanalyse dienen: Nur ist dann zur Bestimmung dessen, was akkordeigen und akkordfremd ist, nicht der reale Akkord massgeblich, sondern der Dreiklang der dahinterstehenden Funktion beziehungsweise Mischfunktion, einschliesslich eventueller „charakteristischer Dissonanzen“ und Alterationen (bei der Funktionsanalyse spricht man folgerichtig von „harmoniefremden Tönen“).

II. Die Analysen

A. Die graphische Darstellung

1. Allgemeine Vorbemerkungen

Der Begriff der Analyse deckt sich ziemlich genau mit dem der induktiven Methode. Nicht die Meinung des Untersuchenden soll auf den Gegenstand angewendet, noch dem Gegenstand etwas hinzugefügt werden, sondern der Gegenstand selber wird auf seine Zusammensetzung und Struktur hin geprüft. Ist der Gegenstand ein geisteswissenschaftlicher, so stellen sich der Induktivität zwei schwere Hindernisse entgegen. Das eine ist ein hermeneutisches: Der Gegenstand ist Produkt von Menschen einer bestimmten Zeit, Nationalität und Umgebung. Die Analyse entspringt gewöhnlich dem Interesse, den Gegenstand verstehen zu wollen. Ohne Verständnis wäre es nicht möglich, Kriterien des Wertes zu gewinnen, allgemeinere Gesetzmässigkeiten aufzustellen und den Gegenstand in den grösseren Zusammenhang der Geistesgeschichte sinnvoll einzuordnen. Es wäre ein verhängnisvoller Fehlschluss, einen Gegenstand analysieren zu wollen, ohne sich um das Verständnis zu bemühen. Wir haben dies weiter oben am Beispiel der Stufenanalyse erläutert. Ein weiteres Beispiel sei angedeutet: Wie oben festgestellt, kann ein- und derselbe Akkord die verschiedensten funktionalen Bedeutungen haben oder auch bloss sensuell aufgefasst werden. Die Entscheidung, was nun im Einzelfall vorliegt, kann dem Gegenstand nicht abgelesen, sondern muss „erspürt“ werden. Ähnlich verhält es sich mit der Grundtonbestimmung, bei der es häufig zweifelhafte Fälle gibt.

Das zweite Hindernis ist das des Wertmassstabs. Der positivistische Traum einer „wertfreien“ Wissenschaft ist längst ausgeträumt, insbesondere in den Geisteswissenschaften. Deshalb ist es besser, sich die Massstäbe, die immer Wertmassstäbe sein müssen, methodisch bewusst zu machen (1).

Letzteres wurde im ersten Hauptteil der Arbeit versucht. Die historisch-biographische Verifikation der Analyse-Ergebnisse, welche aus hermeneutischen Gründen nicht unterbleiben darf, das heisst, die Bemühung um ein tieferes Verständnis der Werke Frank Martins und ihre Einordnung in den geschichtlichen Zusammenhang, bildet den anschliessenden dritten Hauptteil. Da die Analysiermethode auf den Gegenstand abgestimmt sein muss, der Gegenstand aber erst nach der Analyse als bekannt, das heisst, als mehr oder weniger erkannt zu betrachten ist, musste im konkreten Arbeitsvorgang die Analysiermethode vorerst auf Grund eines unerlässlichen Vorverständnisses im Sinne einer Arbeitshypothese aufgestellt und später mehrmals abgeändert werden, wobei auch die im

1 Vgl. Kurt von Fischer, *Das Wertproblem in Musik und Musikwissenschaft*, in Schweizer Monatshefte 45, Heft 11 1966.

dritten Hauptteil der Arbeit mitgeteilten Dokumente, das heisst die schriftlichen und mündlichen Äusserungen Frank Martins, seiner Schüler und anderer mitberücksichtigt wurden.

Für die Zwecke der vorliegenden Arbeit erwies es sich als völlig genügend, die analysierten Beispiele auf wenige, für Frank Martins Personalstil und Entwicklung repräsentative Werke und innerhalb dieser Werke auf kurze, in sich abgerundete Stellen zu beschränken.

2. Zeichenerklärung

Funktionsbezeichnungen (nach Wilhelm Maler):

- T Tonika, Durdreiklang
- D Dominante, Durdreiklang
- S Subdominante, Durdreiklang
- t Tonika, Molldreiklang
- Tp Parallele der Durtonika (Molldreiklang)
- Tg Gegenklang der Durtonika (Molldreiklang)
- tP Parallele der Molltonika (Durdreiklang)
- tG Gegenklang der Molltonika (Durdreiklang)
- TP verdurte Parallele der Durtonika
- T_3 Durtonika, Umkehrungs-Sextakkord
- T_5 Durtonika, Umkehrungs-Quartsextakkord
- D⁷ Dominantseptakkord
- D_3^7 Dominantseptakkord, Umkehrungs-Quintsextakkord
- D⁹ Dominantseptnonakkord
- ∅⁷ verkürzter Dominantseptakkord (verminderter Dreiklang auf der VII. Stufe)
- D⁹> Dominantseptnonakkord in Dur mit kleiner None

$D^{\vee}$	statt $\text{D}^9 >$ (verminderter Septakkord auf der VII. Stufe)
$D^5 <$	Dominante mit hochalterierter Quint (übermässiger Dreiklang)
$D^5 >$	hartverminderte Dominante
$D_5 >$	übermässiger Quintsextakkord
$D_5^7 >$	übermässiger Terzquartakkord
$D_4^6 \quad 5 \quad 3$	Vorhaltsquartsextakkord
d	Molldominante
DD	Wechseldominante
s_5^6	Subdominante mit hinzugefügter Sexte
s^n	Neapolitanischer Sextakkord
sN	verselbständiger Neapolitaner, identisch mit sG
$\S$	Wechsel-Mollsubdominante
(D)	Zwischendominante
L	„freie Leittoneinstellung“

In runder Klammer stehen Funktionsbezeichnungen, die sich auf die der Klammer folgende Funktion beziehen (Ausweichung). In eckiger Klammer steht die erwartete Funktionsbezeichnung, auf welche sich die runde Klammer bezieht, wenn an deren Stelle eine andere Harmonie eintritt.

Modulationen oder längere Ausweichungen werden der Übersichtlichkeit halber auf tiefere Zeilen geschrieben. Hinter der Bezeichnung der Nebentonart steht, wenn möglich, die funktionale Beziehung ihrer Tonika zur Haupttonika in eckiger Klammer. Die restlichen Zeichen erklären sich von selbst.

Die Zeichen für die Analysen nach Hindemith:

1. Unveränderte Zeichen:

Tabelle zur Akkordbestimmung: siehe Hindemith, „Unterweisung“, beigeheftetes Blatt. Die Ziffern für die Akkordgruppen gelten mit den obengenannten Einschränkungen.

Akkordfremde Töne (bei der Funktionsanalyse dieselben Bezeichnungen für harmoniefremde Töne):

W	Wechselton	
D	Durchgang	
V	Vorhalt	
N	freier Vorhalt (Nebenton)	
N	abspringender	} Nebenton
N'	anspringender	
V-	Vorausnahme	
F	unbetonter	} freier Nebenton
F	betonter	

— Sekundgang

┌-----┐ melodischer Stufengang

(eigentlich müsste von „melodischer Tonalität“ gesprochen werden; denn dem „melodischen Stufengang“ der melodischen Analyse entspricht bei der harmonischen Analyse die „Tonalität“)

└-----┘ Tonalität

2. Abgeänderte Zeichen:

✕ ꝑ ꝑ ꝑ Nicht eindeutige Akkordgrundtöne

● Führungstöne

Die Akkordgruppen werden nicht überall angegeben. Wo sie angegeben sind, dienen sie nicht der Bestimmung eines „harmonischen Gefälles“, sondern lediglich der gröberen Klassifizierung der Klanggestalt von Akkorden. Da die reinen Dreiklänge in der Harmonik Frank Martins eine besondere Rolle spielen, werden sie manchmal gesondert angegeben (auch wo Zusatztöne hinzutreten). Die Tonalität und der melodische Stufengang werden nur dort eingezeichnet, wo sie bestimmbar sind. Dies ist nicht überall der Fall (vgl. oben S. 46). Nicht eindeutig bestimmbare Töne werden eingeklammert.

Übrige Zeichen und Abkürzungen:

kl. 2	kleine Sekund
gr. 3	grosse Terz
r. 4	reine Quart
üm.	übermässig
verm.	vermindert
entspr.	entspricht; d. h. harmonisch analog
vgl.	vergleiche; d. h. harmonisch ungefähr analog
Wiederh.	Wiederholung
≈	enharmonische Verwechslung
Seq.	Sequenz (abweichend von anderen Autoren wird in dieser Arbeit auch schon bei einmaliger Sequenzierung des Modells von Sequenz gesprochen)
T.	Takt, Takte
Zf.	Ziffer
1 2 3 4 usw. bis 12	Numerierung von Zwölftonreihen

Allgemeine Bemerkung über die Zeichen

Die graphische Darstellung der Analysen vermag für sich allein noch nicht viel auszusagen; vielmehr ist sie als notwendige Vorarbeit anzusehen, auf Grund derer die viel wichtigeren Aussagen im Begleittext erst möglich werden.

B. Analysebeispiele

1. Violinsonate op. 1, 1. Satz

Die erste der beiden Violinsonaten wurde 1913 komponiert und erschien 1916 unter dem Titel „Sonate pour piano et violon, op. 1“ in Kommission beim Musikverlag Hug & Co., Basel.

Der erste Satz hat die leicht erkennbare Form eines „normalen“ Sonatensatzes, dessen Durchführung nach Beethoven'scher Manier eine Fuge bildet. Die Analyse umfasst: die rezitativische Einleitung (T. 1–14), den Seitensatz der Exposition, der bis zum Ende der Exposition reicht (T. 52–89), und den Schluss des Hauptsatzes der Reprise mit der Überleitung zum Seitensatz (s. Beilage).

Manche Funktionsbezeichnungen sind mit Vorbehalt aufzunehmen. Neben der Funktion sind, schwächer oder stärker, zeitweise dominierend, melodische und klangliche Kräfte wirksam. Es sind dies vor allem Sequenzen und Akkorde mit „charakteristischen Dissonanzen“ (siehe oben S. 28).

- T. 1–3: Violine einstimmig; es handelt sich um eine horizontalisierte Molltonika: g, b und d stehen auf den Taktschwerpunkten; das a in T. 3 wird als Nebenton zu b aufgefasst.
- T. 5, 6: Die Molldominante hat durch die Umgehung des Leittons eine archaisierende Wirkung. Die Dominantspannung bleibt dennoch bis T. 9 erhalten.
- T. 9, 3. Viertel: Zwei Grundtöne sind möglich. Wenn man den Akkord auf vorher bezieht, bildet d den Grundton; aber die Folge legt eher b nahe.
- T. 12: Paralleldreiklang h-moll statt erwartetem D-dur.
- T. 12, 3. Viertel bis T. 13, 2. Viertel: Wichtiger als die Funktionen im Einzelnen ist die reale Sequenz, die in die Subdominantregion führt.
- T. 14,15: Plagale Kadenz. Die Funktion wird durch die Sixte ajoutée unterstrichen.
- T. 52 ff., „Un poco più tranquillo“: Der ganze Seitensatz lässt sich auf die Tonart der Molldominante beziehen, die schon durch T. 6–8 hervorgehoben wurde. Der Seitensatz fängt an wie eine Periode: Vordersatz ganz in d-moll, Halbschluss auf einer durch den unaufgelösten Sextvorhalt (T. 59) leicht verschleierte Dominante. Der Nachsatz ist offen und geht in Modulationen über.
- T. 68, 69: Ein Teil des Dominantnonenakkordes, nämlich die Töne es – ges – b (es-moll) bilden ein neues Bezugszentrum.
- T. 72: Der um einen Takt herausgeschobene Kadenzabschluss wird gleichzeitig wieder aufgehoben durch den Leittonwechsel ces statt b.
- T. 74: Zum zweitenmal unterbleibt die erwartete Tonika. Die es-moll-Episode geht vorüber, ohne einen Kadenzschluss gefunden zu haben. Als Modulationsmittel dient die erweiterte Kleinterzverwandtschaft (die Parallele der Durvariante) sowie die Umdeutung des verminderten Septakkordes, der zu beiden eine Dominantfunktion bilden kann.
- T. 74–78: Beruhigung der Harmonik durch Harmoniewiederholungen und Rückführung in die Haupttonart des Seitensatzes.
- T. 81–86: Modulationsmittel ist je ein liegenbleibender harmonieeigener Ton, der in der folgenden Harmonie eine andere, umgedeutete Stellung zum Grundton einnimmt (im dritten Fall ist es sogar ein Vorhalt!). Die Fortschreitungen sind tonal kaum fassbar. Das Spiel mit Dominantnonenakkorden, die sich sequenzartig folgen, lässt das Bezugszentrum vergessen. Einzig der fis-moll-Dreiklang schafft einen gewissen Zusammenhang mit den entfernten Regionen.
- T. 147–157: Die Reprise beginnt auf T. 128. Von da an bis T. 147 entfernt sich der Hauptsatz kaum von der Haupttonart, nach T. 147 dafür umso weiter. Der Zusammenhang wird gewahrt: 1.) durch die im Grossen sehr einfachen tonalen Verhältnisse, 2.) durch das motivische Geschehen (vgl. T. 81–86, 172–175), 3.) durch den (meist selbstständigen) Neapolitaner und 4.) durch das Liegenbleiben harmonieeigener Töne und Umdeuten in ebensolche des nächsten Akkordes (entspr. T. 81–86).
- T. 152, 153: Der Ton es, Quinte des As-dur-Dreiklangs, wird enharmonisch verwechselt zu dis, Terz des H-dur-Dreiklangs.
- T. 153–157: fis ist hintereinander Quinte, Terz und Septime einer Harmonie. Die Klanggestalt des D⁷ ermöglicht ein klangliches Geschehen, das über das funktionale dominiert.

T. 157: Der Tritonus his–fis (Grundton gis) wird umgedeutet zu c–fis (Grundton d, Dominante von g-moll). Die Haupttonart wird überraschend, auf nichtfunktionalem Weg, erreicht.

2. Les Dithyrambes

Das vierteilige Oratorium „Les Dithyrambes“ für Soli, gemischten Chor, Kinderchor und Orchester über Gedichte von Frank Martins Bruder Pierre wurde 1918 durch Ernest Ansermet am Fest des Schweizerischen Tonkünstlervereins in Lausanne aufgeführt. Das Werk ist nicht im Druck erschienen.

Was Ansermet an diesem Werk gefesselt hat, berichtet er später: „Von Anfang an erwies er (Martin) sich als Lyriker, nicht als Symphoniker, und zwar als epischer Lyriker, als ein Künstler, dessen Musik vor allem Gesang ist, Gesang mit langem Atem, der sich in die Weite und in die Tiefe erstreckt.“ (2) Die Analyse (s. Beilage; dort auch Faksimile der ersten drei Seiten) umfasst einige Partien des ersten Teils, der den Titel „Nuit“ trägt. Dieser beginnt mit einer 33 Takte langen Orchestereinleitung, deren Höhepunkt auf T. 31 erreicht wird und rasch zerfällt. Der Chor setzt sukzessive ein. Mehrmals steigert sich das Tempo (bis T. 58, 87, 97 und 105). Auf dem Höhepunkt des ganzen Satzes setzt ein Orchesterzweischenspiel ein, das zu einer ruhigeren, den Solisten vorbehaltenen Partie überleitet (T. 122–152). Der Schluss des Chores entspricht ungefähr dem Anfang der Einleitung.

T. 1–12: h-moll-Dreiklang (verliert sich in T. 10–12 allmählich), unterstützt vom Ostinato (T. 1–5, 8, 9). Die Töne cis – h – a – gis des Ostinato wirken einerseits „modal“ (dorisch), geben aber andererseits der Haupttonart die latente Neigung, im

Quintenzirkel „aufwärts“ zu modulieren ($t^{\frac{6}{5}} <$ umgedeutet in $s^{\frac{6}{5}}$ von fis-moll): Der zunächst in sich ruhende „Unterseptimenakkord“ (s. S. 30, 31 ff.) h – d – fis – gis (primäre Klangform) erhält allmählich funktionale Bedeutung, die „Unterseptime“ gis wird zur charakteristischen Dissonanz.

T. 9–14: Der Bass gerät in Bewegung, zunächst innerhalb des „dorischen“ Modus. Langsam setzt sich fis-moll durch, wird in T. 14 erreicht, aber gleich wieder verlassen.

T. 15–19: Nichtfunktionale Modulationen im Quintenzirkel „aufwärts“ bis ais-moll und zurück nach h-moll mit Hilfe verschiedener Sequenzen.

T. 17, erste Hälfte: Die Subdominante zu dis-moll mit „Sixte ajoutée“, im 2. Viertel mit der Terz im Bass, kann auch als verminderter Septakkord („verkürzter“ Dominantseptakkord) mit Quartvorhalt aufgefasst werden. Dies ist ein Beispiel unter vielen für die klangliche Nähe funktional entgegengesetzter Spannungsakkorde.

T. 20–28: Häufung verschiedener „Unterseptimenakkorde“ mit der Unterseptime im Bass. Derjenige in T. 20 hat eindeutig funktionale Bedeutung, in der Folge überwiegt die

2 Zitiert nach Rudolf Klein, *F. M. Sein Leben und Werk*, Wien 1960, S. 8.

Klanggestalt, ohne dass der funktionale Zusammenhang ganz durchbrochen würde: Unter Zuhilfenahme von Sequenzen ist die Funktionsanalyse noch möglich und sinnvoll.

T. 24, 25: As-dur- oder as-moll-Tonalität nicht nur auf dem Papier, sondern gehörmässig vorhanden (vgl. T. 23 mit demselben Klang und T. 15, 16 in gis-moll). Auf dem 4. Viertel von T. 24 übermässiger Dreiklang, Grundton unbestimmbar. Besser ist es, den ganzen Takt unter dieselbe Harmonie zu rechnen: fes und as bleiben liegen, die beiden andern Stimmen bilden chromatische Durchgänge. Die Sequenz in T. 25 schliesst mit Hilfe der chromatischen Durchgänge nahtlos an, ohne tonalen Zusammenhalt (vgl. T. 84–86).

T. 26, 27: Im Bass steht die fast unveränderte Melodie von T. 4–7 in F-dur mit Moll-subdominante.

T. 28–34: Rückweg über gis-moll nach h-moll; das Orchestervorspiel wird tonal abgerundet.

T. 31: Die „Unterseptime“ vermag funktional nicht wirksam zu werden (im Gegensatz zu T. 32); deshalb keine Subdominante von dis-moll.

T. 31, 32: Charakteristische Sequenz eine grosse Terz tiefer mit „Unterseptimenakkorden“; der funktionale Zusammenhang wird hergestellt durch die Umdeutung des verminderten Septakkordes. Diese Akkordfolge erscheint mit kleinen Abänderungen (Grundton statt Terz im Bass; Weglassen der ersten Dominante) an allen Höhepunkten (T. 42, 43; 59, 60; 88–90; 93–95; 97, 98; 102–112; 161, 162).

T. 33, 34: Die Singstimme setzt noch vor dem Kadenzabschluss ein; die Terz d im Bass schwächt die Tonika ab. Dadurch wird eine Zäsur vermieden. Die Singstimme übernimmt die ganze Hauptmelodie von T. 4–15.

Im weiteren Verlauf des Stückes werden keine andern harmonischen Mittel eingesetzt. Einige Einzelheiten:

T. 76, 3. Viertel: Akkord in der Klanggestalt eines Dominantseptakkordes. Die funktionale Deutung als „übermässiger Quintsextakkord“ überzeugt nicht. Vielmehr handelt es sich um eine „freie Leittoneinstellung“, die aus dem diatonischen Durchgang d – c – b entsteht.

T. 86, 87: Nach der starken Kadenz wird die b-moll-Tonika erwartet. Von T. 88 her erweist sich der Akkord in T. 87 ähnlich wie der in T. 76 als „freie Leittoneinstellung“.

T. 99, 3. Viertel: Ähnlicher Fall wie in T. 76. Der Begriff „freie Leittoneinstellung“ ist, wie oben auf S. 29 festgestellt, eine Verlegenheitskonstruktion. Die Akkorde sind das Ergebnis überzeugender Stimmführung und charakteristischer Klanggestalt, ohne sich funktional einzufügen.

T. 104: Andere Sequenz, ergibt tonal einfachere Verhältnisse (statt zwei grosse Terzen hier eine grosse und eine kleine Terz, die zusammen eine Verschiebung um eine Quinte ausmachen). Die Dehnung auf zwei Takte erhöht die Spannung auf T. 106 hin.

T. 106–112: Auf dem Höhepunkt des Satzes dominiert das nun schon vertraute klangliche Geschehen über den tonalen Zusammenhang. Erst ab T. 112 setzt sich wieder eine Tonart durch.

T. 115–121: Der verselbständigte Neapolitaner schiebt die Tonalität im Quintenzirkel „abwärts“.

T. 121: Von c-moll oder von e-moll aus deutbar. Von c-moll aus ist dis hochalterierte Quinte der Dominante, von e-moll aus ist g freier Nebenton der Dominante ohne Auflösung nach unten.

Zusammenfassung der Analysen 1 und 2

Die untersuchten Werke sind durchaus funktional analysierbar. Die Grenzen der Funktionsharmonik werden erreicht oder durchbrochen durch folgende Mittel: Sequenz: immer real, nie diatonisch.

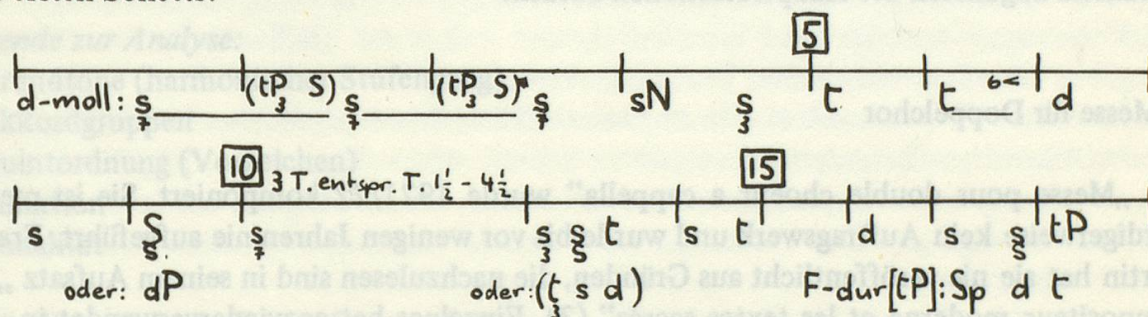
Spiel mit der Klanggestalt des D^7 (vor allem in der Violinsonate) und des $s^{\frac{6}{5}}$ (vor allem in den „Dithyrambes“). Stimmführung: Anzeichen einer Verselbständigung des Melos bei unaufgelösten Vorhalten (beziehungsweise freien Nebennoten) und bei den sogenannten „freien Leittoneinstellungen“.

Manche stilistische Eigentümlichkeiten Frank Martins treten schon stark hervor: Orgelpunkte, liegende Klänge, Ostinati, langsame und allmähliche Modulationen, langatmige, gesangliche Melodik mit kleinen Intervallen, chromatische Durchbrechung der Diatonik und, dazu im Gegensatz, streng modale Partien, die dadurch einen archaisierenden Einschlag bekommen.

3. Die vier Ronsard-Sonette

Die „Quatre sonnets (à Cassandre) tirés des Amours de Ronsard“ für Mezzosopran, Flöte, Bratsche und Cello entstanden 1921 und erschienen beim Musikverlag Hug & Co., Zürich und Leipzig. Es ist das früheste Werk, das der Komponist heute noch in seiner Liste „Oeuvres principales“ nennt.

Die Sonette sind fast durchwegs funktional leicht deutbar; als Beispiel diene der Anfang des ersten Sonetts:

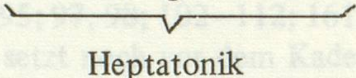


Diese Analyse deckt aber nicht alles für das harmonische Geschehen Wesentliche auf. Der Hörer hat beim erstmaligen Anhören der vier Sonette den Gesamteindruck eines bewussten Archaisierens, das übrigens gut zum minnesängerartigen Text passt und in ähnlicher Weise in den Spätwerken Debussys (Sonaten, Streichquartett) und im gesamten Oeuvre Ravels (Pavane pour une infante défunte, Sonatine, Tombeau de Couperin und andere) vorgebildet ist. Dabei handelt es sich, allgemein gesprochen, nicht um den Anschluss an ein bestimmtes historisches Modell (im Gegensatz zu Strawinsky und zur

deutschen Sing- und Kirchenmusikbewegung) und auch nicht in erster Linie um die gewaltsame Abkehr von der eigenen Vergangenheit und von der geschichtlichen Situation, sondern um eine die schöpferischen Kräfte neu anregende, selbstauferlegte Beschränkung: im Melodischen die Beschränkung auf „modale“ Heptatonik, zum Teil sogar Pentatonik, im Klanglichen die Beschränkung auf reine Dreiklänge und im Harmonischen die Bevorzugung einfacher Quintbeziehungen und die Beschränkung auf leitereigene Akkorde. Die Vermeidung von Leittönen, die „dorische“ VI. Stufe und damit im Zusammenhang die Molldominante und Dursubdominante in Moll tragen bei zur Abschwächung der funktionalen Spannungen und zur behutsamen Emanzipation von der „romantischen“ Harmonik.

Alle diese allgemeinen Charakterisierungen des archaisierenden Stiles treffen auf die vier Sonette zu:

Die *Stimmen* sind linear geführt und halten sich an die „modale“ Heptatonik, die durch Vorzeichenwechsel nur selten und vorsichtig geändert wird. Im ersten Sonett werden die sechs Quinten der heptatonischen Quintordnung nur um je eine angrenzende Quinte erweitert:

Tonleiter:	d (es) e f g a b (h) c d
Quintordnung:	es — b — f — c — g — d — a — e — h
	

Im *Zusammenklingen* der Stimmen ergeben sich häufig reine Dreiklänge; die nicht-dreiklangeigenen Töne wirken wie Durchgänge, Vorhalte, Wechselnoten usw.: „akkordfremd“ wird hier synonym zu „dreiklangfremd“ (auch dies ein archaisierender Zug).

Die *Funktionen* beschränken sich auf leitereigene, beinahe überall reine Dreiklänge (keine Spannungsklänge, keine „charakteristischen“ Dissonanzen); die „Mischfunktionen“ treten auffallend zugunsten der Hauptfunktionen zurück.

4. Messe für Doppelchor

Die „Messe pour double chœur a cappella“ wurde 1921/22 komponiert. Sie ist merkwürdigerweise kein Auftragswerk und wurde bis vor wenigen Jahren nie aufgeführt. Frank Martin hat sie nie veröffentlicht aus Gründen, die nachzulesen sind in seinem Aufsatz „Le compositeur moderne et les textes sacrés“ (3). Einzelnes hat er wiederverwendet in „In terra pax“: Dieses kurze Oratorium schrieb er im Auftrag von Radio Genève, wo es am Waffenstillstandstag nach dem Zweiten Weltkrieg zum ersten Mal erklingen sollte. Er komponierte daran vom August bis Oktober 1944, „zeitweise mit den alliierten Armeen um die Wette laufend“ (4). Der Rückgriff auf altes Material kann mit der Zeitnot nicht

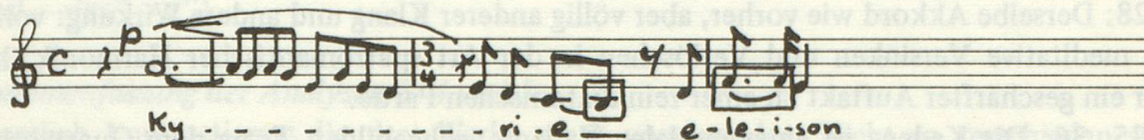
3 In SMZ 86, 1946, S. 261 ff.

4 Zitiert nach Rudolf Klein, a.a.O. S. 44.

genügend begründet werden. Sondern das frühe Werk muss dem reifen Meister als vollgültiger Ausdruck gerade sakraler Texte erschienen sein.

Der archaisierende Charakter wird durch dieselben obengenannten Stilmittel hervorgerufen und noch verstärkt durch die Polyphonie.

Die Melodik ist streng heptatonisch, manchmal sogar beinahe pentatonisch: so werden in der allerersten Melodie die beiden äussersten Töne der heptatonischen Quintordnung als allerletzte angespielt (5):



Grundton a, reines Moll.

Quintordnung: f – c – g – d – a – e – h (kein Vorzeichen)

Die Vorzeichen und damit die Quintordnung ändern sich zwar relativ häufig. Es fällt jedoch auf, dass bei den Änderungen immer nur ein Vorzeichen dazukommt oder wegfällt, das heisst dass die Quintordnung sich nur um eine Quinte verschiebt. Dies lässt sich in ähnlicher Weise bei manchen Werken Frank Martins bis heute nachweisen (Cellokonzert, Solo am Anfang) und entspricht seiner Vorliebe für langsame, allmähliche Modulationen.

Im *Zusammenklang* überwiegen die reinen Dreiklänge, aber nicht so stark wie bei den Sonetten (oder doch nur an einigen Stellen). Manchmal häufen sich tritonushaltige Akkorde, was sogleich funktionale Spannungen wachruft (z.B. T. 16–18).

Die *Funktion* der Akkorde ist nicht überall wesentlich. Die Mollform der Dominante und die Durform der Subdominante lassen wegen der Vermeidung von Leittönen die funktionale Spannung zurücktreten.

Legende zur Analyse:

- 1 Grundtöne (harmonischer Stufengang)
- 2 Akkordgruppen
- 3 Quintordnung (Vorzeichen)
- 4 Funktion
- 5 Tonalität

Zusätzliche Zeichen für die Quintordnung:

kein # kein Vorzeichen

1 # ein Kreuz: c – g – d – a – e – h – fis

2 # zwei Kreuze: g – d – a – e – h – fis – cis

1 ♭ ein Be: b – f – c – g – d – a – e

5 Da man hier von keiner Tonart sprechen kann (s. S. 95 f.), ist für die Auswahl der sieben diatonischen Stufen der Name „Quintordnung“ geschaffen worden; vgl. auch S. 42 f..

T. 10: Quartklang, deshalb Grundton nicht eindeutig. Der Ton es im 2. Alt bildet einen chromatischen Durchgang.

T. 16–18: Lauter Akkorde mit Tritonus. Diese zerstören durch ihre Spannung nicht nur den „modal“-statischen Charakter des Anfangs, sie bringen auch Anklänge an funktionale Harmonik.

T. 26, 27: Der Klang enthält die drei Quinten: e – h – fis – cis. h und fis vermögen sich aber neben dem Basston e nicht als Grundton durchzusetzen.

T. 28: Derselbe Akkord wie vorher, aber völlig anderer Klang und andere Wirkung: vorher das meditative Versinken und Verlöschen in der Art spätromantischer Harmonik; hier aber ein geschärfter Auftakt zu einer rein diatonischen Partie.

T. 35, 36: Die Kadenz ist einer modalen Kadenz nachgebildet. Trotz dem Quartvorhalt handelt es sich harmonisch um einen Halbschluss (genauso auch am Ende des „Kyrie“), die Tonalität a wird nicht verlassen.

T. 37–57: Nur reine Dreiklänge (mit der kaum nennenswerten Ausnahme von T. 47) im Rahmen strenger Diatonik.

T. 47: h ist Zusatzton zum a-moll-Dreiklang (vgl. T. 46, ferner die Quintschichtung von T. 25–28).

T. 48–56: entspr. T. 37–44, r. 4 tiefer.

T. 47: Überraschender h-moll-Schluss, Ausgangstonart des „Christe“.

5. Trio über irländische Volkslieder

Das Klaviertrio entstand 1925 im Auftrag eines in Amerika lebenden Iren. Frank Martin durchstöberte in Paris auf der Bibliothèque Nationale die Sammlungen von wertvollen alten, unbekannten irländischen Melodien mit modaler Melodik und mit ungewöhnlichen Rhythmen, was den Amerikaner leider dazu bewog, seine Bestellung zurückzuziehen. Das Werk entstand dennoch und erschien in der Reihe der „Schweizerischen National-Ausgaben“ des Schweizerischen Tonkünstlervereins.

Die *Melodien* kamen Frank Martin in zweierlei Hinsicht entgegen: Ihre Modi entsprachen seinen stilistischen Erfordernissen in dieser Schaffensperiode, und ihre Rhythmen regten ihn zu mannigfachen Experimenten an, die zeitlich seiner Tätigkeit am Institut Jaques-Dalcroze vorangingen. Die Tonleitern einer Anzahl von Melodien lassen sich folgendermassen beschreiben:

1. Satz, Beginn: Grundton g, dorisch.

Ziffer 2: Grundton c, mixolydisch.

Ziffer 5, Klavier rechte Hand: Vom Melodischen her gesehen ist der Grundton f, nach der Begleitung zu schliessen aber b. as kommt in der Melodie nicht vor, jedoch sehr oft und betont beim Cello. Die Tonleiter lautet dorisch bei Grundton f, hypomixolydisch bei Grundton b.

Ziffer 7, Violine: Grundton g (nicht ganz eindeutig), dorisch oder reines Moll (VI. Stufe kommt nicht vor).

Ziffer 9: Grundton d, reines Moll.

2. Satz, Beginn: Moll mit oder ohne erhöhte VII. Stufe.

Die *Begleitungen* halten sich in vielen Fällen an die leitereigenen Töne, bilden aber nur ausnahmsweise (zum Beispiel beim letzten Akkord einer Kadenz) einen reinen Dreiklang. Funktionale Beziehungen drücken sich in den Bassfortschreitungen aus: Bass und Grundton fallen meist zusammen. Auf lange Strecken herrschen Orgelpunkte, Halteklänge und Ostinati vor. Der Einfluss der Volksliedbearbeitungen Bartóks ist unverkennbar, ebenfalls gewisse Anklänge an den Jazz (zum Beispiel bei Ziffer 5 der „Blues“-Klang B – d' – as' – des'' – f'').

Zusammenfassung der Analysen 3, 4 und 5

Äusserlich kontrastieren die drei Werke stark voneinander. Nicht so verschieden sind hingegen die Stilmittel, ausser der Rhythmik, die aber bei Frank Martin in den Vokalwerken immer ganz anders ist als in den Instrumentalwerken (siehe unten S. 76). Die Messe verwendet gegenüber den Ronsard-Sonetten viel mehr Modulationen und grössere Kontraste der Klanggestalt von Akkorden. Im Trio treten vollends die reinen Dreiklänge zugunsten schärferer Klänge zurück; diese sind das Ergebnis horizontalisierter Tonleiterausschnitte, das heisst aber das Ergebnis der Kombination einfacher Funktionen mit primären Klangformen.

Alle drei Werke nehmen eine Mittelstellung ein zwischen den Frühwerken mit funktionaler und den späteren Werken mit nichtfunktionaler Harmonik. Sie lassen sich deshalb sowohl nach der Funktionstheorie als auch nach Hindemith analysieren; richtiger müsste man wohl sagen, dass sie auf keine der beiden Arten zu analysieren sind. Ihre Harmonik könnte „modal“ genannt werden. Sie hat zwar die Fesseln der Funktionsharmonik gelockert, aber nicht zu einem eigenen Neuen, sondern zu einem fremden Neuen geführt: Die Wirkung der modalen Harmonik ist archaisierend, sakralisierend oder folklorisierend. Diese Ausdrücke deuten die innere Distanz und Fremdheit an, eine Distanz, die nach dem vorhergegangenen Stil wohltuend wirkt, die den Komponisten aber auf die Dauer nicht zu befriedigen vermochte. Wohl hat er sich immer die in der romantischen Natur angelegte Möglichkeit zum Rückzug in die Distanz offengehalten, zunächst aber musste er dieses Stadium radikal überwinden. Das Mittel dazu war die Überwindung der Diatonik durch die gleichmässige, wenn auch nicht gleichberechtigte Benützung aller chromatischen Tonstufen.

6. Klavierkonzert

Das Concerto pour piano et orchestre – man wird es das Klavierkonzert Nummer 1 nennen müssen, da ein zweites in den Jahren 1968/69 geschrieben wurde – entstand 1933/34 und blieb unveröffentlicht. Es wurde von Walter Giesecking uraufgeführt und erlebte bis 1941 einige weitere Aufführungen mit Walter Frey. Dann geriet es zu Unrecht in Vergessenheit, aus der es mehr als zwanzig Jahre später durch den Schreibenden hervorgeholt worden ist.

In den Jahren vor und nach der Niederschrift dieses Werkes befasste sich Frank Martin intensiv mit der Zwölftontechnik Schönbergs (siehe unten S. 90–91). Wie weit er sich diese Technik angeeignet und in welcher Beziehung er sie für seine Zwecke verändert hat, geht schon ganz klar aus dem Klavierkonzert hervor.

Die *Reihe* ist tonal konzipiert, mit e als Mittelpunkt. Der 5.–8. und der 9.–12. Ton lassen sich zu einem Molldreiklang zusammenschliessen. Die Dreiklänge setzen sich gehörmässig gut durch. Takt, Scheinsequenz und Kanon begünstigen die klangliche vor der rein linearen Erfassung. Aber auch melodisch prägt sich die Reihe als Thema ein. Dazu trägt die rhythmische Gleichförmigkeit der Noten und die gleichbleibende Stellung der Taktschwerpunkte (Isometrie) wesentlich bei. Die tonal starken Intervallschritte überwiegen (dreimal steigende Quarten, jedesmal einen Ganzton höher). Ob die Symmetrien der Intervallschritte beabsichtigt sind oder sich mehr zufällig ergeben haben, ist schwer zu beantworten. (Die Zahlen bedeuten Halbtöne, aufwärts gezählt).

Die Reihe und deren Fortsetzung

The musical notation illustrates the first series of twelve notes and its continuation. The first series is on a bass staff with notes E, F#, G, A, B, C, D, E, F#, G, A, B. Above the notes are numbers 1-12. Below the notes are intervals: 5, 9, 5, 1, 3, 2, 3, 2, 3, 1, 5, 9, 5... (Intervalle). Below the first series is a second series of notes on a bass staff, labeled 'melodischer Stufengang'. The second series is on a treble staff with notes E, F#, G, A, B, C, D, E, F#, G, A, B. Below the second series is a third series of notes on a bass staff, labeled 'melodischer Stufengang'.

Bei der Fortsetzung der Reihe bilden zwar die folgenden zwölf Töne wieder eine andere Reihe, aber es ist besser, vom 15. Ton an eine Transposition der ersten Reihe um einen Ganzton aufwärts anzunehmen, wobei sich beim 25. und 26. Ton eine Verschränkung mit der dritten, diesmal wieder auf dem ursprünglichen Ton beginnenden Abfolge der Reihe ergibt. Diese Verschiebung lässt sich wegen der Quartenfolge am Ende und am Anfang der Reihe leicht bewerkstelligen. Die vierte Abfolge der Reihe ist unvollständig: die steigenden Sequenzen und die Verkürzung der Sequenzglieder von vier auf drei Töne bewirken eine Steigerung.

Nicht alle Teile der drei Sätze sind dodekaphonisch geschrieben. In der ausgedehnten Orchestereinleitung des 1. Satzes werden auf einem Orgelpunkt e von 26 Takten die nichtzwölftönigen Themen und Motive exponiert: ein Flötensolo von 16 Takten, das im ersten und letzten Satz unverändert noch je einmal aufgenommen wird und dessen Motive vielfache Verwendung finden, die Soli des Fagotts und der in Terzen geführten Klarinetten und ein Fanfarenmotiv der Trompete. Vom 27. Takt an (Ziffer 2, siehe Noten-

beilage) erscheint die Reihe und eine feste Fortsetzung der Reihe im Bass, von einer Mittelstimme nach einem einzigen Ton kanonisch übernommen. Der dynamischen Steigerung entspricht die Verdichtung des Satzes bis zu einem Höhepunkt auf dem Orgelpunkt gis. Nach dem Höhepunkt sinkt der Kanon quintenweise ab und mündet in die Reihe in doppelter Geschwindigkeit, die dann vom Klavier nochmals doppelt so schnell mit der gesamten Fortführung und im Kanon übernommen wird.

Zur *Notenbeilage*: Beim Kanon der Reihe ergeben sich wegen der Quartschritte so viele Quintklänge, dass der Grundton der meisten Akkorde eindeutig festliegt, zumal die Viertel sehr ruhig fortschreiten. Häufig fallen zudem Bass und Grundton zusammen. Die zusätzlichen Stimmen sind harmonisch so eingeordnet, dass die Akkordgrundtöne mehrmals zwei, drei Viertel lang liegenbleiben. Dies hat zur Folge, dass über den tonalen Sinn kein Zweifel aufkommen kann, so paradox dies scheinen mag beim strengen Kanon einer Zwölftonreihe.

T. 3 nach Zf. 2, 3. Viertel und ff.: Die Akkorde sind anders gebildet als bei Zf. 2; die Tonalität wechselt nicht mehr ganztaktig. So vermeidet Frank Martin ein Skandieren der metrisch regelmässigen Reihe.

Zf. 3: Eine dritte Stimme tritt zum Kanon, nochmals um einen Schlag verschoben. Man beachte die Vorbereitung des Orgelpunktes gis schon zwei Takte vor Zf. 4.

Je schneller die Reihe gespielt wird, umso eher hört man sie einheitlich unter der Tonalität e.

Im letzten Satz werden alle Motive und Themen wieder aufgegriffen, auch die Reihe, diesmal im schnellen 9/8-Takt, so dass die Takt- und Reihenschwerpunkte sich verschieben.

Zusammenfassung: Die Reihe wird nicht allein, sondern neben andern Themen verwendet. Sie kommt nur isometrisch vor und prägt sich der Erinnerung als ein melodisches Thema mit Molldreiklängen ein. Es eignet sich wegen seiner Dreiklangstruktur und wegen der Sequenzen zum Kanon. Aus denselben Gründen wirkt es tonal gebunden mit dem Zentralton e, dem Grundton des ersten und letzten Satzes.

7. Le Vin herbé

Das Oratorium „Der Zaubertrank“ nach drei Kapiteln des Tristan-Romans von Joseph Bédier wird mit Recht das wichtigste Werk von Frank Martin genannt. In ihm hat der Komponist seine Tonsprache gefunden. Was später an kompositorischen Neuerungen hinzukommt, ist hier alles schon im Keim enthalten. Es empfiehlt sich daher, auf dieses Werk besonders ausführlich einzugehen. Dem weitverbreiteten Vorurteil, Frank Martin sei nach dem „Vin herbé“ kompositorisch stehengeblieben, muss aber schon hier entgegengetreten werden: er hat bis in die jüngste Zeit hinein bewiesen, dass er mit seiner Tonsprache immer wieder Anderes und Neues auszudrücken fähig ist.

In den folgenden Analysen stehen kompositionstechnische Fragen im Vordergrund. Zunächst aber muss auf einige Eigentümlichkeiten allgemeinerer Art aufmerksam gemacht werden.

Frank Martin bekam von Robert Blum, dem Leiter des Zürcher Madrigalchors, den Auftrag, für sein Ensemble von zwölf Solostimmen ein etwa halbstündiges Stück zu schreiben, eventuell unter Zuziehung einiger Instrumente. Alles übrige, auch die Wahl des Textes, blieb dem Komponisten überlassen. Es war wohl eine glückliche Fügung, dass Martin sich gerade damals mit der Sage von Tristan und Isolde beschäftigte. Die altertümliche Prosa Joseph Bédiers, die in ihrer aristokratischen Haltung Distanz zum Geschehen wahrt, eignet sich vorzüglich zur Vertonung. Die erzählenden und betrachtenden Teile werden vom Ensemble unisono oder mehrstimmig homophon gesungen. Ähnlich einem Tragödienchor lösen sich aus dem Ensemble einzelne der zwölf Stimmen für die zahlreichen direkten Reden. Äusserste Sorgfalt schenkt Frank Martin der Textdeklamation, die auf eine freie Weise dem Sprachrhythmus folgt. Melismatik fehlt ganz. Die Deklamation ergibt sehr differenzierte Rhythmen, die sich von einem metrisch regelmässigen, rhythmisch kaum belebten Hintergrund abheben. Die Begleitung webt nur ab und zu einen rhythmischen Teppich, der etwa das Schaukeln des Schiffes, die Meeresbrandung oder einen Trauermarsch andeutet. Diese rhythmischen Ostinati stehen meist im Zusammenhang mit einem melodischen oder klanglichen Ostinato. Frank Martin hat die deutsche Übersetzung selber besorgt. Sie zeugt von einer erstaunlichen Einfühlung in den Duktus der Fremdsprache. Es ist allerdings zu sagen, dass Martin fließend Deutsch spricht, die deutsche Literatur gut kennt und vieles auf deutsch gelesen hat. Dies befähigte ihn ja auch später, immer wieder deutsche Texte zu vertonen („Der Cornet“, „6 Monologe aus Jedermann“, „Der Sturm“ in der Übersetzung Schlegels, „Drey Minnelieder“). Als Schweizer steht er zwischen den beiden Kulturkreisen, was wir in bezug auf die musikalischen Einflüsse bereits erwähnt haben.

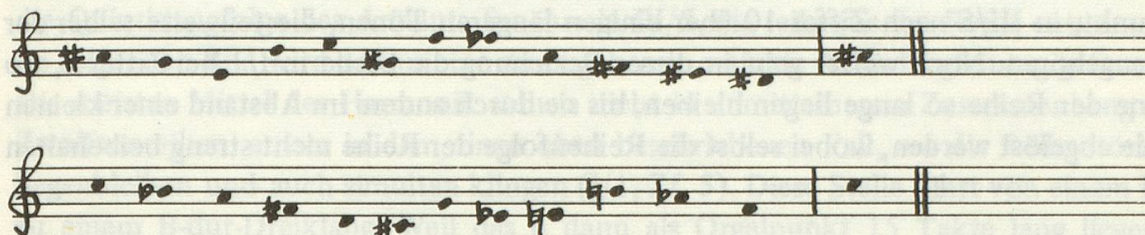
Es gibt im ganzen Werk keine festen „Themen“, keine Leitmotive und keine in sich abgeschlossenen Formteile. Ähnlich wie in Debussys *Pelléas* ist alles im Fluss: die Motive unterliegen Veränderungen oder werden mit immer wieder anderen Begleitungen konfrontiert, und selten hört ein Bild in der gleichen Tonart auf, in der es begonnen hat. Dafür greifen die tonalen Zusammenhänge über die Grenzen der Bilder hinweg. Zum Beispiel endet der Prolog mit einem Eis-dur-Dreiklang, einer Art Dominante zum Orgelpunkt *ais*, auf welchem das erste Bild anfängt.

Aus Platzgründen beschränken wir uns auf die Besprechung von drei Zwölftonreihen, auf einige Beispiele ihrer Verwendung und auf ein paar harmonisch interessante Stellen und lassen die Analyse eines einzigen Bildes folgen, um die harmonischen Techniken auch im grösseren Zusammenhang zu zeigen.

Eine Zwölftonreihe findet Verwendung in fast allen Bildern des Werkes:



Sie tritt auch im Krebs und in der Umkehrung auf:



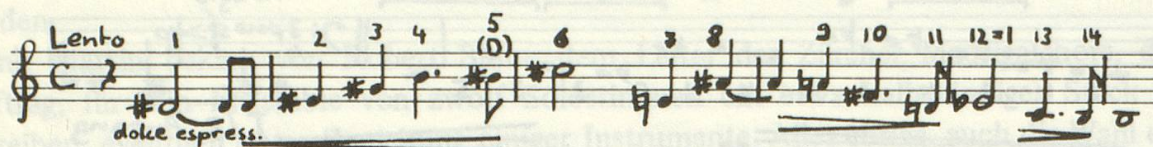
Die Reihe enthält in sich schon beinahe einen Krebs von vier Tönen (durch die Pfeile bezeichnet): je ein Molldreiklang wird durch eine kleine Sekund nach oben erweitert, so dass sich aus dem höchsten Ton mit den beiden unteren Dreiklangtönen je nach dem Zusammenhang auch ein Durdreiklang hören lässt. Die Urform der Reihe kristallisiert sich erst im dritten Bild des ersten Teiles (I/3) heraus (s. obiges Notenbeispiel), wobei die Schlussnote gis wie eine Dominante wirkt. Zuerst erscheint der Krebs der Reihe in einer sehr langsamen Bassfortschreitung im ersten Bild (I/1); der erste Ton, das bereits erwähnte ais, dauert allein 19 Takte (man beachte die Verschiebungen der durch die Deklamation gegebenen Taktschwerpunkte gegenüber dem 4/4-Takt des Orgelpunktes). Dann, im selben Bild bei Ziffer 8, zählt die Reihe, melodisch gesehen, nur elf Töne: der zweite Ton wird im Orgelpunkt vorweggenommen.

Eine Reihe mit noch zahlreicheren sukzessiven Dreiklängen wird in I/3 von der Solovioline gespielt:



Die zwölfte Note fällt zusammen mit der ersten der um eine kleine Terz hinauftransponierten Reihe. Eine ähnliche Verschränkung findet bei Ziffer 14 schon beim 4. Ton statt. Diese Reihe, die das Erwachen der Liebe von Tristan und Isolde begleitet, taucht noch dreimal auf: in I/6 bei Ziffer 16, in III/3 bei Ziffer 17 und als Erinnerung in III/6, Ziffer 12.

Eine andere Reihe, streng genommen keine Zwölftonreihe, ist dem Bild III/5, der Sterbeszene Tristans, vorbehalten:



Sie berührt den Ton g nicht. Wenn der Ton es als derselbe Ton aufgefasst wird wie der Anfangston dis, so erreicht sie diesen also nach elf Tönen. Das Thema geht aber weiter bis zum h, dem latenten Grundton des Bildanfanges (siehe die Analyse), oder wird vorher abgebrochen (vgl. auch I/6, Ziffer 8).

Nur selten treten die Reihen einstimmig auf. In I/2 bei Ziffer 8 steht sie über einem Orgelpunkt, in III/5 nach Ziffer 10 über einigen längeren Tönen, die teilweise selber der Reihe angehören. Noch weiter geht in dieser Beziehung die Stelle in I/1 bei Ziffer 5, wo die Töne der Reihe so lange liegen bleiben, bis sie durch andere im Abstand einer kleinen Sekunde abgelöst werden, wobei selbst die Reihenfolge der Reihe nicht streng beibehalten bleibt:

[5] Andante $\text{♩} = \text{circa } 52$

Alto Solo

Ca-che-le de tel-le sor-te que nul oeil ne le voie et que nul-le lè-vre ne s'en ap-
Hü-te es ganz im Ge-hei-men, daß kein Aug'es er-blik-ke und kei-ne Lip-pe je sich ihm

poco sf p

[6]

Alto Solo

pro-che! Mais quand vien-dront la nuit nup-ti-a-le et l'in-stant où l'on
na-hel Kommt a-ber dann die Nacht der Ver-mäh-lung, und das Paar bleibt al-

pp

8^{va} 12

Bei solcher Verwendungsweise kommen die sukzessiven Dreilänge zu schöner Wirkung. In harmonischer Beziehung müssen wir auf diese Stelle nochmals zurückkommen. Bei der ähnlich gebauten Stelle in I/4 steht nur ein einzelner Ton ausserhalb der Reihe: das h im Takt vor Ziffer 6. Offensichtlich ist dem Komponisten hier der Klang wichtiger gewesen als das Gesetz der Reihe. — Nachdem die erste Reihe in ihrer Urgestalt in I/3 zum ersten Mal erschienen ist, wird sie über dem ersten Ton als Orgelpunkt auf zwei Stimmen aufgeteilt. Zwei Takte vor Ziffer 2 werden diese Stimmen vertauscht, fünf Takte später nochmals, worauf sich die Zuordnung der Reihentöne auf die beiden Stimmen freier gestaltet. — In I/1 bei Ziffer 14 kommt die Reihe zweimal gleichzeitig vor: im Unisono-Chor und im Orchester. Dies ist aber eine grosse Ausnahme. — Ein letzter Verwendungszweck der Reihe ist, ähnlich wie im Klavierkonzert, das Ostinato (vgl. I/5 Anfang). Aber nicht nur Reihen, auch andere Tonfolgen können zum Ostinato werden, so zum Beispiel die Quintklangfolge des Andante funebre in III/5, die teilweise der Reihe entnommen ist: im folgenden Bild wird daraus eine durchgehende ostinate Achtelbegleitung geformt.

Die meisten Mittel der Harmonik stehen nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit den Zwölftonreihen, ausser in dem einen oben beschriebenen Fall, wo die Reihentöne länger liegenbleiben und auch simultan klingen (I/1, Zf. 5). Diese Stelle führt von einem Dis-dur zu einem B-dur-Dreiklang. Weil das b dann als Orgelpunkt 15 Takte lang liegenbleibt, kann von einer richtigen Modulation nach b gesprochen werden. Dabei kommt aber das Subdominantverhältnis von Dis-dur $\approx$ Es-dur zu B-dur nicht zum Zug. Vielmehr scheint die Zieltonart sehr entfernt zu liegen, wie wenn man um den Quintenzirkel herum schreiten müsste. Die Modulation geschieht behutsam: meist bewegt sich nur eine Stimme des Akkords weiter, und fast alle Tonschritte sind kleine Sekunden. Die Ausgangstonalität wird langsam verlassen und die Zieltonalität sukzessive erreicht. Die Hauptstimme f kann bei Ziffer 6 liegenbleiben, die übrigen Stimmen ausser dem Bass bewegen sich um kleine Sekunden, also leittönig, ohne dass der Hörer eine Dominant-Tonika-Fortschreitung zu vernehmen vermöchte.

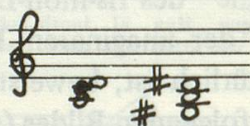
Wie bei den Bassfortschreitungen werden auch bei Modulationen meist die tonal starken Quint- und Quartschritte vermieden oder wenigstens, wie oben beschrieben, verschleiert. An ihre Stelle treten tonal entferntere, harmonisch „weichere“ Intervalle, zum Beispiel häufig die fallende kleine Terz. Der Prolog, der bis vor dem Ende auf dem Orgelpunkt h steht, schliesst mit zweimaliger Umdeutung der Durterz in die Quinte des kleinterz-verwandten Dreiklangs (s. Notenbeispiel S. 68 oben).

Das dis ist zusätzlich „Unterseptime“ des fis-moll-Dreiklangs, so dass sich assoziativ die Wirkung einer halben Kadenz auf der imaginären Tonart cis-moll einstellt: $\text{g} - \text{D}$. Dass diese Assoziation nicht ganz willkürlich ist, beweist die Dominantfunktion des Eis-dur-Dreiklangs zum Orgelpunkt ais des folgenden Bildes (siehe oben).



musical score for S. T. (Soprano/Tenor), A. (Alto), B. (Bass), and Piano. The score is in 2/4 time and features French lyrics. The first system includes the lyrics: "mè - rent, puis en mou - ru - rent un mê - me jour, lui par / Kum - mer, und dar - an star - ben den glei - chen Tag, Er durch". The second system includes the lyrics: "el - le, el - le par lui. / Sie, Sie durch Ihn.". The piano accompaniment includes markings such as *meno f*, *dim.*, *poco riten.*, *p*, *più p*, and *pp*.

Das Arbeiten mit primären Klängen, mit halb verselbständigten Klanggruppen und mit in die harmonische Fortschreitung mehr oder weniger einbezogenen Akkorden ist zu vielfältig, die Rolle von Akkorden und Akkordgruppen oft zu vieldeutig, um einen systematischen Überblick zu erlauben. Folgende Akkordgruppe kommt sehr häufig vor, ein Klang mit drei Leittönen und, als deren Auflösung, ein Molldreiklang:



Sie steht zu Beginn von I/1 auf dem Bass ais, jedoch kann das Intervall zwischen Dreiklangsgrundton und Bass, hier eine kleine Septime, wechseln. Bei Ziffer 2 sind die Akkorde wie durcheinandergeschüttelt:



Auch ein zweitaktiges Klangostinato wird daraus gebildet (I/1, Zf. 9):



Zum Abschluss der Einzelbeispiele möchten wir versuchen, den mehrschichtigen Zusammenhängen des Anfangs von I/4 auf die Spur zu kommen.

Allegro agitato ♩ = 104

Soprano od Alto 1. 2. 3. 4. 5. 6.
Tenore 1. 3.
Basso 4. 5. 6.

De nou-veau la nef cin - glait vers
Von neu - em steu - er - te das Schiff gen

Diese Takte wiederholen sich mehrmals, mit Unterbrechungen, immer auf dem Orgelpunkt d. Den Dreileittonklang und seine Auflösung in einen Molldreiklang kennen wir bereits. Neu ist die Anwendung vor einem Dur-„Quartsext“-Dreiklang (T. 4–5), wobei der Tritonus f–h zu beachten ist. Die Akkordgruppe im 2. Takt (vom 2. Akkord an) ist vom Anfang des 2. Bildes her bekannt. Dort wird sie vom Chor gesungen und steht auch über dem Orgelpunkt d. Die Akkordgruppe, die mit dem letzten Akkord von Takt 3 beginnt, ist der Fortsetzung derselben Stelle entnommen. Dort war sie aber um einige Akkorde länger und aufgeteilt auf Männer- und Frauenstimmen. Nach Ziffer 2 wird die Reihe so kunstvoll in diese Akkorde eingebettet, dass beides untrennbar zusammenzuhören scheint. Betrachten wir den tonalen Sinn der Akkorde, so lässt sich mühelos eine innere Beziehung zur Tonalität des Orgelpunkts nachweisen. In Takt 1 liegt zwischen den Dreiklangsgrundtönen und dem Bass, wie bereits gewohnt, eine kleine Septime und eine kleine Sekund. Die kleine Sekund es vermag sich fast dem ganzen zweiten Takt lang neben d zu behaupten, um dann doch zu einem Leitton von oben zu werden, der zusammen mit dem oberen cis, dem Leitton von unten, nach d strebt. Während die beiden ersten Takte harmonisch so geschlossen sind, dass man sogar von einer Kadenz sprechen könnte, bleibt die folgende Akkordgruppe auf dem von d denkbar weit entfernten as

(Tritonus!) offen stehen; nicht nur der Rhythmus, sondern auch das klangliche „Gefälle“ und das Pendeln zwischen abgeschlossenen und offenen Harmonien deutet das Schwan-
ken des Schiffes auf dem Meere an.

Zur Analyse von III/5 (s. Notenbeilage):

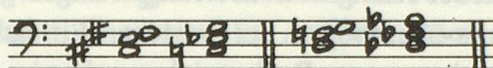
Legende:

- 1 Sekundgang
- 2 Melodischer Stufengang
- 3 Akkordgruppen
- 4 Grundtöne
- 5 Tonalität

T. 1–6: Die Reihe ist oben besprochen worden.

T. 6–9: Die fallenden kleinen Terzen der Melodie, die fallenden Sequenzen und die verminderten Dreiklänge geben dem Sterben Tristans, seiner zunehmenden Schwäche und Mattigkeit, unmittelbaren Ausdruck.

T. 24 ff.: Das Klangostinato ist abgeleitet vom bekannten Dreileittonklang und seiner Auflösung:



Der Grundton c ist eindeutig trotz seiner unbetonten Stellung, g wirkt dominantisch. Als Bestätigung dieser Deutung sehen wir das zweimalige Vorkommen des Dreileittonklangs in T. 26 an. Melodie, Ostinato und damit auch der Grundton verschieben sich parallel.

T. 30 ff.: Melodie- und Grundton der Quintklänge fallen hier zusammen, im Gegensatz zu vorher.

T. 34–41: Der Bass ist hier nicht harmoniebestimmend, sondern nur farbgebend. Das Klangostinato besteht aus lauter reinen Dreiklängen. Deren Grundtöne fallen zunächst immer auf gutem Taktteil mit dem liegenbleibenden Ton zusammen, was eine eindeutige Tonalität schafft.

T. 34–51: Die Singstimme hält sich meist an die akkordeigenen Töne.

T. 40–43: Die Tonalität wird mehrdeutig, weil Akkordgrundtöne und liegenbleibende Töne immer dissonieren.

T. 42–46: Dafür setzt sich der Bass mehr durch; der Quartsprung aufwärts hat tonal ein so starkes „Gefälle“, dass der Zielton zum Grundton wird.

T. 47–55: Hier sind auch die Akkorde nicht harmoniebestimmend, sondern nur farbgebend; weder in sich noch zusammen mit dem Bass ergeben sie eindeutige Grundtöne, wobei die Überlagerung von Vierteln und punktierten Vierteln komplizierend wirkt; die Falschheit von Isot der Weisshändigen findet ihren Ausdruck in dieser weitgehend atonalen Stelle.

T. 51–59: Das Klangostinato friert zu einem liegenden Klang ein.

T. 66–75: Einziges nochmaliges Auftreten der vollständigen Reihe.

T. 81–86, 104–107: Zweimal Mollterz, letztes Mal Durterz (ganz ähnlich schliesst die später entstandene Passacaille für Orgel).

T. 95 ff.: Im melodischen Stufengang machen sich zwei Töne im Abstand einer kleinen Sekund ihr Recht gegenseitig streitig, wie in der Reihe (vgl. T. 3–5).

T. 102–103: Der Grundton *es* wirkt wie eine „Zwischenstation“. Er gibt dem mehrdeutigen Ton *ges* (Mollterz von *es*, T. 104; Durterz von *d*, T. 99) noch eine dritte Bedeutung. Vom *ges* aus fällt der Bass zum letzten Grundton nochmals eine kleine Terz (wie von T. 97 zu T. 98).

Tonale Übersicht: Das Bild hört (wie die meisten andern) nicht in der Ausgangstonalität auf. Die Verschiebung von den Kreuz- zu den B-Tonarten, am Ende sogar ein mehrmaliger direkter Abstieg im Quintenzirkel, bewirken eine klangliche Eindunkelung, die dem Handlungsverlauf adäquat ist.

Zusammenfassung: Die Reihen werden noch vielfältiger verwendet als im Klavierkonzert. Sie treten nicht nur isometrisch auf und nicht immer in Form eines melodischen Themas. Wo sie auf mehrere Stimmen verteilt werden, unterwirft sich der Komponist einem Zwang, der ihn zur Suche neuer Klangfortschreitungen angeregt haben mag.

Dissonante Zusammenklänge überwiegen bei weitem. Wir haben aber gesehen, dass die reinen Dreiklänge dennoch eine grosse Rolle spielen, sei es im Klangostinato, sei es umgekehrt in Akkorden, die, rechnete man die primär klanglichen Anteile davon weg, viel konsonanter wären.

Die Modulationen geschehen langsam. Deshalb gibt es zwischen den Bereichen mit einem tonalen Zentrum andere, die sich nicht mehr eindeutig auf eine Tonalität beziehen lassen, ohne dass deswegen schon von Atonalität gesprochen werden dürfte.

8. Acht Préludes

Die Préludes sind bis jetzt das einzige Klavierwerk Frank Martins geblieben. Sie entstanden 1948, nach dem Oratorium „Golgotha“ (6). Wenn wir sie trotzdem vorher besprechen, so nur um dem Vokalwerk „Le Vin herbé“ ein Instrumentalwerk an die Seite zu stellen. Es hätte dies auch die Ballade für Flöte oder die „Petite Symphonie concertante“ oder irgend ein anderes Instrumentalwerk der Vierziger Jahre sein können – überall treffen wir auf dieselben Techniken wie im „Vin herbé“, nur dass der Rhythmus in den Instrumentalwerken vielfältiger und wichtiger ist und dass den Instrumenten ihre klanglichen und virtuoson Möglichkeiten abgelauscht werden.

In Nr. 2 umgeben die Begleitungsstöne eine grazile Melodie, dergestalt dass die drei zusammentreffenden Töne fast immer Dreiklänge bilden. Diese Dreiklänge sind tonal meist weit entfernt von den gelegentlichen Bassnoten, die das tonale Gerüst abgeben. Sie kadenzieren aber auf eine freie Art immer wieder auf die Tonalität zurück. In diesem Stück sowie auch

6 Mit Ausnahme des grossen Schlusschores.

in mehreren anderen kommt die Tonfolge B–A–C–H verschiedentlich vor; nach der Aussage des Komponisten ist sie nur eine bei ihm häufige melodische Floskel, ohne bewusste Absicht eingesetzt.

Ungewöhnlich für Martins Stil ist der strenge Kanon auf der Unterquint in Nr. 6, ein abstraktes Tongespinnst mit sehr weiten Intervallen. Untersucht man aber die Melodie auf Sekundgänge hin, so entdeckt man in der einen Linie mehrere Melodiezüge übereinander von Martin'scher Prägung, und würde man diese Melodiezüge alle mit durchklingenden Noten spielen, so entstünden Akkorde, deren Abfolge einen tonalen Sinn durchschimmern liesse. So überrascht der Schluss auf einem cis-moll-Dreiklang nicht.

Die gläsernen Klänge, welche das 7. Prélude umrahmen, lassen an die unnahbare Gottheit irgend eines exotischen Tempels denken. Doch bereits bei „dolce cantabile“ hebt ein zweistimmiger menschlicher Klagegesang an, der die Erstarrung auflöst und eine dynamische Entwicklung nimmt. Sieht man von den gelegentlichen Begleitungsstönen ab, so ist diese Zweistimmigkeit streng dodekaphon, d. h. es handelt sich eigentlich um 6 Zweitonklänge, die in verschiedensten Oktavtranspositionen permutieren. Die Klangfolge ändert sich mehrmals, jedoch bleibt die Technik 15 Takte lang und ab „Con moto“ nochmals 8 Takte lang erhalten.

Das Prélude Nr. 8 verarbeitet eine grosse Anzahl von Motiven und Elementen aus den vorhergehenden, und es wäre eine reizvolle Aufgabe, diese in dem Hexensabbat des Finales aufzuspüren.

Wir wollen uns jedoch auf unser Thema und auf das Prélude Nr. 1 beschränken (s. Notenbeilage). Über den Akkordgrundtönen sind die Basstöne notiert. Wo beide zusammenfallen, was häufig der Fall ist, sind sie unterstrichen. Weil die Dreiklänge eine so grosse Rolle in diesem Stück spielen, sind sie hinzugeschrieben worden, auch wo noch Zusatztöne hinzutreten. Es sei nochmals daran erinnert, dass die Akkordgruppenbestimmung nicht zur Errichtung eines „harmonischen Gefälles“, sondern nur zur Grobklassifizierung der Klanggestalt von Akkorden dient.

Legende zur Notenbeilage:

- 1 Sekundgang
- 2 Melodischer Stufengang
- 3 Akkordgruppen
- 4 Basstöne, reine Dreiklänge
- 5 Grundtöne
- 6 Tonalität

T. 1–4: Das Hauptmotiv besteht aus den ersten fünf Tönen der Reihe. Es wird gleich harmonisiert in T. 5–8, 15–17 und 40–44.

T. 3: Zum Akkord ist noch g aus T. 2 zu rechnen. 2. Hälfte: Latent ist ein Fis-Dur-Dreiklang vorhanden, suggeriert durch die Fortführung mit fis-moll in T. 5. Die Bestätigung dafür erfolgt erst mit dem Schlussakkord des Prélude, T. 44. Der tritonushaltige Akkord in T. 2 könnte zusammen mit dieser Auflösung eine funktionale Deutung

nahelegen, nämlich einen Halbschluss in h-moll: s-D; sogar die Transposition des tonalen Zentrums nach h legt diese Deutung nahe, jedoch entsprechen ihr T. 8, 17 und 44 nicht, so dass man höchstens von einer vagen Funktionsassoziation sprechen dürfte.

T. 9–14: Bei den Reibungsklängen handelt es sich um Dreiklänge mit hinzugefügten kleinen Sekunden. Bass und Akkordgrundtöne treten auseinander. Die Tonalität cis wird ebensostark durch die Bass- wie durch die Akkordgrundtöne gestützt.

T. 18–22: Der Orgelpunkt E gibt zugleich das Tonalitätszentrum an.

T. 26: Die Überraschung des Fis-dur-Dreiklangs ist so gross und die Stimmführung so überzeugend, dass durch den einen Akkord ein neues Tonalitätszentrum entsteht.

T. 27–34: Es werden beide Melodien analysiert. Die Hauptmelodie ist die Reihe, die Nebenmelodie in Oktaven schreitet fast nur in Sekunden. Die beiden Melodiestufengänge passen auf die Basstöne dis, e und c. Ein zusammenfassendes Tonalitätszentrum ist nicht vorhanden, aber die Bässe übernehmen vorübergehend dessen Rolle, bis sich wieder eindeutig fis durchsetzt.

T. 35–38: Nur fünf Töne der Reihe sind dreiklangeigen, die andern nicht.

T. 39: Die drei letzten Töne der Reihe werden transponiert wiederholt. Die Sechzehntel als Auftakt gehören nicht zur Reihe.

Tonaler Verlauf: Die Ausgangs- und die Endtonart stimmen nicht überein; die Einheit ist durch die einheitliche Motivik und Satztechnik und durch das dreimalige Wiederauftreten des Anfangs mit seinen wuchtigen Akkordschlägen gewährleistet. Das rezitativische Prélude verlangt nicht nach einer durchgehenden Haupttonart. Aber die tonalen Zentren stehen sich im Quintenzirkel nahe.

9. Golgotha

Die Komposition am Passionsoratorium erstreckte sich ohne längere Unterbrechungen über mehr als drei Jahre, von 1945 bis 1948. Es ist bemerkenswert, dass kein Auftrag dazu vorlag. Obwohl es sich um kein liturgisches Werk, ja nicht einmal um Kirchenmusik im weiteren Sinne handelt, sind die Bezüge zu früheren Passionen, vor allem zu denen J. S. Bachs, sehr eng. Auch in „Golgotha“ unterbrechen betrachtende Partien das Geschehen, das sich, ähnlich wie in „Le Vin herbé“, in einzelne Bilder gliedert.

Die innere Verwandtschaft zu den Passionen Bachs geht trotz aller stilistischen Verschiedenheit viel weiter, bis zu direkten Anklängen wie z. B. im Eingangschor: Das dreimalige „Père“ erinnert an den Eingangschor der Johannespassion mit dem Text „Herr, Herr, Herr, unser Herrscher...“. Diese Ähnlichkeit wird unterstrichen durch den Orgelpunkt und die ostinate Figur es”–h’–c”, die den Satz mit unvorbereiteten „Vorhalten“ (Nebentönen, N) durchsetzt. Von T. 26 an steigt der Bass diatonisch an, ähnlich wie im Eingangschor der Matthäuspassion. Das Vorspiel zum zweiten Teil erinnert in der Instrumentation und im ganzen Habitus stark an die Arie der Matthäuspassion: „Aus Liebe will mein Heiland sterben“.

Anklänge an Bachs Harmonik sind in den Frühwerken Martins häufig. Am weitesten gehen sie im Klavierquintett, dessen dritter Satz einem Plagiat des Arioso aus der Matthäuspassion: „Ach Golgatha, unsel'ges Golgatha" nahe kommt. In diesen Fällen handelt es sich um Funktionsharmonik. Das gleiche kann von den Stellen in „Golgatha", die an Bach erinnern, nicht gesagt werden. Dennoch lassen sich harmonische Funktionen nachweisen. Als Beispiel wurde der Anfang des Eingangschores ausgewählt (graphische Darstellung s. Beilage). Diese Analyse muss mit Vorsicht interpretiert werden: man kann daraus nicht viel mehr herauslesen als einerseits das Vorherrschen subdominantischer Regionen und andererseits die Kadenzen mit dem verminderten Septakkord, der klanglich aus den vielen reinen Dreiklängen der Umgebung heraussticht.

T. 1: Der Zusatzton *as* schärft den Klang des *c*-moll-Dreiklangs. Darüber hinaus bereitet er die beiden folgenden Dreiklänge vor, deren Region er vertritt.

T. 2, 3: Die Grundtöne der beiden Molldreiklänge stehen in scharfer Dissonanz zum Orgelpunkt. Diese Klanggestalt, zusammen mit dem Ostinato des Orchesters, wiegt schwerer als die funktionale Bedeutung, welche erst nachträglich durch den Abschluss der Kadenz plausibel wird.

T. 10–13: Die Kadenz ist um den zweiten Takt verkürzt gegenüber T. 1–5; der dritte Ausruf des Chores verschiebt sich also auf den verminderten Septakkord.

T. 13–16: entspricht harmonisch ungefähr T. 1–4. Die gestaffelt einsetzenden Chorstimmen führen nicht zur Tonika auf T. 17, sondern durch den einzigen Intervallschritt *c*–*h* im Sopran entsteht ein richtiger Dominantseptakkord der folgenden Tonalität *e*. Um die Modulation noch weicher zu machen, tritt der Bass in T. 17 und 18 ausnahmsweise verspätet ein.

T. 20–23: entspricht T. 15–17, um eine kleine Terz tiefer und um einen Takt erweitert. Der verminderte Septakkord bleibt liegen, während der Bass schon weiterschreitet.

T. 24: Der Akkord kann als Dreiklang mit Zusatztönen oder als verminderter Septakkord gehört werden. Tonal überwiegt der Dreiklang (vgl. T. 7–9), klanglich jedoch die zweimalige Parallelverschiebung des verminderten Septakkordes von T. 23 zu 24 und T. 24 zu 25.

Zusammenfassung

Orgelpunkt und Tonalitätszentrum fallen zusammen. Die Dreiklänge sind nicht allein funktional zu verstehen, der Dissonanzgrad des Intervalls Grundton-Orgelpunkt wirkt auch rein klanglich als Spannung und Entspannung. Diese Spannungsunterschiede überlagern sich mit solchen zwischen reinen Dreiklängen und verminderten Septakkorden, die für die funktionale Deutung massgebend sind.

Das Spiel mit diesen beiden qualitativ verschiedenen Spannungsunterschieden (den klanglichen und den funktionalen) ist dort auf die Spitze getrieben, wo der verminderte Septakkord, dieser am meisten durch eine funktionale Deutung „vorbelastete" Akkord, festgehalten und so zum liegenden Klang ohne Funktion wird (T. 21–23).

Orgelpunkt und Ostinato, diese bei Frank Martin vertrauten primärklanglichen Mittel, helfen mit, das Funktionale und das Klangliche stilistisch zusammenzuhalten.

Es handelt sich also bei den auch funktional deutbaren Stellen von „Golgotha“ nicht um einen Rückfall in eine frühere Schaffensstufe (schon die lange Entstehungszeit spricht dagegen), sondern um eine Synthese gewisser funktionaler Elemente mit den im „Vin herbé“ gewonnenen harmonischen Mitteln – Elemente, die schon dort nicht ganz ausgeschaltet waren und die uns auch später, vor allem im „Mystère de la Nativité“, wieder begegnen werden.

10. Le Mystère de la Nativité

Alle Vokalwerke Frank Martins haben einen langen Text, der sozusagen ohne Wiederholungen und ohne Melismatik rezitiert wird. Mehrstimmige Vokalpartien sind meist homophon. Der Sprachduktus regelt die Rhythmen und den formalen Ablauf in starkem Masse; die „parola“ ist „padrona della musica“. Der Komponist bemerkt dazu in seinen „Entretiens sur la Musique“ mit J.-Claude Piguet:

„Je suis extrêmement sensible à la langue, et je me suis obligé, malgré la difficulté qui en résulte, de suivre d’aussi près que possible la parole lorsque j’écris de la musique. On m’a souvent reproché d’écrire de la musique ‘syllabique’, c’est-à-dire de ne pas mettre plusieurs notes sur une seule syllabe. Mais mon sens intérieur de la langue m’empêche de la bousculer pour lui donner un autre rythme que celui qu’elle aurait en étant dite naturellement. Certes, la musique allonge toujours un petit peu la langue, mais j’essaie de respecter d’aussi près que possible ce que serait le texte parlé.” (S. 39)

In besonderem Masse trifft dies auf das Weihnachtsmysterienspiel zu, dessen Text nicht nur die szenische, sondern auch die musikalisch-stilistische Anlage des Werkes bestimmt. Gleich den drei Ebenen des Bühnenbildes lassen sich auch drei musikalische Ebenen unterscheiden: In den Szenen im Himmel und den Gesängen der Engel befreit sich der Komponist grösstmöglicher Einfachheit. „Simplicité“ oder „pureté“, immer schon eines seiner wichtigsten Kriterien für den Reifegrad einer Komposition und eines der höchsten Ziele im Kompositionsunterricht, wird hier ausgedehnt auf die Klanggestalt der Akkorde und auf die Melodik, die wieder zur modalen Heptatonik und sogar zur Pentatonik neigt. – Die irdischen Szenen haben häufig etwas Volksliedhaftes. In ihnen überwiegen ebenfalls die reinen Dreiklänge, jedoch kommt auch die Chromatik zu ihrem Recht. – Die Auftritte der Teufel haben, wie es sich für ein spätmittelalterliches Mysterienspiel gehört, derbes, rüpelhaftes Kolorit, sind aber nicht, wie der Komponist selber in seinen „Entretiens“ meint, atonal (S. 53). Die Zwölftonthemen gehen hier eine merkwürdige, symbolkräftige Verbindung mit dem Satanischen, Dämonischen ein – eine Charakteristik, die sich dem Hörer auch schon bei einigen Préludes und beim Auftreten Calibans in „Der Sturm“ aufdrängte – während die vielen Ostinati der orchestralen Entfaltung Spielraum lassen.

Diese drei Ebenen stehen nun nicht beziehungslos übereinander. Das folgende Motiv kommt in allen dreien vor:



Es wird gleich nach dem kurzen Eingangschor vom Engel Gabriel gesungen, bildet die Begleitung zum unten analysierten Gesang der Maria, Ziffer 129 ff., und schafft im Teufelsensemble, Ziffer 23, im 5/4-Takt scharfe, schneidende Dissonanzen, die auf den rücksichtslosen Kanon zurückzuführen sind.

Die mittlere, menschliche Ebene ist musikalisch sicherlich die reichste. Sie nimmt gewissermassen die anderen Ebenen in sich auf. Von der Himmelsmusik fällt auf sie ein Abglanz von Serenität und Einfachheit, vom Höllenspuk erbt sie koloristische Ostinati, am ausgeprägtesten z. B. beim Auftritt der orientalischen drei Könige mit Zimbelen und Tamburin. Auch das Pastorale darf nicht fehlen in der Hirtenszene.

Es sei nicht verschwiegen, dass in Frank Martins Streben nach *Simplicité* eine gewisse Gefahr liegt: nicht die Gefahr, den Anschluss an die musikalische Sprache der Gegenwart zu verlieren (die ohnehin mit einiger Verbindlichkeit nicht existiert), sondern die Gefahr des „angélisme“. Zum Beispiel gehören die zweistimmige Partie nach Ziffer 43 und der ein- und zweistimmige Engelschor nach Ziffer 105, wie auch gewisse Partien der gleichzeitig entstandenen „Psaumes“ nicht zu den besten Einfällen. Wo es Frank Martin aber gelingt, Inspiration und Einfachheit zu verbinden, ist die Musik von einer ungeheuren Subtilität, und man merkt ihr die harte und langwierige Arbeit der Entstehung nicht mehr an. Der Verfasser hat von Frank Martin vernommen, er habe für den kurzen Gesang der Maria, Ziffer 128–131, mehrere Tage lang unablässig gesucht und gefeilt, bis die Stelle seinen Intentionen entsprach. Diesen Subtilitäten in einer Analyse nachzuspüren und das empirisch Gefundene auf Gesetzmässigkeiten hin zu untersuchen, ist eine der anspruchsvollsten Aufgaben für den Musiktheoretiker, und er darf das Ergebnis nur mit einigem Zögern vorlegen, ob es auch die Grenzen seiner Kompetenz nicht überschreite.

Legende zum Notenbeispiel (siehe Notenbeilage):

1 Lage des Melodietons innerhalb des Dreiklangs:

1 Grundton

3 Terz

5 Quint

2 Melodiastufengang

3 Bezeichnung der reinen Dreiklänge

4 Akkordgrundtöne

5 Tonalität

Zf. 128: Über den Orgelpunkten g und c, die die tonalen Bezugstöne bilden, liegen reine Dreiklänge, deren Terz oder Grundton (oder seltener Quinte) von der Gesangsmelodie übernommen wird. Diese und die beiden ähnlich wie im *Prélude 2* sie umgebenden Begleitstimmen schreiten in kleinen Intervallen fort. Die Hauptmelodie geht vom tonalen Bezugston g aus, entfernt sich bis zum Tritonus, dem am wenigsten verwandten Ton, und

kehrt zu ihm zurück. Beim Bezugston c beginnt sie entsprechend, jedoch bleibt die Entwicklung bei Zf. 129 unabgeschlossen. Der Basston kommt in den Dreiklängen nicht vor!

T. 6: Auf dem zweiten Viertel steht zum erstenmal kein reiner Dreiklang. Der Grundton kann nicht eindeutig bestimmt werden.

T. 7 ff.: Bei den Punktierten zählen harmonisch nur die langen Noten, während die kurzen lediglich einen klanglichen Kontrast dazu bilden.

Zf. 129: Der Bass setzt fast drei Takte lang aus und lässt so die Oberstimmen in einem tonalen Schwebezustand, während sich langsam die Modulation nach cis vollzieht. Der zweimalige Quintkanon des oben besprochenen Motivs auf cis und dis vermeidet harte Dissonanzen.

T. 7–9, nach Zf. 129: Nach lauter reinen Dreiklängen heben sich die drei verminderten Dreiklänge stark von ihrer Umgebung ab. Das cis am Anfang von T. 8 ist Vorhalt zu his (vgl. Parallelstelle, 2 T. vor Zf. 138).

Zf. 130: Die Akkorde bleiben tritonushaltig, aber die Bässe legen die Grundtöne fest. Langsam schält sich so die neue Tonalität d heraus. T. 3 und 4 entsprechen, um einen Ganzton tiefer, dem T. 3 und 4 nach Zf. 129. T. 5 ff. erinnern klanglich und rhythmisch an den Anfang der Stelle nach Zf. 128. Die letzten vier Takte sind eine freie Wiederholung der vorhergehenden drei Takte. Beide Male entfernen sich Melodie und Dreiklänge sowohl vom Orgelpunkt als auch vom tonalen Bezugston: die Stelle findet keinen Abschluss, im Gegensatz zur Wiederholung, Zf. 136 ff., wo am Schluss nur noch reine Dreiklänge vorkommen, bei deren letzten zwei Bass und Grundton zusammenfallen.

Zusammenfassung

Bei der analysierten Stelle wird der Wechsel von Spannung und Entspannung auf drei verschiedene Arten bewerkstelligt:

1. Wechsel zwischen reinen Dreiklängen und tritonushaltigen Akkorden.
2. Verwandtschaftsgrad zwischen Akkordgrundtönen und Bass einerseits – Tonalität andererseits.
3. Wechsel der Satztechnik: Melodiestimme mit Begleitung und Orgelpunkt am Anfang und am Schluss; rhythmisch ostinate Begleitfiguren gegen das Zentrum hin; kontrapunktischer dreistimmiger Satz im Zentrum.

Alle drei Mittel wirken im grossen und ganzen in derselben Richtung, auf Spannung und auf Entspannung hin, und geben der ganzen Stelle eine symmetrische, in der Mitte kulminierende Form.

11. Cellokonzert

Das Cellokonzert hat eine bemerkenswerte Entstehungsgeschichte, in welche Frank Martin etwas Einblick gegeben hat in seinen „Entretiens sur la musique“ mit J.-Claude Piguet:

„Il y a environ six ans, j'avais voulu commencer un Concerto de violoncelle, mais j'étais encore sous l'influence d'une composition qui m'avait amené à une espèce de pureté d'écriture toute particulière: le Mystère de la Nativité. J'avais écrit une phrase très simple sans aucun chromatisme, et je pensais pouvoir continuer ainsi. Mais je me suis arrêté parce que je n'arrivais pas à trouver une suite adéquate. Je pensais toujours à ce Concerto de violoncelle; et quand, cinq ans plus tard, je me suis vraiment mis à la tâche, je pensais commencer tout à fait différemment. Je n'avais pas l'idée de réemployer ce début. Venu au fait et au prendre, j'ai trouvé qu'il n'y avait pourtant pas d'autre commencement possible pour moi que cette fameuse phrase qui se trouvait dans mon tiroir. Alors je l'en ai ressortie et j'ai commencé à travailler. Après peu de temps, j'ai tout d'un coup trouvé un élément musical qui me permettait de continuer. Ce qui me gênait, c'était la rentrée de l'orchestre après la phrase; et tout d'un coup, après cinq ans, j'ai eu une idée qui m'a permis de continuer.” (S. 23 f)

Untersuchen wir das erste Cellosolo, das nach Frank Martins Terminologie „modal” ist, das heisst, in welchem zwar die Tonleitertöne, nicht aber ein einziger Stützpunkt, eine Tonika, gegeben sind:

Lento 1 = 40

The musical score is handwritten and consists of three staves. The first staff is labeled 'Lento 1 = 40' and begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It starts with a forte 'f' dynamic. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff concludes the phrase with a 'meno f' (diminuendo) marking and ends with a double bar line.

1 *Un pochiss. meno lento* ♩ = 44



Der Anfang ist rein pentatonisch; er verwendet die Töne c – g – d – a – e fünf Takte lang. Im weiteren Verlauf des Themas nun kommen auf der rechten Seite dieser Quintordnung neue Töne hinzu und fallen auf der linken Seite weg, so dass nie mehr als fünf Töne Verwendung finden. Vom T. 4 bis zum T. 7, 1. Note, reicht die Quintordnung g – d – a – e – h, vom T. 7 bis T. 8, 3. Note d – a – e – h – fis, von dort bis T. 9, 2. Note a – e – h – fis – cis. Immer wird ein Ton durch den nächstunteren ersetzt, zum letzten Mal in T. 9 a durch gis. Dieses gis nun bleibt im Orchester als Haltenote liegen. Zu den Tönen e – h – fis – cis – gis gesellen sich noch dis und ais, um die Diatonik zu vervollständigen (eine Art „reines gis-moll“), später die in der Quintordnung angrenzenden Töne a und eis und schliesslich immer mehr chromatische Zwischenstufen. Auf diese Weise dient die Fortführung des Themas als Brücke zwischen dem „modalen“, sogar pentatonischen Anfangsthema und der sonst vorherrschenden chromatischen Melodik. Aber noch auf eine andere, hintergründige Weise liegt das Anfangsthema dem ganzen Werk zugrunde: dieses Werk, das so durch und durch tonal konzipiert ist, besitzt keine Tonart. Im obigen Notenbeispiel liegt der Schwerpunkt auf gis, bei Zf. 11 und 27 auf fis, bei Zf. 12 und 28 auf h und am Schluss auf cis:

11. Cellokonzert

Das Cellokonzert hat eine bemerkenswerte Entstehungsgeschichte, in welche Frank Martin etwas Einblick gegeben hat in seinen „Entretiens sur la musique“ mit J.-Claude Figue:

Ernest Ansermet, der das Werk uraufgeführt hat, schlug Frank Martin eine Änderung des tiefen *gis* in *fis* vor. Obwohl die Tonalität *fis* im Satz eine grosse Rolle spielt, im Gegensatz zu *cis*, ging Frank Martin nicht auf diesen Vorschlag ein. Ein leises Überraschungsmoment, das Schwebende eines verklingenden Schlusses ist ihm offenbar wichtiger als tonale Einheitlichkeit. Man könnte diese Art von Tonalität, die sich im Quintenzirkel verschieben kann, „gleitende Tonalität“ nennen. Diese wäre das Gegenstück zur „modalen“ Melodik; beiden gemeinsam ist das Fehlen eines einheitlichen Beziehungstones, die Freiheit des Auf- oder Abstiegs im Quintenzirkel.

Ähnlich unbestimmt ist die Tonart des zweiten Satzes. In diesem sind lauter Molldreiklänge aneinandergeskettet (während Frank Martin bei Dreiklangketten sonst Dur- und Molldreiklänge abwechseln lässt), wobei die Intervallverhältnisse zwischen den Grundtönen von Sequenzglied zu Sequenzglied ständig kleinen Veränderungen unterworfen sind:

Oberstimme nie Terz des Molldreiklangs - - - - -

Orch.

kl. 3

gr. 3

gr. 3

gr. 3

gr. 3

statt ges-moll

Bass- und Grundtöne von Molldreiklängen

12

Septime

gr. 3!

Scheinsequenzen steigend

kl. 3!

kl. 3!

kl. 3!

kl. 3!

Cello solo

usw.

einziger Durdreiklang

8va

8va

2 #

So könnte der Satz zum Beispiel ebensogut in a-moll schliessen, da ja die ganzen 16 Takte am Schluss eine kleine Terz höher wiederholt werden. Aber der Schluss lautet:

kl. 3

gr. 3!

Cello solo

statt: (vgl. T. 15)

Zweifellos ist gis-moll als Abschluss geeigneter, weil es mit dem Anfangston cis und dem Abschlussakkord fis-moll des ersten Themas näher verwandt ist.

In beiden Sätzen kommt eine Passacaglia vor. Beide Male löst sie sich ganz behutsam auf, indem zum Beispiel das Thema vom Bass in eine Mittelstimme übergeht, wo es unmerkter verschwinden kann, während neue melodische Einfälle die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Doch dies gehört schon nicht mehr zu unserem Thema.

12. Streichquartett

Es mag verwundern, dass Frank Martin erst vor kurzem ein Streichquartett geschrieben hat, nehmen doch die Streichinstrumente von Anfang an (Violinsonate op. 1) einen wichtigen Rang in seinem Schaffen ein. Für Streicher allein hat er nur eine Rhapsodie (1935), ein Trio (1936) und die Etudes für Streichorchester (1955/56) komponiert. Ein in mehreren Lexika aufgezähltes Streichquartett aus dem Jahre 1936 gibt es nicht. Das 1967 zur Hundertjahrfeier der Tonhalle-Gesellschaft Zürich geschriebene Streichquartett ist also sein erstes.

Die Tendenz der kompositorischen Entwicklung, die zu diesem Streichquartett führt, lässt sich mit einem Wort umschreiben: Synthese. Es handelt sich, genauer gesprochen, um die Synthese der im „Mystère de la Nativité“ noch getrennten musikalischen Ebenen, um die Synthese seines im „Vin herbé“ gefundenen komplexen persönlichen Stils mit der Tendenz zu grösster Einfachheit und Selbstbeschränkung, wie sie vor allem in den Himmelsszenen des „Mystère“ aufgetreten ist. Im Cellokonzert betrifft die Synthese vor allem Melodisches: einfache modale Diatonik und bis zur Zwölftönigkeit gehende Themenbildung. Hier jedoch umfasst die Synthese noch weitere Satzmittel, die in früheren Werken fast nur getrennt auftraten. Zum Beispiel handelte es sich bei der Parallelverschiebung von Akkorden vorwiegend um reine Dreiklänge; kompliziertere Akkorde traten vor allem in modulierenden Partien auf, wo die Stimmen sich vorzugsweise in kleinen Sekunden sukzessive weiterbewegen (z. B. Le Vin herbé, I/1, Zf. 5, s.S. 67); Ballade für Flöte und Klavier, T. 89–139.

Zwei Beispiele sollen zwei Möglichkeiten von Synthese zeigen (s. Notenbeilage):

1. Satz, Zf. 2–3

Nachdem die Bratsche allein das in Quartschichten aufgebaute, aber auch mit Chromatismen durchsetzte Hauptthema gespielt und die Tonalität fis allmählich befestigt hat, bringt die 2. Violine ein zweites Thema, das von fis ausgeht und zum gleichen Ton wieder zurückkehrt. Die Pizzicatobegleitung des Cellos beginnt schon sporadisch während des Bratschenthemas. Sie besteht aus lauter übermässigen Dreiklängen in weiter Lage. Die Akkorde für sich gehören in die Gruppe V der Hindemithschen Tabelle, d. h. es sind Akkorde mit unbestimmtem Grundton. Mit den Melodietönen zusammen erhält einer der drei Töne ein mehr oder minder deutliches Übergewicht über die andern. Auch wenn nicht jedesmal daraus der Grundton eindeutig ablesbar ist, sind doch der melodische Stufengang und der tonale Verlauf eindeutig: sie stimmen am Anfang und Ende überein

und gehen in der Mitte auseinander. Dies sichert dem zweiten Thema die formale Geschlossenheit, zusätzlich untermauert durch eine Quasi-Kadenz Dominante-Tonika in den letzten beiden Takten.

1. Satz, Zf. 6–8

Das Cello führt ein drittes Thema ein, eine Zwölftonreihe, die nach Zf. 7 von der 1. Violine rhythmisch verändert, sonst aber genau wiederholt wird (mit Ausnahme des a' im 6. T. nach Zf. 7 statt einem ausserhalb der Reihe stehenden ais), während das Cello mit dem Anfangsmotiv des ersten Themas weiterfährt.

Die Reihe besteht vorwiegend aus tonal starken Intervallen: fünf Quint- bzw. Quartschritten, einer grossen und zwei kleinen Terzen.

Die Stelle beginnt und endet mit reinen Molldreiklängen. Dazwischen stehen auch kompliziertere Akkorde, deren Grundtöne nicht immer bestimmbar sind. Wie an vielen andern Stellen bei Frank Martin schreiten die Stimmen von Akkord zu Akkord meistens nur um einen Halbton weiter oder bleiben liegen. Die liegenbleibenden Töne aber wechseln von Stimme zu Stimme. Es sind dies in den ersten acht Takten gis, von T. 2 bis 5 zusätzlich a, von T. 7 bis 11 dis = es.

Die Tonalität gis gilt mehr oder weniger für die ganze Partie, so dass man in T. 2–4 von einer Ausweichung nach der oberen kleinen Sekunde sprechen könnte, während das quintverwandte es $\approx$ dis als Dominante gehört wird (auch das Zwölftonthema steht eine Quint höher). Die letzten vier Takte bringen eine Modulation nach fis auf doppelte Weise: die Molldreiklänge sinken chromatisch von a nach fis ab, während der Bass das fis schon etwas früher über den unteren Leitton erreicht, wobei derselbe Reibungsklang fis – g – ais (b)–d entsteht wie in T. 2.

Zusammenfassung der Analysen 8 – 12

Bei der Untersuchung der nach dem „Vin herbé“ entstandenen Kompositionen hat sich zweierlei bestätigt: einerseits sind keine neuen kompositorischen Mittel hinzugetreten, andererseits jedoch zeichnen diese Werke sich aus durch eine erstaunliche Vielfalt sowohl im Kompositionstechnischen als auch in der Aussage. Die Skala reicht von äusserster Einfachheit, von der Beschränkung auf reine Dreiklänge und heptatonische, sogar quintatonische modi (Le Mystère de la Nativité, Himmelsszenen; Cellokonzert, erstes Solo), bis zu schwierigen, vielschichtigen Strukturen unter Verwendung von Zwölftonreihen und komplizierten, dissonanten Klängen (8 Préludes, Streichquartett). Auf diese beiden Seiten schlägt das Pendel des kompositorischen Schaffens von Frank Martin aus, und wohl die reichsten und aussagekräftigsten Werke sind dann entstanden, wenn sich das Pendel in der Mitte zwischen den beiden Polen bewegte.

An der letztbesprochenen Stelle des Streichquartetts zum Beispiel, die noch nicht einmal zu den kompliziertesten des Quartetts gehört, werden miteinander kombiniert: 1. eine Zwölftonreihe, 2. eine weitere Melodie, 3. die Abwechslung von reinen Dreiklängen mit spannungsgeladenen Reibungsklängen und 4. primärklangliche Elemente (Haltenoten), die dem einzelnen Streicher durch die Ablösungen besonders bewusst gemacht werden. Für den Hörer hingegen wirkt diese Stelle einfach und ruhig; er kann sich an den liegen-

bleibenden Tönen festhalten, empfindet wegen der vorsichtigen Akkordfortschreitungen die Dissonanzen nicht als hart und wird auch nicht durch bruske tonale Wechsel verwirrt. Es liegt einer der seltenen Glücksfälle in der neueren Musik vor, wo Einfachheit nicht mit Primitivität erkaufte worden ist, sondern wo die kunstvolle Anwendung von im einzelnen sehr komplexen kompositorischen Mitteln und einem reichen melodischen, klanglichen und harmonischen Material zu einer für den Hörer leicht aufzufassenden Gestalt geführt hat.

In der Literaturwissenschaft wird die Frage diskutiert, ob man bei der Interpretation eines Gedichtes einzig auf den Wortlaut abstellen soll, um diesen in seiner Reinheit und Selbstgenügsamkeit zur Geltung zu bringen, oder ob der Interpret sich im Gegenteil darum bemühen sollte, möglichst viele biographische Fakten, Einflüsse der Umwelt und Umstände bei der Abfassung des Gedichtes in Erfahrung zu bringen, um das Verstehen zu vertiefen. Emil Staiger hat sich zur zweiten Methode bekannt und am Beispiel von Rilke-Gedichten gezeigt, wie viele Wörter, Formulierungen und Bilder, die sonst im Dunkel bleiben könnten, erst durch diese Methode erhellt werden können (1).

Sogar bei der Interpretation zeitgenössischer Kunstwerke stellt sich das hermeneutische Problem (s.S. 49). So haben wir denn bei den Analysen immer Bedacht genommen auf die Entstehung der Werke, auf die Bezüge zur Umwelt und auf die Äusserungen Frank Martins über sie. Es bleibt uns jetzt noch die Aufgabe, die Ergebnisse der vorstehenden Analysen zu vergleichen mit Meinungen anderer, die sich bisher über ihn geäußert haben, und vor allem mit seinen eigenen Ansichten über seine Werke und über musktheoretische Fragen. So wird sein Schaffen schliesslich in einen grösseren Zusammenhang gestellt.

Die Arbeiten über Frank Martin sind – gewiss nicht vollständig – im Literaturverzeichnis zusammengestellt. Am brauchbarsten erwies sich die Monographie von Rudolf Klein von 1960 mit ihren späteren Ergänzungen in der Österreichischen Musikzeitschrift, ferner die Aufsätze von Ernest Ansermet und Kurt von Fischer. Über die Dissertation von Janet E. Tapper wurde auf den Seiten 10 ff. bereits berichtet.

Frank Martin selber hat sich zwar häufig, aber äusserst zurückhaltend über sich und seine Werke geäußert. Eine wertvolle Ergänzung seiner Aufsätze bilden die bereits dreimal erschienen „Entretiens sur la musique“ mit J.-Claude Fiquet. Zwei Kompositionsschüler Frank Martins haben über seinen Unterricht bereitwillig Auskunft gegeben, wofür ihnen hier herzlich gedankt sei: Von Rolf Looser stand das Manuskript eines Radiovortrages zur Verfügung; Peter Mig wusste viel Aufschlussreiches zu berichten, und zwar nicht nur aus der Erinnerung, sondern auch auf Grund von Aufzeichnungen mehrerer Unterrichtsmunden. Es liegt hier zudem der Glücksfall vor, dass der Unterricht schriftlich weitergeführt wurde, nachdem sich Frank Martin in Holland niedergelassen hatte. Die vielen Briefe aus Holland sind wegen der ausführlichen Besprechung von kompositorischen Einzelfragen von höchstem Interesse, und es ist den beiden Briefschreibern hoch anzurechnen, dass sie ihr Einverständnis gegeben haben zur teilweisen Veröffentlichung in dieser Arbeit.

Schliesslich hatte der Verfasser Gelegenheit, den Komponisten zu besuchen und ihm manche Einzelfragen vorzulegen. Gerade auf musktheoretischem Gebiet haben Einzelfragen häufig mehr Wert als allgemeine Feststellungen. Die Antworten bestätigen und

1. Vorlesung an der Universität Zürich im Wintersemester 1955/56.

III. Historisch-biographische Verifikation

In der Literaturwissenschaft wird die Frage diskutiert, ob man bei der Interpretation eines Gedichtes einzig auf den Wortlaut abstellen soll, um diesen in seiner Reinheit und Selbstgenügsamkeit zur Geltung zu bringen, oder ob der Interpret sich im Gegenteil darum bemühen sollte, möglichst viele biographische Fakten, Einflüsse der Umwelt und Umstände bei der Abfassung des Gedichts in Erfahrung zu bringen, um das Verstehen zu vertiefen. Emil Staiger hat sich zur zweiten Methode bekannt und am Beispiel von Rilke-Gedichten gezeigt, wie viele Wörter, Formulierungen und Bilder, die sonst im Dunkel bleiben müssten, erst durch diese Methode erhellt werden können (1).

Sogar bei der Interpretation zeitgenössischer Kunstwerke stellt sich das hermeneutische Problem (s.S. 49). So haben wir denn bei den Analysen immer Bedacht genommen auf die Entstehung der Werke, auf die Bezüge zur Umwelt und auf die Äusserungen Frank Martins über sie. Es bleibt uns jetzt noch die Aufgabe, die Ergebnisse der vorstehenden Analysen zu vergleichen mit Meinungen anderer, die sich bisher über ihn geäußert haben, und vor allem mit seinen eigenen Ansichten über seine Werke und über musiktheoretische Fragen. So wird sein Schaffen schliesslich in einen grösseren Zusammenhang gestellt.

Die Arbeiten über Frank Martin sind – gewiss nicht vollständig – im Literaturverzeichnis zusammengestellt. Am brauchbarsten erwies sich die Monographie von Rudolf Klein von 1960 mit ihren späteren Ergänzungen in der Österreichischen Musikzeitschrift, ferner die Aufsätze von Ernest Ansermet und Kurt von Fischer. Über die Dissertation von Janet E. Tupper wurde auf den Seiten 10 ff. bereits berichtet.

Frank Martin selber hat sich zwar häufig, aber äusserst zurückhaltend über sich und seine Werke geäußert. Eine wertvolle Ergänzung seiner Aufsätze bilden die bereits dreimal zitierten „Entretiens sur la musique“ mit J.-Claude Piguet. Zwei Kompositionsschüler Frank Martins haben über seinen Unterricht bereitwillig Auskunft gegeben, wofür ihnen hier herzlich gedankt sei: Von Rolf Looser stand das Manuskript eines Radiovortrages zur Verfügung; Peter Mieg wusste viel Aufschlussreiches zu berichten, und zwar nicht nur aus der Erinnerung, sondern auch auf Grund von Aufzeichnungen mehrerer Unterrichtsstunden. Es liegt hier zudem der Glücksfall vor, dass der Unterricht schriftlich weitergeführt wurde, nachdem sich Frank Martin in Holland niedergelassen hatte. Die vielen Briefe aus Holland sind wegen der ausführlichen Besprechung von kompositorischen Einzelfragen von höchstem Interesse, und es ist den beiden Briefschreibern hoch anzurechnen, dass sie ihr Einverständnis gegeben haben zur teilweisen Veröffentlichung in dieser Arbeit.

Schliesslich hatte der Verfasser Gelegenheit, den Komponisten zu besuchen und ihm manche Einzelfragen vorzulegen. Gerade auf musiktheoretischem Gebiet haben Einzelfragen häufig mehr Wert als allgemeine Feststellungen. Die Antworten bestätigen und

1 Vorlesung an der Universität Zürich im Wintersemester 1955/56.

vertiefen im grossen und ganzen die im Sinne von Arbeitshypothesen aufgestellten Voraussetzungen der Analysen.

A. Die Werkstatt des Komponisten

1. Kindheit, Milieu, Umwelt, Werdegang

Frank Martin entstammt einer französischen, hugenottischen Familie, die sich 1754 in Genf angesiedelt hatte. Für detailliertere Angaben sei hier wie im folgenden auf die Monographie von Rudolf Klein verwiesen. Sein Vater war Pfarrer. Er und seine Frau liebten und pflegten die Musik zusammen mit ihren zahlreichen Kindern. Frank Martin selber berichtet über seine Kindheit: „Il se trouve que j'étais le dixième enfant d'une famille où tous faisaient de la musique. Les uns chantaient, d'autres jouaient du piano, du violon ou du violoncelle, et je suis ainsi né dans la musique. J'étais moi-même attiré par le piano et, aussi loin que je me souviens, j'étais toujours au piano à essayer des choses et à jouer des mélodies, à les harmoniser à ma façon, d'abord à deux voix.” (2) Schon ganz früh schälte sich das bleibende Zentrum seiner Musikalität heraus: „Mais le fait que je me suis mis au piano et pas au violon venait de ce qu'au fond je m'intéressais dans ma jeunesse infiniment plus à l'harmonie qu'à la mélodie, et la mélodie était pour moi une chose tellement liée à l'harmonie que je ne pouvais pas la concevoir toute seule.” (3)

Genf war damals als Musikstadt völlig auf die deutsche Musik ausgerichtet. Die Chöre führten häufig die Bach'schen Passionen auf, welche im jungen Frank die stärksten Eindrücke hinterliessen; in Sinfonie- und Kammermusikkonzerten erklang überwiegend Beethoven und Brahms; die Orgelwerke César Francks waren für Otto Barblan (1860–1943), den Organisten an St. Pierre, eine späte Entdeckung. Gegen Ende des ersten Weltkrieges kam Ernest Ansermet nach Genf und setzte sich für die bisher recht unbekannte Musik Debussys und Ravels ein. (4) Der seinerzeit wichtigste Genfer Musiker, Joseph Lauber, hatte in München studiert. Er war der einzige Lehrer Frank Martins: „J'ai eu un maître, Joseph Lauber, qui m'a enseigné au fond la pratique de la musique. Il m'a donné des leçons d'harmonie . . . Il m'a appris, dans les études d'harmonie, une conduite des voix toujours bonne, toujours mélodique, et je lui en suis extrêmement reconnaissant.” (5) Befragt darüber, welchen Sinn es heute habe, Kontrapunkt zu unterrichten, erklärt er: „Il m'est très difficile de répondre parce que, ne l'ayant pas appris moi-même,

2 F. M. et J.-Claude Piguet, *Entretiens sur la musique*, Neuchâtel 1967, S. 11–12.

3 A.a.O. S. 13.

4 Viel ausführlicher habe ich das Musikleben der Stadt Genf, die Familie Frank Martins und seinen Musikunterricht behandelt in meinem Buch: *F. M. Ein Aussenseiter der neuen Musik*, Bd. 9 der Reihe „Wirkung und Gestalt“, Verlag Huber Frauenfeld 1970.

j'ai eu tout le plaisir en composant d'aller à la découverte dans ce domaine; le fait de l'avoir appris m'aurait enlevé toute espèce de plaisir à en faire!" (6)

Seit dem 9. Lebensjahr hat Frank Martin kaum je aufgehört zu komponieren. Das Studium in Physik, Mathematik und Literatur wurde nicht abgeschlossen, ein Konservatorium nie besucht. In wesentlichen Teilen vollzog sich seine Ausbildung autodidaktisch, vom Praktischen her: er verfolgte zum Beispiel alle Proben des Genfer Orchesters mit der Partitur in der Hand. Das Klavierspiel betrieb er nie als Selbstzweck. Seine erste Anstellung für Theorie des Rhythmus und Improvisation fand er als Achtunddreissigjähriger am Institut Jaques-Dalcroze. Wie langsam seine Entwicklung war, und wie mühsam und spät er seinen Stil fand, wurde im II. Teil dieser Arbeit schon erörtert.

2. Einflüsse

J.-Claude Piguet fragte den Komponisten, ob er sich als Franzosen oder als Deutschen fühle: „Je peux répondre: ni l'un, ni l'autre. Mais il se trouve que ma famille était de culture plus allemande que française. Mes parents avaient, je ne sais pourquoi, une sorte de réticence vis-à-vis de la littérature française, et s'étaient orientés vers l'Allemagne, éventuellement vers l'Angleterre. De la sorte, la France n'a pas joué dans mon enfance un très grand rôle, si j'excepte la chanson française. Nous chantions en famille toujours des chansons françaises, plutôt anciennes, dont beaucoup sont dans des tonalités mineures qui me sont chères." (7) Am selben Ort erfahren wir noch mehr über die wichtigsten Einflüsse. An erster Stelle steht „Bach, nochmals Bach und immer Bach" (S. 113). Daneben sind die Nocturnes und die Préludes von Chopin und die Liederzyklen von Schumann zu nennen; jedoch erst die grossen Klavierwerke César Francks haben ihn aus der durch und durch „klassischen" Harmonik befreit. Die oben genannten Gründe machen die sehr späte Kenntnisnahme Debussys verständlich: „Sa musique est pour moi absolument capitale. Mais je dois dire que comme jeune homme, au fond, je n'y comprenais rien du tout, et sa musique me faisait l'effet d'un marécage; je ne comprenais pas ses enchaînements harmoniques, je ne percevais pas non plus ses formes. J'avais énormément de peine à entrer dans cette sorte de musique. Ce qui m'a fait comprendre Debussy, ce sont *Fêtes* dans les *Nocturnes*. Du jour où j'ai entendu *Fêtes*, toute la musique de Debussy s'est éclairée pour moi. Je n'ai certes jamais essayé d'imiter ce modèle, mais il y a plusieurs passages de ma musique qui ont été au fond inspirés par *Fêtes* de Debussy. J'aimerais encore ajouter que Debussy a été pour moi, dès mon passage à l'écriture chromatique, un maître de l'harmonie; c'est chez lui que j'ai trouvé le procédé du transport des accords parallèles, qu'on peut à la rigueur découvrir chez Liszt déjà, mais dont seul Debussy a fait un emploi presque systématique. Je leur fais dire autre chose que Debussy, mais c'est de lui que je tiens la base même de cette technique." (8)

5 „Entretiens . . ." S. 15.

6 A.a.O. S. 16.

7 A.a.O. S. 107 f.

8 A.a.O. S. 117.

3. Die Zwölftontechnik

Die Analysen machten deutlich, wann und in welcher Art Frank Martin die Zwölftontechnik angewandt hat. Diese Technik diene ihm dazu, sich aus den Fesseln diatonischer Melodik zu befreien, und er hat diese Bereicherung, den „style chromatique“, nie wieder aufgegeben. Rudolf Klein hat Martins Stellungnahme zur Zwölftontechnik und zur Atonalität zutreffend dargestellt und mit vielen Zitaten belegt. Auch betont er, dass Martin unbeschadet dieser Technik bei einer tonalen Schreibweise bleibt. Er trennt die beiden Gebiete aber wohl nicht genügend klar, indem er sie in einem einzigen Kapitel zusammenfasst und diesem die Überschrift gibt: „Das Zwölfton-Zwischenspiel“. Um solchen Missverständnissen vorzubeugen, wollen wir vorläufig die Frage der Atonalität ausklammern. So bleibt die Dodekaphonik bloss eine Kompositionstechnik, über die der Komponist sich folgendermassen äussert: „J’ai beaucoup employé la série. Elle a joué dans mon évolution musicale un grand rôle, m’obligeant à chercher des choses que je n’aurais pas trouvées de moi-même. Je l’emploie encore souvent comme une sorte d’obligation. Comme je l’ai dit dans un article: „J’aime assez les barrières parce qu’elles apprennent à mieux sauter.“ (9) „Je tiens donc à dire que si, jusqu’à un certain point, j’ai obéi à des règles arbitraires, je ne l’ai jamais fait qu’en les considérant comme une source d’enrichissement et de renouvellement; mais que jamais l’obéissance à ces règles ne m’a paru suffisante en soi... L’obéissance à des règles de style n’est qu’une élégance, un plaisir de l’esprit, qui ne fait preuve d’aucune valeur, qui n’emporte aucune conviction.“ (10)

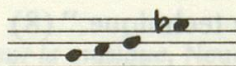
Von der Zwölftontechnik her ist der Martin’schen Melodik ein Stilmerkmal eigen: dieselbe Note kehrt im melodischen Verlauf meist lange nicht wieder, auch bei nicht-dodekaphonen Stellen. Wir finden dieses Merkmal auch im Unterricht als bewusste Kompositionsregel, wenn es im Brief an Peter Mieg vom 5.11.1949 heisst: „... Enfin, la dernière mesure est infiniment plus riche



Les formules

ou

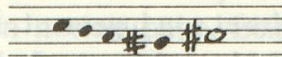
ont l’inconvénient d’être sur une gamme en tons entiers



9 A.a.O. S. 53.

10 *A propos du „Vin herbé“*, in SMZ 82, 1942, S. 75.

qui n'est pas espressive et que les petites notes n'arrivent pas à faire oublier. Tand que la formule



est fraîche.” Und über den Bass einer Passacaglia urteilt er (23.1.1948): „J’ai bien regardé vos différentes versions et je crois que la meilleure solution est la Variante I. Le premier projet vous donnerait beaucoup de difficultés dans la suite, parce qu’il tourne, à la basse, toujours sur les mêmes notes, de ré bémoll à sol bémoll. La Variante y ajoute une échappée sur la et la bémoll qui sera bien précieuse.”

4. Das musikalische Bewusstsein

Wenn soeben von einer bewussten Kompositionsregel gesprochen wurde, so muss dies relativiert werden, „... car dans le travail du compositeur, ce qu’il connaît, ou croit connaître, lui, est souvent plus un empêchement qu’une aide; et les choses de métier qui peuvent sembler les plus acquises, il faut, pour leur conserver leur fraîcheur, les réinventer à chaque coup.” (11) Das ist der Grund, warum Frank Martin keine „Unterweisung im Tonsatz” geschrieben und gebraucht hat. Er erklärte im Gespräch, er habe nie nach einer Theorie unterrichtet; er finde es sogar gefährlich für den Komponisten, sich einer Theorie unterzuordnen. Im Blick auf Hindemith meinte er, der Komponist habe nicht das Recht, frühere Werke noch einmal zu verändern. Den Schülern habe er nichts anderes sagen können als: diese Stelle ist gut, diese schlecht. Die Prüfungsinstanz sei das Gehör und „la conscience musicale”. Er verneinte, dass ein solcher Empirismus und ein vorgegebenes System, zum Beispiel das Lehrgebäude Hindemiths oder die Zwölftontechnik oder Regeln der musikalischen Form, sich gegenseitig ausschließen; im Gegenteil habe das System die Ergänzung durch die Klangkontrolle nötig. Harmonien habe er immer am Klavier ausprobiert (ohne am Klavier zu komponieren!), Melodien immer durchgesungen. Dass der Komponist auf der andern Seite auch angewiesen ist auf Regeln, und zwar „des règles arbitraires”, wurde im vorhergehenden Kapitel schon festgehalten.

Rolf Looser bestätigt: „Ah, il faut trouver la formule!”, rief er oft aus, „il faut pouvoir passer des mois et des mois à la chercher...”. Nichts konnte den Meister davon abbringen, zu fordern und zu warten, bis die für ihn untrüglichen Zeichen da waren, dass diese ‚formule’ in irgend einer Form glücklich gefunden sei... Dabei war immer das wache, offene Ohr der unumstrittene, oberste Richter.”

Also wäre die Sinnlichkeit die oberste Instanz in Frank Martins Ästhetik? Der schwer auslegbare Begriff „conscience musicale” belehrt uns eines besseren. „La vérité mathématique s’impose d’elle-même, elle n’est pas discutable; la beauté, cette sorte de vérité artistique, doit convaincre. Il n’y a d’autre preuve de la réussite en art que le jugement de

11 *Cérémonie de collation du grade de docteur honoris causa à M. F. M., compositeur, Lausanne* 1961, S. 11.

sa propre sensibilité, que l'adhésion du sens intime. C'est ce sens intime qui contrôle tout, qui unifie tout; il pressent ce qui doit être et oriente la recherche; mais il n'apporte rien de positif, il n'apporte que ses désirs et son jugement. Il doit être aussi sans prévention et prêt à accepter tout ce qui est valable, même si cela bouscule un peu ses habitudes . . . C'est là un des points les plus durs de la composition: savoir surmonter son propre bon goût et ses plus chères théories, lorsque c'est nécessaire." (12) Also weder die Sinnlichkeit (bon goût) noch der Verstand allein (théories), sondern der empfindende und denkende Mensch als Ganzes, eben das „musikalische Bewusstsein" ist die oberste Instanz.

a. Die Quintbeziehung

Es möchte scheinen, als ob mit dieser Bestimmung des musikalischen Bewusstseins alles ins Subjekt verlegt werde. Dies wäre in der Tat eine zeitgemässe Betrachtungsweise; sie entspräche dem verbreiteten Vorurteil, jede allgemeingültige, überzeitliche und über-nationale Komponente als Grundlage der Musik zu verneinen. Frank Martin aber unterscheidet: „Je suis convaincu que dans notre musique occidentale, qui comporte une harmonie, il y a des lois absolument fondamentales. Mais il ne faut jamais prendre ces lois pour des règles de style. Trop souvent, on les a confondues avec les règles qui nous ont été données par le XVII^e et le XVIII^e siècle. Les lois fondamentales de la musique consistent en des rapports de tonalité, où la quinte joue un rôle absolument dominant." (13) Auf die Verbindung der abendländischen Musik mit der Tonalität müssen wir zurückkommen. Was die Quinte betrifft, so sei zurückverwiesen auf S. 42–44 (Jacques Handschin) und auf die Analysen S. 59 (Quintordnungen) und S. 81 (gleitende Tonalität). Frank Martin ist sich also der spezifischen Rolle der Quinte bewusst. Im Gespräch sagte er, er habe die Neigung, im Quintenzirkel zu „steigen" (gegen die Kreuztonarten hin), was Klarheit gebe, im Gegensatz zu den Romantikern, die eher die Tendenz hätten, im Quintenzirkel zu fallen. Er sei aber darauf bedacht, die Melodie abwärts zu führen, wenn er im Quintenzirkel steige (vgl. Cellokonzert, 2. Hälfte des Cellosolos am Anfang des 1. Satzes und Schluss dieses Satzes; Passacaille für Orgel, Stimmführung aller 5 Stimmen am Anfang), und umgekehrt (vgl. Cellokonzert, Anfang des 2. Satzes; Streichquartett, 1. Satz, Zf. 7), um der Ausgewogenheit (balance) willen.

b. Harmonie und Melodie

„Et l'harmonie, plus que bien d'autre notions, se prête mal à la définition; car même la pluralité des voix, disons mieux la simultanéité de plusieurs sons n'est pas nécessaire au phénomène harmonique." (14) Halten wir uns nicht bei der Frage auf, ob Martin sich mit unserer Definition der Harmonik einverstanden erklären könnte; wahrscheinlich würde sie ihn nicht interessieren, mit dem Recht, das jedem schöpferischen Musiker zusteht.

Auf die Frage, ob bei ihm im musikalischen Einfall die harmonischen Fortschreitungen das Primäre, die Melodie also daraus erarbeitet sei, oder umgekehrt, oder ob beides schon

12 *A propos du „Vin herbé"*, in SMZ 82, 1942, S. 73 f.

13 *Entretiens* . . . S. 50.

14 *Défense de l'harmonie*, in SMZ 83, 1943, S. 8.

im Einfall untrennbar miteinander verbunden sei, antwortete er, im allgemeinen gehöre beides eng zusammen, anders etwa als bei Willy Burkhard, der in den Skizzen zum „Gesicht des Jesaja“ nur Melodien notiert habe. Beim Komponieren könne aber eines dem andern vorangehen, das andere dazu gefunden werden: so komme es vor, dass er eine Melodie an anderen Stellen des gleichen Stückes verschieden harmonisiere (zum Beispiel die verschiedene Verwendung der Reihen im „Vin herbé“) oder dass er auf gleiche Harmonien andere Melodien suche (zum Beispiel in der „Passacaille“ für Orgel). Eine Melodie zu analysieren hält er für möglich, aber schwierig, weil der Rhythmus auf ihre Gestalt viel grösseren Einfluss habe als auf diejenige einer Harmoniefolge. (15)

c. Der Bass

Aus der Analyse eines Bildes von „Le Vin herbé“ ging hervor, wie verschieden die Funktion des Basses sein kann: als Orgelpunkt oder als Ostinato wird er unweigerlich zum tonalen Bezugszentrum; wenn in einer Harmoniefolge Grundtöne und Bass mehrheitlich zusammenfallen, bestimmt der Bass den Verlauf der Modulation; der Bass kann aber auch weiterschreiten bei nichtmodulierenden Stellen, als Kontrast zu liegenden Klängen; schliesslich kann er absichtlich dissonant zu den Akkordgrundtönen gehalten werden und wirkt dann bloss farbgebend. Aber selbst im letzten Fall ist der Bass von grösster Wichtigkeit aus einem Grund, der im folgenden Kapitel erörtert wird.

Aus einer von Rolf Looser in seinem Radiovortrag mitgeteilten Briefstelle und aus persönlichen Äusserungen wissen wir, dass der Komponist sich der Wichtigkeit des Basses bewusst ist. Das fünfte Gespräch in den „Entretiens sur la musique“ über Probleme der Harmonie (S. 57–69) handelt fast ausschliesslich von den Bässen. Es kann sein, dass eine harmonisch derart komplizierte, vielschichtige Musik starker Bässe bedarf, um vom Hörer leichter aufgefasst zu werden. Genau dieselbe Rolle spielen die Bässe in der Harmonik Debussys. Martin verwendet im Orchester häufig ein Klavier. Er erklärte, er tue dies, um dissonante tiefe Klänge klar hörbar zu machen; „ça donne de la violence“. In seiner Jugend habe er sogar Versuche gemacht mit Klavierhämmern, die mit Metallriemen überzogen waren; dies sei besser als Reissnägeln. Er habe aber solche präparierten Klaviere nur im Orchester verwendet und sei später wieder davon abgekommen.

d. Der Dissonanzgrad von Akkorden

Wenn bei den Analysen der Dissonanzgrad der Akkorde mit Hindemiths Akkordgruppenziffern grob bestimmt wurde, so geschah dies nicht, um ein „klangliches Gefälle“ aufzustellen, sondern um im Gegenteil zu zeigen, dass gewöhnlich gar kein „Gefälle“ besteht. Martin ist sich dieses Stilmerkmals bewusst und sucht dafür folgende sehr allgemeine Regeln aufzustellen: Wenn ein Stück vierstimmig sei, solle nicht plötzlich durch eine Einklang- oder Oktavverdoppelung Dreistimmigkeit entstehen. Sogar im fünfstimmigen Beginn der „Passacaille“ für Orgel habe er alle Oktavverdoppelungen vermieden, wodurch der Satz freilich für die Orgel sehr dissonant geworden sei. Eine gewollte Ausnahme finde man jeweils auf den zwei letzten Tönen des Passacagliathemas, jedoch handle es sich hier

15 Vgl. auch *Entretiens* . . . S. 19.

um die Kadenz auf einen Durdreiklang hin. – Wenn eine Folge von reinen Dreiklängen über einem Orgelpunkt stehe, so vermeide er die Note des Orgelpunktes in den Dreiklängen (dies ist der Grund vieler dissonanter Bässe, s.S. 93), weil dies ein „Loch“ ergäbe (vgl. S. 77 über das *Mystère de la Nativité*, Zf. 128).

e. Das Kunstschöne

Fassen wir die Ergebnisse zusammen, die wir beim Einblick in die Werkstatt des Komponisten gewonnen haben: Es bestehen viel mehr Regeln, als man nach der Berufung auf das musikalische Bewusstsein als einzigen Richter vermutet hätte. Dennoch bleibt vieles und gerade das Wesentlichste Geheimnis. Der Komponist hat sich wohlweislich gehütet, das Geheimnis zu lüften. In seiner Ansprache „*L'expérience créatrice*“, deren Thema ihm gestellt worden war, umkreist er den Gegenstand und sagt unter Bezugnahme auf drei Sätze von Paul Valéry nur soviel: „C'est dire qu'à partir d'une trouvaille première ou d'une décision volontaire de faire telle ou telle chose, l'oeuvre ensuite se développe en quelque sorte par elle-même, comme un organisme qui croît, sans que la volonté de l'auteur puisse intervenir autrement que celle de l'arboriculteur qui ‚conduit‘ son pommier et lui donne la forme désirée.“ (16) Deshalb brauche er auch als Ausgangspunkt einer Komposition entweder einen zu vertonenden Text oder eine gestellte technische, formale oder instrumentale Aufgabe.

Ganz richtig sieht J.-Claude Piguet das Wesen seiner Werke: „Tout est pris chez vous dans le dynamisme“, worauf der Komponist antwortete: „Vous avez raison, quoique je lutte contre cette tendance, car j'ai de la peine à construire quelque chose qui soit simplement ‚posé‘ – le statique n'est pas dans ma nature. Je suis toujours en route, dans un développement ou dans une progression; je fais un grand effort pour m'obliger parfois à écrire des choses stables, qui n'aillent pas nécessairement de l'avant. Naturellement, la musique se développe *toujours* dans la durée et il faut que cette durée soit vivante; mais elle doit être ‚équilibrée‘ sur elle-même, ce qui me fait difficulté.“ (17) Es gehört zu dieser anspruchsvollen Arbeitsweise, dass sie langwierig und mühevoll ist (s.S. 77 über das „*Mystère de la Nativité*“). Aber man soll die Mühe nicht merken! „J'ai passé par un long chemin, assez ardu, pour arriver par moments à une telle simplicité. J'ai dû écrire et chercher des accords infiniment compliqués pour parvenir peu à peu à les décanter. Même avec mon âge qui commence à être respectable et avec mon expérience qui date d'un certain nombre d'années, il m'est impossible de chercher directement la simplicité pour elle-même. Elle survient de temps en temps comme une chose précieuse et pure; mais on ne peut ni s'y arrêter, ni s'y installer, sous peine de tomber dans une sorte d'angélisme qui serait extrêmement dangereux.“ (18) An Peter Mieg schrieb er: „J'espère n'avoir pas été alors trop sévère et décourageant? Il faut beaucoup de cran pour faire de la composition. Allez y donc courageusement, en tâchant d'éclaircir le plus possible votre écriture.“ (4.2.1943). „Ce que je peux vous dire après un ou deux examens de votre concerto [Violinkonzert] c'est que cela me fait plaisir de voir que votre écriture s'est fortement

16 *L'expérience créatrice*, in SMZ 90, 1950, S. 352.

17 Op. cit. S. 36.

18 A.a.O. S. 65

éclaircie et purifiée et que j'y trouve bien des endroits qui me paraissent vraiment réussis. (Vous savez que je suis abominablement difficile et critique!)" (8.10.1951).

Der Gegenstand jeder Kunstbetrachtung war seit Plato bis ins 19. Jahrhundert, ganz allgemein ausgedrückt, das Schöne. Dieser Begriff ist im Laufe der Zeit so verwässert worden, dass nurmehr das den Sinnen Angenehme, bestenfalls das Apollinisch-Massvolle darunter verstanden wurde. Soll die Ästhetik wieder einen einzigen zentralen Begriff erhalten, so müsste das Schöne ganz umfassend verstanden werden als Vereinigung des mühevollen Suchens, des dynamischen Strebens, des Expressiven, des Komplexen, Dissonanten mit dem Klaren, Ausgewogenen, Impressiven (19), Einfachen, Konsonanten. Wohl selten erwuchs diese Vereinigung in einem Künstler so innig und unteilbar wie bei Frank Martin.

B. Der geschichtliche Zusammenhang

1. Definitionen

„Les définitions sont des pièges où trop souvent l'on se prend soi-même." (20) Dies stellt Frank Martin im besonderen für die Definition der Harmonik fest (s. S. 92). Erwarten wir deshalb von ihm nicht zu viel an Definitionen. Nicht dass er eine wissenschaftliche Behandlung dieser Fragen ausschliesse: „Sans doute existe-t-il une science de la forme musicale, comme il existe une science de l'harmonie et de la tonalité. Mais l'analyse qu'on peut faire d'une oeuvre musicale ne touche en rien à sa réalité vivante, à sa forme véritable." (21) Diese Skepsis erstreckt sich auch auf die harmonische Analyse. Im Hinblick auf diese Arbeit schrieb er in einem Brief: „je suis très curieux, je l'avoue, de voir votre analyse de l'harmonie dans ma musique; c'est un sujet difficile, car, pour moi-même, s'il y a beaucoup de choses que je peux analyser, il y en a d'autres que je fais par pure sensibilité harmonique et tonale sans pouvoir, parfois, en pousser l'analyse jusqu'au bout."

Trotz allen diesen Einschränkungen bieten uns einige Texte des Komponisten wertvolle Aufschlüsse auch für die wissenschaftliche Abgrenzung der Gegenstände. Einerseits bestärken sie die hier gegebenen Definitionen der Tonalität (S. 25–27) und der Harmonik (S. 33–38) und andererseits tragen sie Wesentliches bei zur historischen Einschränkung ihres Geltungsbereiches, insbesondere für die Musik des 20. Jahrhunderts und für Frank Martins Stellung in dieser.

19 Vgl. Kurt von Fischer, *Expressionistische und impressionistische Ausdruckswerte in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts*, in SMZ 86, 1946, S. 1–4.

20 *Défense de l'harmonie*, in SMZ 83, 1943, S. 8.

21 *Cérémonie de collation du grade de docteur* ... S. 12.

„C'est, en effet, à l'harmonie que nous devons la marque distinctive de notre musique européenne; je veux dire le sens tonal. C'est ce sens tonal seul qui a permis la composition de morceaux étendus de musique pure. C'est le sens tonal qui a permis l'éclosion de la musique symphonique avec toute l'infinie richesse de ses ramifications. C'est que la tonalité implique la modulation et que seule l'opposition entre le dynamisme inhérent à la modulation et la stabilité du repos dans une tonalité déterminée permet de suivre sans lassitude des formes musicales étendues en faisant agir la musique sur plusieurs plans différents. La notion de tonalité et celle de modulation qu'elle implique donnent ainsi à la musique une dimension de plus." (22) Hier macht uns ein Ausdruck stutzig: „et celle de la modulation qu'elle implique". Nach gewöhnlichem Verständnis impliziert die Tonalität nicht die Modulation. Folgende Stelle bringt Klarheit über die Bedeutung von Tonalität im engeren und weiteren Sinn, wie der Komponist sie versteht: „Si l'on prend le terme de musique tonale dans un sens large, la musique modale en fait partie. Une particularité de la musique tonale classique est toutefois que, pendant toute une période, la même note reste note d'appui, c'est-à-dire tonique. Tandis que dans la musique modale on s'appuie à chaque moment sur une note différente: dans la gamme de do, par exemple, on s'appuiera une fois sur do, une fois sur mi, une fois sur sol, et cela donne à la musique modale un caractère tout différent de la musique classique.

Mais je pense que cela rapproche la musique modale de la musique chromatique, telle par exemple que je l'écris, en ceci: l'appui tonal s'y fait tantôt sur une note, tantôt sur une autre.

C'est peut-être ce caractère-là qui m'a permis de joindre dans une même oeuvre des éléments à la fois modaux et chromatiques. Je crois que l'impression de disparate eût été beaucoup plus grande dans ma musique chromatique si j'y avais introduit de la musique tonale classique, au sens limité du terme." (23) Was hier die Tonalität im weiteren Sinn konstituiert, ist also nicht ein Zentralton als Bezugszentrum, obwohl dieser nach wie vor als Ruhepunkt zwischen den Modulationen eine grosse Rolle spielt, sondern das Bezugssystem der Quintbeziehungen. In dieser Definition der Tonalität ist demnach auch eingeschlossen, was in dieser Arbeit „gleitende Tonalität" genannt wurde.

2. Tonalität und Atonalität. Zusammenfassung der Teile II und III und Ausblick

Das Zentrum von Frank Martins Stil bildet die Harmonik. Die frühen Werke stehen noch ganz im Banne der spätromantischen Funktionsharmonik mit einzelnen Erweiterungen im Sinne einer Verselbständigung von Klängen. Der Ausbruch aus den Fesseln dieser stark modulierenden, aber immer funktionalen, das heisst tonikabezogenen Harmonik gelang mit Hilfe der modalen Melodik, welche die Beziehung auf jeweils einen zentralen Ton umging, ohne das tonale Gefüge der Quintordnungen zu verlassen. Doch diese Freiheit war zu teuer erkaufte: einerseits fehlte der Melodik die Chromatik, was durch die Auf-

22 *Défense de l'harmonie*, in SMZ 83, 1943, S. 9.

23 *Entretiens* ... S. 51 f.

nahme der Zwölftontechnik rückgängig gemacht wurde, und andererseits bedurfte die zentrumslos gewordene Harmonik neuer Zentraltöne, vor allem in der Form starker Bässe, als Ausgleich zum dynamischen, modulierenden Element. Die Symbiose glückte auf die Weise, wie sie Frank Martin im obigen Zitat beschrieben hat. So gelang es ihm aber auch, den ganzen Reichtum der abendländischen musikalischen Entwicklung in seinen Stil hinüberzuretten. Vor diesem Hintergrund muss man seine Stellungnahme gegen die Atonalität sehen:

„Bisher war nur von der zeitgenössischen Musik die Rede, die in irgendeiner Weise an die okzidentale Tradition gebunden bleibt. So weit immer deren Suche führt, sie leugnet doch niemals die Grundlagen unserer klassischen Kunst: ich meine die tonalen Funktionen, vor allem die wesentliche Funktion der Quintbeziehung und ihrer Derivate. In diesem Rahmen kann der Hörer sich allmählich an die neue Sprache gewöhnen, denn hier handelt es sich lediglich um Ausweitung, keineswegs aber um einen Bruch.

Ganz anders liegt der Fall bei der sogenannten atonalen Musik, wo jedes Mittel angewendet wird, um die Schaffung einer tonalen Funktion, einer auch nur momentanen Hierarchie zwischen zwei oder mehr einander folgenden oder gleichzeitig erklingenden Tönen zu vermeiden. Die Zwölftontechnik ist nur ein erster Schritt in diese Richtung, denn es steht vollkommen frei, ja es ist sogar sehr leicht, eine streng dodekaphonische Musik zu schreiben, die keineswegs atonal ist. Um vollkommen mit dem Gefühl der Tonalität zu brechen, das seit unserer frühesten Jugend in uns verankert ist, muss man etwa auch die melodischen Bindungen lockern, grosse Intervallsprünge machen; eine ganze Technik, eine ganze Reihe von technischen Kunstgriffen hat sich so entwickelt, die ausschliesslich auf dem Fundament dieser völlig negativen Voraussetzungen ruhen. Eine andere Methode, mit verkehrten Vorzeichen, eine Technik der freiwilligen Armut, besteht in der blossen Verwendung der diatonischen Skala, unter Ausschluss jeder Chromatik. Ohne Zweifel wird man bei Verfolgung dieser Richtung zur Pentatonik gelangen, die ja auch ihren Charme hat; freilich . . . aber auf die Dauer?

Beide Extreme, die Atonalität und die reine Tonalität ohne Modulation, scheinen mir auf dem Gebiete der Kunst wie Relikte mystischer Askese, wie ein Verzicht auf die Güter dieser Welt und auf die im Laufe der Jahrhunderte erworbenen Reichtümer . . .

Vom rein musikalischen Standpunkt aus betrachtet, bleiben in der Atonalität lediglich die Begriffe des An- und Abstiegs, der Höhe und Tiefe bestehen, zu denen noch die Unterschiede der Klangfarben und Rhythmen kommen, die kaum eine Weiterentwicklung zu verzeichnen haben: das ist wenig für eine Musik, die vorgibt, jene der Zukunft zu sein. Ich weiss wohl, dass es darüber hinaus noch eine gewisse Sensibilität für die verschiedenen Intervalle gibt, welche im ursprünglichen Zustand zum Genuss werden kann; vielleicht bringt sie für Augenblicke den Schimmer einer Bereicherung in jene verarmte Welt, welche die Atonalität darstellt.” (24)

Zweierlei in diesem Text ist von grosser Aktualität und sei deshalb an das Ende dieser Arbeit gestellt:

1. Die Atonalität wird nicht aus prinzipiellen, dogmatischen Erwägungen verurteilt, sondern weil sie als Verarmung empfunden wird. Es ist nur ein scheinbares Paradox, dass die Bindung an ein so gründlich beackertes Feld, wie es die Tonalität ist, reichere Möglichkeiten erschliesse als die radikale Freiheit der Atonalität; denn erstens besteht die Atonalität primär in einer Negation, und zweitens sind die Möglichkeiten des tonalen „Feldes“ längst nicht erschöpft. Ja, das topographische Bild eines Feldes mit Zäunen rings herum ist selber unzutreffend. Ernest Ansermet meint bekanntlich: „La musique à venir ne peut être qu'une libre mise en oeuvre dans un style personnel, des possibilités de style découvertes jusqu'ici.“ (25) Demgegenüber antwortet Frank Martin: „Peut-être qu'Ansermet a raison quand il dit que tous les chemins sont tracés. Dans le sens purement technique, il n'y a peut-être plus grand'chose à inventer, mais dans le domaine fin, comme disent les physiciens, tout est encore à inventer. Il suffit du moindre déplacement dans un enchaînement harmonique pour que non pas l'effet, mais le sens même de cet enchaînement change du tout au tout. Là, je dois dire que nous autres compositeurs allons toujours à la découverte; il ne s'agit pas d'explorer un terrain déjà battu.“ (26)

2. Der Mensch hat grundsätzlich die Freiheit der Negation. So wie es in manchen ausser-europäischen Kulturen Tonsysteme gibt, die nicht aus mathematisch ableitbaren, sondern aus irrationalen Intervallen aufgebaut sind, so kann sich auch der heutige abendländische Komponist freiwillig vom ganzen Reichtum des Ererbten abwenden. Es wäre dann nur die Frage zu stellen, ob er nicht darauf verzichten sollte, ausgedehnte instrumentale Musikstücke zu schreiben, die ja in der Musikgeschichte erst so spät, nach der Festigung des Dur-moll-Systems, aufgetreten sind. Die Tonalität ist im Laufe der abendländischen Musikgeschichte entstanden und war nicht von jeher als Naturgegebenheit da. Dies weiss auch Frank Martin, wenn er die beiden Seiten des Phänomens Tonalität in einem einzigen, nur scheinbar paradoxen Satz zusammenfasst: „Je suis convaincu que dans notre musique occidentale, qui comporte une harmonie, il y a des lois absolument fondamentales.“ (27)

25 *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel 1961, S. 606, im aller-letzten Abschnitt des Haupttextes.

26 *Entretiens* ... S. 28.

27 A.a.O. S. 50. Vgl. oben S. 92.

Anhang

Abkürzungen bei den Anmerkungen und im Literaturverzeichnis:

SMZ	Schweizerische Musikzeitung
OeMZ	Oesterreichische Musikzeitschrift
JMT	Journal of Music Theory
MR	Music Review
MQ	Musical Quarterly
JAMS	Journal of the American Musicological Society
RL	Riemann Musiklexikon, 12. Auflage, Sachteil, Mainz 1967
MGG	Musik in Geschichte und Gegenwart
F. M.	Frank Martin

Literaturverzeichnis

Aeusserungen von Frank Martin:

- A propos du langage musical contemporain*, in SMZ 77, 1937, S. 73 ff.
- A propos du „Vin herbé“*, in SMZ 82, 1942, S. 73–75. Uebersetzung von Peter Mieg: *Gedanken zum „Vin herbé“*, Amriswil 1957.
- Défense de l'harmonie*, in SMZ 83, 1943, S. 8–10.
- Nécessité d'une musique contemporaine*, in Lettres, 1943 Nr. 1. Uebersetzung von Peter Mieg: *Notwendigkeit einer Gegenwartskunst*, Amriswil 1957.
- Expression ou incarnation*, in Lettres, 1944 Nr. 3.
- La musique moderne est-elle cérébrale?*, in Echo, 1944 Nr. 2.
- Le compositeur moderne et les textes sacrés*, in SMZ 86, 1946, S. 261–6.
- Responsabilité du compositeur*, in Polyphonie, 1948 Nr. 2. Abdruck: Genf, Athénée, Société des arts, 1966, 11 S.
- L'expérience créatrice*, in SMZ 90, 1950, S. 350–3. Uebersetzung: *Erfahrungen des Schöpferischen*, in Musica 4, 1950, S. 321–4.
- Golgotha*, in SMZ 90, 1950, S. 205 f.
- Dinu Lipatti zum Gedächtnis*, in SMZ 91, 1951, S. 38.
- A propos de mon Concerto de Violon*, in La Revue Musicale 212, 1952, S. 111–5.
- Schoenberg and ourselves*, in The Score 6, 1952, S. 15–17.
- Hommage à Arthur Honegger*, in SMZ 92, 1952, S. 87–91.
- Comment j'ai composé ma Petite Symphonie*, in Journal de l'Association des Jeunesses musicales suisses, numéro spécial du congrès national 1953.
- De la rythmique: La méthode Jaques-Dalcroze*, in La musique dans l'éducation, 1955, S. 235–242.
- Jaques-Dalcroze – rytminen*, in Musikrevy 11, 1956, S. 258–260 und 294–7.
- Zu Othmar Schoecks 70. Geburtstag*, in SMZ 96, 1956, S. 355–361.
- Das Absolute und das Werdende*, in OeMZ 11, 1956, S. 176–180.
- Littérature et musique*, in SMZ 98, 1958, S. 246–9. Uebersetzung in OeMZ 14, 1959, S. 403–7.
- Moderne Musik und ihr Publikum* (übersetzt von Rudolf Klein), in OeMZ 15, 1960, S. 412–7 (aus dem Sammelband *Pour ou contre la musique moderne?*, Edition Flammarion, Paris, o. J.).
- Cérémonie de collation du grade de docteur honoris causa à M. F. M., compositeur*, Lausanne 1961 (auch in SMZ 101, 1961, S. 381–6).
- Les sources du rythme musical*, in Congrès du Rythme (Deuxième Congrès International du Rythme et de la Rythmique, Genève, 9.–14. August 1965, Centenaire Jaques-Dalcroze); auch in Revue musicale de Suisse romande 18, 1965.
- A propos du Concerto de Violoncelle*, in Mitteilungen des Basler Kammerorchesters Nr. 130, 1967.
- F. M. und J.-Claude Piguet, *Entretiens sur la musique*, Neuchâtel 1967.

Ueber Frank Martin:

- Ernest Ansermet, *Ce qu'il y a de nouveau dans la musique de F. M.*, in Mitteilungen des Basler Kammerorchesters 1948, S. 23.
- Ders., *F. M.*, in Feuilles musicales, Lausanne, November 1953, Spezialnummer.
- Ders., *Der Weg F. M.s*, in OeMZ 11, 1956, S. 172–5.

- Ders. *F. M.s historische Stellung*, (übersetzt von Rudolf Klein), in OeMZ 24, 1969, S. 137–141 (die letzte literarische Arbeit Ansermets).
- Edmond Appia, *F. M. à la conquête de la personnalité*, in Journal de l'Association des Jeunes musicales suisses 1953.
- Samuel Baud-Bovy, *Sur le „Golgotha“ de F. M.*, in SMZ 90, 1950, S. 252 ff.
- Helmut A. Fiechtner, *F. M.*, in Musica 6, 1952, S. 271–5.
- Ders., *F. M. Zum 60. Geburtstag*, in OeMZ 5, 1950, S. 211–4.
- Ders., *F. M.s Shakespeare-Oper*, in Musica 10, 1956, S. 498–501.
- Ders., *Der Komponist F. M. Zur Uraufführung seiner Oper „Der Sturm“ nach Shakespeare*, in Forum 3, 1956, S. 232.
- Kurt von Fischer, *Expressionistische und impressionistische Ausdruckswerte in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts*, in SMZ 86, 1946, S. 1–4.
- Ders., *F. M. Überblick über Werk und Stil F. M.s* in SMZ 91, 1951, S. 91–96.
- Ders., Artikel *F. M.* in den Lexica: Grove ⁵1954 und Riemann ¹²1961.
- Alan Frank, *Works by F. M.*, in Mus. Times 94, 1953, S. 461 ff.
- Henry Gagnebin, *Die Musik der welschen Schweiz 1900–1950*, in Fs. des schweiz. Tonkünstlervereins, Zürich 1950.
- Ders., Artikel *F. M.* in *40 Schweizer Komponisten der Gegenwart*, hg. vom schweiz. Tonkünstlerverein, Amriswil 1956.
- Rudolf Klein, *Stil und Technik der Musik in F. M.s Oper „Der Sturm“*, in SMZ 96, 1956, S. 238–244.
- Ders., *F. M.s erste Oper*, in OeMZ 11, 1956, S. 50–56.
- Ders., *Le Mystère de la nativité*, in OeMZ 14, 1959, S. 502–7.
- Ders., *F. M. Sein Leben und Werk*, Verlag der OeMZ, Wien 1960.
- Ders., *„Drey Minnelieder“ von F. M.*, in OeMZ 16, 1961, S. 492 f.
- Ders., *F. M.s jüngste Werke*, in OeMZ 20, 1965, S. 483–6.
- Andrée Koelliker, *F. M. Biographie, Les oeuvres*, Lausanne 1963.
- Franz Litschauer, *Das Irrationale bei F. M.*, in OeMZ 8, 1953, S. 95–97.
- J. de Menasse, *F. M. and his Petite symphonie concertante*, in MQ 34, 1948, S. 271–8.
- H. Mersmann, *F. M.*, in Programmheft der Junifestwochen Zürich, 1959.
- Pierre Meylan, *Le „Golgotha“ de F. M.*, in Revue internationale de Musique 9, 1950/51, S. 274 f.
- Ders., *F. M.*, in Feuilles musicales, Lausanne, Nov. 1953, Spezialnummer.
- Ernst Mohr, Artikel *F. M.* in MGG Band 8, 1960.
- R. A. Mooser, *Regards sur la musique contemporaine (1921–46)*, Genf 1946.
- Ders., *Aspects de la musique contemporaine (1953–57)*, Genf 1957.
- Wouter Paap, *F. M. 75 Jaar*, in „mens en melodie“ 20, 1965, S. 265–270.
- Constantin Regamey, *Musiques du 20^e siècle*, Lausanne 1966, S. 150–168.
- Willi Schuh, *F. M.s Vin herbé*, in SMZ 82, 1942, S. 148 f.
- Ders., *Schweizer Musik der Gegenwart*, Zürich 1948.
- Ders., *Kompositionsaufträge*, in Alte und neue Musik, Fs. des Basler Kammerorchesters, Zürich 1952.
- Ders., *F. M.* in Feuilles musicales, Lausanne, Nov. 1953, Spezialnummer.
- Ders., *Von neuer Musik*, Zürich 1955.
- Ders., *F. M.: „Der Sturm“*, in SMZ 96, 1956, S. 316–9.
- Ders., *F. M.: „La Tempête“*, in SMZ 107, 1967, S. 161–3.
- Desmond Shawe-Taylor, *F. M.*, in The new Statesman and Nation, London 1953.
- Abraham Skulsky, *F. M.: A Clear Understanding of His Ideals of Expression*, in Musical America 69, 1949, S. 8ff.
- Willy Tappolet, *F. M. und die religiöse Musik*, in SMZ 100, 1960, S. 278–282.
- Ders., *„Le Mystère de la Nativité“ von F. M.* in SMZ 100, 1960, S. 107–9.
- Ders., *F. M.: „Monsieur de Pouceaunac“*, in SMZ 103, 1963, S. 151 f.
- Roman Vlad, *F. M.*, in Rassegna musicale 24, 1954.

Franz Walter, *A propos de La Tempête de F. M.*, in SMZ 96, 1956, S. 319 f.
Ders., *Le Mystère de la Nativité de F. M.*, in SMZ 100, 1960, S. 109 f.
Friedrich Wildgans, *F. M.s „Le vin herbé“*, in OeMZ 3, 1948, S. 192–6.

Über Harmonik, Tonalität

Vorbemerkung: Aus der uferlosen Literatur wurden in den Anmerkungen viele Arbeiten genannt. Hier sind nur die für vorliegende Arbeit wichtigsten Anregungen zusammengestellt.

Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel 1961; deutsche, z. T. veränderte Ausgabe München 1965.

Rudolf von Ficker, *Primäre Klangformen*, in Jb. Peters 1929, S. 20 ff.

Jacques Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948.

Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz, I Theoretischer Teil*. Neue, erweiterte Ausgabe Mainz ²1940; *II Übungsbuch für den zweistimmigen Satz*, Mainz 1939; *III Übungsbuch für den dreistimmigen Satz*, Mainz 1970

Ders., *A Concentrated Course in Traditional Harmony*, 2 Bände, New York 1943, ²1944 und 1948; deutsch: *I Aufgaben für Harmonieschüler, II Harmonieübungen für Fortgeschrittene*, Mainz 1949.

Ders., *Methods of Music Theory*, in MQ 30, 1944, S. 20 ff.

Ders., *A Composer's World – Horizons and Limitations*, Cambridge (Mass.) 1952; deutsch: *Komponist in seiner Welt, Weiten und Grenzen*, Zürich 1959.

E. Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Bern und Leipzig ²1923.

Wilhelm Maler, *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*, München–Leipzig I ⁴1957, II ²1960.

Hugo Riemann, *Handbuch der Harmonielehre*, Leipzig ⁵1912.

Jens Rohwer, Artikel *Harmonielehre* in MGG Band 5, 1956.

Arnold Schönberg, *Structural Functions of Harmony*, New York 1954.

Ders., *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, Mainz 1957.

Martin Vogel, *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre*, Band 2 der Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Düsseldorf 1962.

Beilage

Violinsonate op. 1, 1. Satz	3
Golgotha, Eingangschor	4
Les Dithyrambes, I. Nuit	
Faksimile des autographen Klavierauszugs	5
Analyse	8
Messe für Doppelchor	10
Klavierkonzert, 1. Satz, Ausschnitt	18
Le Vin herbé, III. Teil, 5. Bild	20
Prélude Nr. 1	25
Le Mystère de la Nativité, Zf. 128–131	28
Quartett, 1. Satz, Zf. 2 bis 3	33
Quartett, 1. Satz, Zf. 6 bis 8	34

Die Wiedergabe der Notenbeispiele erfolgt mit freundlicher Erlaubnis der Universal-Edition.

Violinsonate op. 1, 1. Satz

Violinsonate op. 1, 1. Satz, Fortsetzung

g-moll: t $\frac{5}{3}$ tP $\frac{5}{3}$ d s d t $\frac{10}{3}$ d $\frac{6}{3}$ ($\frac{5}{6}$ $\frac{5}{5}$ $\frac{5}{5}$)

oder: tP $\frac{7}{5}$

Seq. gr. 2 tiefer

15 t

[D] [S]

52 d-moll[d]: t tP tG ($\frac{7}{3}$) tP $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{6}$ D $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{3}$ $\frac{5}{5}$ t $\frac{5}{6}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{5}{3}$ %

60 s T. entspr. T. 52-56 65 s $\frac{5}{6}$ $\frac{2}{3}$ { ($\frac{7}{3}$) D $\frac{3}{3}$ $\frac{2}{2}$ % }

Seq. kl. 3 höher 70 [tG] (s $\frac{5}{3}$) (D $\frac{7}{3}$)

Des-dur: D $\frac{3}{3}$ [T]

es-moll [sg]: s $\frac{7}{3}$ ($\frac{6}{3}$) D $\frac{3}{3}$ $\frac{5}{5}$ tG $\frac{3}{3}$ t $\frac{5}{6}$ s $\frac{7}{3}$ D $\frac{7}{3}$ [t] (D $\frac{7}{3}$) TP

80 s (s $\frac{5}{3}$) s (D $\frac{7}{3}$) tP s (D $\frac{7}{3}$) D $\frac{7}{3}$ tG $\frac{3}{3}$ [tP]

oder: s $\frac{5}{6}$

Seq. gr. 3 tiefer Seq. gr. 3 tiefer 85 D $\frac{6}{3}$ $\frac{5}{5}$ (d) D $\frac{6}{3}$ D $\frac{7}{3}$ t

Des-dur [DG]: D $\frac{7}{3}$ $\frac{9}{3}$ $\frac{8}{3}$ $\frac{7}{3}$ $\approx$ $\frac{9}{3}$ $\frac{8}{3}$ $\frac{7}{3}$ $<$

A-dur [D]: D $\frac{7}{3}$

Gis-dur [D von Des-dur]: D $\frac{3}{3}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{3}$ D $\frac{7}{3}$ $\frac{9}{3}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{5}{3}$

Violinsonate op. 1, 1. Satz, Fortsetzung

147 150

g-moll: $D^{\sharp}$ | $(D^{\flat})$ | $sN_5(D^{\sharp})sN$ | $D^{\flat}$ | $(D^{\vee})$ | s^n | D_5

[s] [s] [s]

cis-moll: D_5 | $(D^{\sharp})$ | sN_5

[tP]

155

D_5 | $D^{\sharp} || t$

$D^{\sharp}$ sN_5 $D^{\sharp}$

Golgotha, Eingangschor

reine Dreiklänge
verm. Septakorde (V)

Bass

Funktion

c	ges	des	V	c	D	b
c	c	c	c	5 c	c	c
c-moll: t	(s)	sn	$D^{\vee}$	t	$D^{\vee}$	$\frac{5}{2}$

V	c	10 g	as	V	g	b	15 as	V
c	c	g	g	g	g	g	g	g
$D^{\vee}$	t							

g-moll: s t sn $D^{\vee}$ t tp sn $D^{\vee}$

e-moll [D_p]: $D^{\sharp}$

e	b	20 f	V	e	e	dis cis	as f	25 c	V	c
	e	e	e	e	e	cis	f	c	c	e...
						(s)	$\frac{5}{2}$		$D^{\vee}$	t

e-moll: ($D^{\sharp}_{43}$) [s] (s) sn $D^{\vee}$

Adagio $\text{♩} = 52$

First system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords and single notes, with a *ppp* marking. The bass clef staff features a series of chords, some with a *8va* marking. The system concludes with a dashed line.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic and harmonic material. The bass clef staff includes a *espress.* marking. The system concludes with a dashed line.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic and harmonic material. The bass clef staff includes a *8va* marking. The system concludes with a dashed line.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic and harmonic material. The bass clef staff includes a *8va* marking. The system concludes with a dashed line.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic and harmonic material. The bass clef staff includes a *8va* marking. The system concludes with a dashed line.

poco cresc.

②

mf *crescendo*

diminuendo

Alto I:

③

Dans la nuit tiède mêlons nos corps souples à l'ha-

Alt. II:

- lei - ne chaude des bois : glissons - nous, femmes parmi les troncs lis - ses des

Dithyrambes, I. Nuit

[illegible]

9

Messe für Doppelchor

2

Ky-ri-e e-le-i-son e-le-i-son

Ky-ri-e e-le-i-son e-le-i-son

Musical score for Kyrie eleison. The score is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *pp*, and *crescendo*. The lyrics are "Kyrie eleison".

The score is divided into two systems. The first system contains four staves (treble, alto, tenor, and bass). The second system contains four staves (treble, alto, tenor, and bass).

The lyrics are: Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison

Piano accompaniment for the Kyrie eleison. The score is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *pp*. The lyrics are "Kyrie eleison".

The score is divided into two systems. The first system contains four staves (treble, alto, tenor, and bass). The second system contains four staves (treble, alto, tenor, and bass).

The lyrics are: Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison

20

ri-e Ky-ri-e e-le-i-son e-

i-son e-le-i-son

i-son e-le-i-son

Ky-ri-e Ky-ri-e

diminuendo

diminuendo

i-son e-le-i-son

i-son e-le-i-son

Ky-ri-e Ky-ri-e

diminuendo

diminuendo

18

II b_2 II b_1 I

I b kein # I #

6 5 C

Retenu

le i-son Ky ri-e

f *mf diminuendo*

Ky ri-e e le i-son e le

e le i-son e le

mf *mf diminuendo*

Ky ri-e Ky ri-e e

Ky ri-e e le i-son e le

e le i-son e le

e le i-son e le

23

1 $\text{C}^\sharp$ $\text{C}^\sharp$ $\text{C}^\sharp$

2 II_b IV_1 III_1

3 $2^\sharp$

4 $(s^\sharp)$ $d(s^\sharp)$ d

5 $\text{C}^\sharp$

Ky-ri-e e-le i-son e
 i-son Ky-ri-e
 i-son Ky-ri-e
 i-son Ky-ri-e

le i-son Ky-ri-e e-le i-son e-le
 i-son Ky-ri-e e-le i-son e-le
 i-son Ky-ri-e e-le i-son e-le
 i-son Ky-ri-e e-le i-son e-le

27
 III, I, I, I, do. ...
 I# kein #
 st d dP (s)
 oder: sP

dimin. *pp*

le i-son e le i-son

pp

i-son e le i-son e le i-son

32

tP s t D⁴ 3.

Musical score for Kyrie eleison. The score is written for vocal and instrumental parts. The lyrics are: *ri-e e le-i-son Ky-ri-e e le i-son*. The tempo marking *diminuendo* is present. The score is divided into two systems, each with four staves. The first system shows the vocal parts and the instrumental parts. The second system shows the vocal parts and the instrumental parts. The tempo marking *diminuendo* is present.

Musical score for Kyrie eleison. The score is written for vocal and instrumental parts. The lyrics are: *ri-e e le-i-son Ky-ri-e e le i-son*. The tempo marking *diminuendo* is present. The score is divided into two systems, each with four staves. The first system shows the vocal parts and the instrumental parts. The second system shows the vocal parts and the instrumental parts. The tempo marking *diminuendo* is present.

Klavierkonzert

2

Kanon

3

Kanon

(vereinfacht)

5 Allegro tranquillo
(Klavier solo)

Le Vin herbé, III. Teil, 5. Bild

Handwritten musical score for "Le Vin herbé, III. Teil, 5. Bild". The score is written on five staves (1-5) and consists of three systems. Each system has a treble staff (1), a bass staff (2), a piano staff (3), a guitar staff (4), and a double bass staff (5). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The third system includes a section labeled "(Schluss des 4. Bildes)".

Staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The melody is written in a complex, flowing style with many accidentals.

Staff 2: Bass clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The bass line is written in a simple, rhythmic style.

Staff 3: Piano staff, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The piano part is written in a simple, rhythmic style.

Staff 4: Guitar staff, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The guitar part is written in a simple, rhythmic style.

Staff 5: Double bass staff, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The double bass part is written in a simple, rhythmic style.

The third system includes a section labeled "(Schluss des 4. Bildes)".

Handwritten musical score on five staves, numbered 1 to 5. The score is divided into three sections, each marked with a box containing a number (2, 3, 3).

Section 2: Starts at measure 17. Staff 1 contains a complex melodic line with many accidentals. Staff 2 has a whole note with the annotation "entspr. T. 6-8". Staff 3 contains Roman numerals: II_b , III_1 , I_2 , VI , III_1 , I_2 , VI , III_1 , I_2 . Staff 4 contains a bass line with some accidentals. Staff 5 is empty.

Section 3: Starts at measure 23. Staff 1 contains a complex melodic line with many accidentals. Staff 2 has a whole note. Staff 3 contains Roman numerals: (I_1) and (I_1) . Staff 4 contains a bass line with some accidentals. Staff 5 is empty.

Section 3: Starts at measure 26. Staff 1 contains a complex melodic line with many accidentals. Staff 2 has a whole note. Staff 3 contains Roman numerals: III_2 , I_1 , III_2 , I_1 , VI , (I_1) , I_1 , I_1 . Staff 4 contains a bass line with some accidentals. Staff 5 contains Roman numerals: $(b a)$ and (a) .

31 4 Ostinato

3 4 5

3 4 5

40 Parallelverschiebung 5

3 4 5

46 Reihe

3 4 5

Handwritten musical score for three systems, each with five staves (1-5). The notation includes various musical symbols, accidentals, and performance instructions.

System 1:

- Staff 1: Measure 53, marked with a box containing the number 6. Includes a melodic line with notes and rests.
- Staff 2: A dashed line indicating a continuation or a specific performance instruction.
- Staff 3: A melodic line with notes and rests.
- Staff 4: A melodic line with notes and rests.
- Staff 5: A melodic line with notes and rests.

System 2:

- Staff 1: Measure 62, marked with a box containing the number 7. Includes a melodic line with notes and rests. A bracket below the staff is labeled "entspr. T. 6-8".
- Staff 2: A dashed line.
- Staff 3: A melodic line with notes and rests.
- Staff 4: A melodic line with notes and rests.
- Staff 5: A melodic line with notes and rests.

System 3:

- Staff 1: Measure 71, marked with a box containing the number 8. Includes a melodic line with notes and rests. A bracket below the staff is labeled "entspr. T. 6-7".
- Staff 2: A dashed line.
- Staff 3: A melodic line with notes and rests.
- Staff 4: A melodic line with notes and rests.
- Staff 5: A melodic line with notes and rests.

Additional annotations and markings include:

- "Reihe" (Series) written above the staff in the first system.
- "liegender Klang" (Lying Sound) written above the staff in the first system.
- "ganze Reihe" (Whole Series) written below the staff in the second system.
- "entspr. T. 56-59" (corresponds to measures 56-59) written below the staff in the second system.

80 9

Quintklang

4 10

5

89 11 9 10 11 12

Reihe

Klangostinato und rhyth.

4 12

97 12

misches Ostinato

Quintklang

4

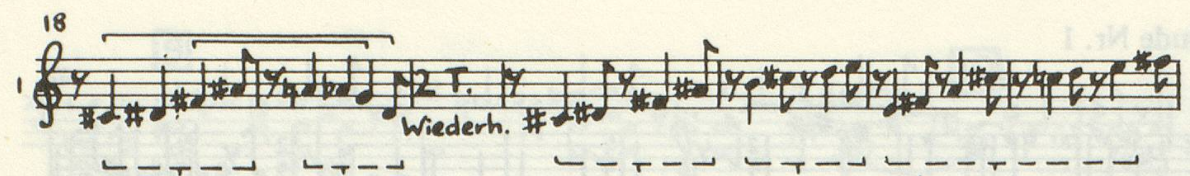
5

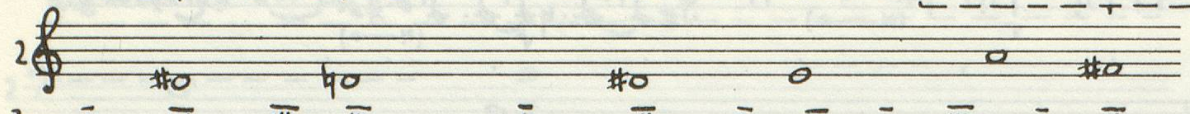
Prélude Nr. 1

The musical score is written on six staves. The first staff contains a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. It includes a trill marked with a 'v' and a note with a 'v' and '(N →)'. The second staff has a whole note with a sharp sign. The third staff has Roman numeral chord symbols: I₁, II_{b2}, III, I₁, II_{b2}, III, IV₂. The fourth staff has note names: cis, fis, fis. The fifth staff has a whole note with a sharp sign. The sixth staff has a whole note with a sharp sign. The seventh staff has a whole note with a sharp sign. The eighth staff has a whole note with a sharp sign. The ninth staff has a whole note with a sharp sign. The tenth staff has a whole note with a sharp sign. The eleventh staff has a whole note with a sharp sign. The twelfth staff has a whole note with a sharp sign. The thirteenth staff has a whole note with a sharp sign. The fourteenth staff has a whole note with a sharp sign. The fifteenth staff has a whole note with a sharp sign. The sixteenth staff has a whole note with a sharp sign. The seventeenth staff has a whole note with a sharp sign. The eighteenth staff has a whole note with a sharp sign. The nineteenth staff has a whole note with a sharp sign. The twentieth staff has a whole note with a sharp sign. The twenty-first staff has a whole note with a sharp sign. The twenty-second staff has a whole note with a sharp sign. The twenty-third staff has a whole note with a sharp sign. The twenty-fourth staff has a whole note with a sharp sign. The twenty-fifth staff has a whole note with a sharp sign. The twenty-sixth staff has a whole note with a sharp sign. The twenty-seventh staff has a whole note with a sharp sign. The twenty-eighth staff has a whole note with a sharp sign. The twenty-ninth staff has a whole note with a sharp sign. The thirtieth staff has a whole note with a sharp sign. The thirty-first staff has a whole note with a sharp sign. The thirty-second staff has a whole note with a sharp sign. The thirty-third staff has a whole note with a sharp sign. The thirty-fourth staff has a whole note with a sharp sign. The thirty-fifth staff has a whole note with a sharp sign. The thirty-sixth staff has a whole note with a sharp sign. The thirty-seventh staff has a whole note with a sharp sign. The thirty-eighth staff has a whole note with a sharp sign. The thirty-ninth staff has a whole note with a sharp sign. The fortieth staff has a whole note with a sharp sign. The forty-first staff has a whole note with a sharp sign. The forty-second staff has a whole note with a sharp sign. The forty-third staff has a whole note with a sharp sign. The forty-fourth staff has a whole note with a sharp sign. The forty-fifth staff has a whole note with a sharp sign. The forty-sixth staff has a whole note with a sharp sign. The forty-seventh staff has a whole note with a sharp sign. The forty-eighth staff has a whole note with a sharp sign. The forty-ninth staff has a whole note with a sharp sign. The fiftieth staff has a whole note with a sharp sign. The fifty-first staff has a whole note with a sharp sign. The fifty-second staff has a whole note with a sharp sign. The fifty-third staff has a whole note with a sharp sign. The fifty-fourth staff has a whole note with a sharp sign. The fifty-fifth staff has a whole note with a sharp sign. The fifty-sixth staff has a whole note with a sharp sign. The fifty-seventh staff has a whole note with a sharp sign. The fifty-eighth staff has a whole note with a sharp sign. The fifty-ninth staff has a whole note with a sharp sign. The sixtieth staff has a whole note with a sharp sign. The sixty-first staff has a whole note with a sharp sign. The sixty-second staff has a whole note with a sharp sign. The sixty-third staff has a whole note with a sharp sign. The sixty-fourth staff has a whole note with a sharp sign. The sixty-fifth staff has a whole note with a sharp sign. The sixty-sixth staff has a whole note with a sharp sign. The sixty-seventh staff has a whole note with a sharp sign. The sixty-eighth staff has a whole note with a sharp sign. The sixty-ninth staff has a whole note with a sharp sign. The seventieth staff has a whole note with a sharp sign. The seventy-first staff has a whole note with a sharp sign. The seventy-second staff has a whole note with a sharp sign. The seventy-third staff has a whole note with a sharp sign. The seventy-fourth staff has a whole note with a sharp sign. The seventy-fifth staff has a whole note with a sharp sign. The seventy-sixth staff has a whole note with a sharp sign. The seventy-seventh staff has a whole note with a sharp sign. The seventy-eighth staff has a whole note with a sharp sign. The seventy-ninth staff has a whole note with a sharp sign. The eightieth staff has a whole note with a sharp sign. The eighty-first staff has a whole note with a sharp sign. The eighty-second staff has a whole note with a sharp sign. The eighty-third staff has a whole note with a sharp sign. The eighty-fourth staff has a whole note with a sharp sign. The eighty-fifth staff has a whole note with a sharp sign. The eighty-sixth staff has a whole note with a sharp sign. The eighty-seventh staff has a whole note with a sharp sign. The eighty-eighth staff has a whole note with a sharp sign. The eighty-ninth staff has a whole note with a sharp sign. The ninetieth staff has a whole note with a sharp sign. The ninety-first staff has a whole note with a sharp sign. The ninety-second staff has a whole note with a sharp sign. The ninety-third staff has a whole note with a sharp sign. The ninety-fourth staff has a whole note with a sharp sign. The ninety-fifth staff has a whole note with a sharp sign. The ninety-sixth staff has a whole note with a sharp sign. The ninety-seventh staff has a whole note with a sharp sign. The ninety-eighth staff has a whole note with a sharp sign. The ninety-ninth staff has a whole note with a sharp sign. The hundredth staff has a whole note with a sharp sign.

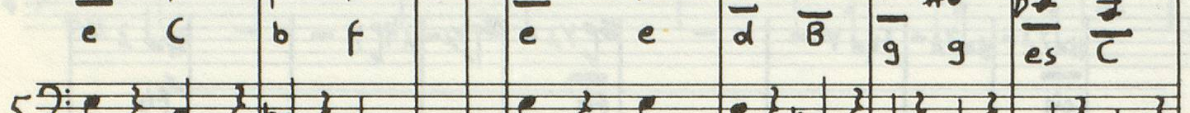
18

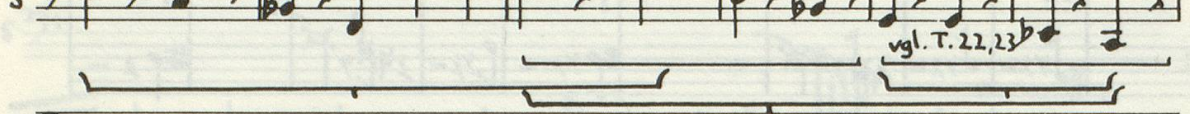
Wiederh.

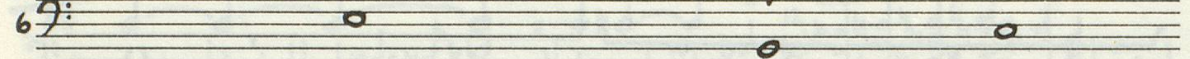
1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

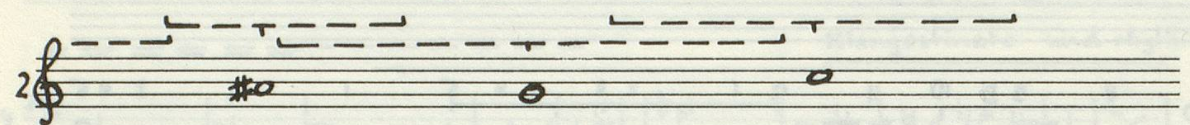
6. 

vgl. T. 22, 23

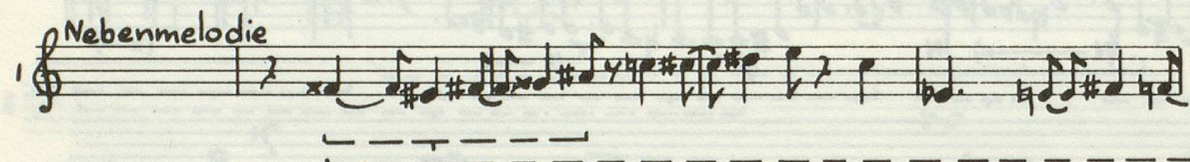
26

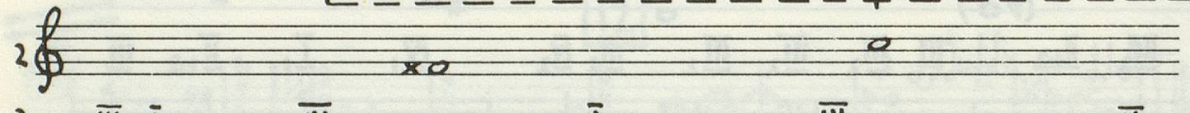
1 2 3 4 5 6 7 8

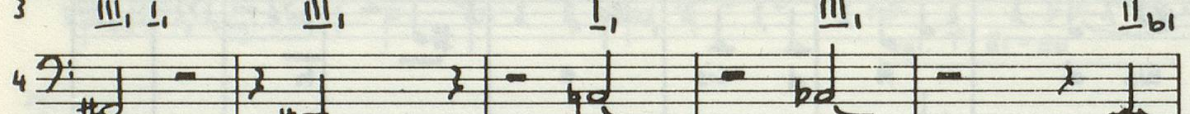
1. 

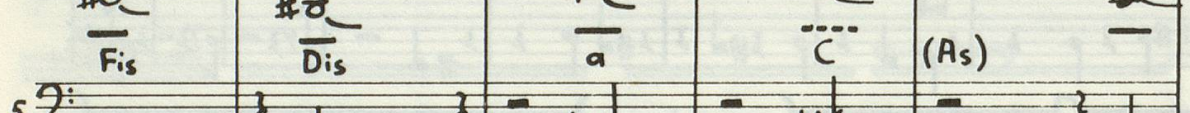
2. 

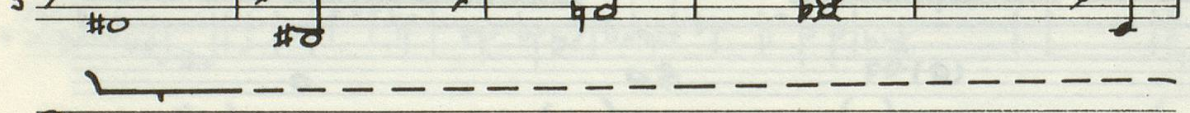
Nebenmelodie

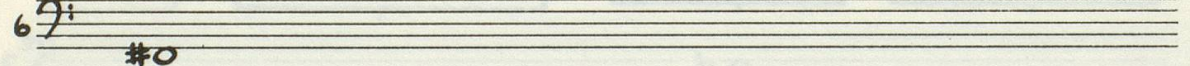
1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

Handwritten musical score for "Lied der Nachtigall" by Franz Schubert, Op. 147, No. 1. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (1), a piano accompaniment line (2), and a basso continuo line (3). The second system includes a vocal line (1), a piano accompaniment line (2), and a basso continuo line (3). The score is written in a clear, handwritten style with various musical notations including notes, rests, and fingerings. The lyrics are written below the vocal line.

Le mystère de la nativité

128 *Lento*

Notre Dame
molto dolce

1 Mon doux en - fant, ma très chère por - té - e, mon

2

3

4

5

U.E. 13081 X

131

N.D.

1 bien, mon heur, mon seul avan - ce - ment, ma tendre fleur

2

3

4

5

moll Dur Dur Dur Dur

N.D. 1 3 w r D D 3

1 que j'ai neuf mois por-té - e et engendré de mon sang proprement,

2

3 moll moll moll Dur Dur Dur

4

5

129 Un pochiss. più animato

N.D. 1 5 meno dolce

1 fils précieux de déi - té issu, hu-

2

meno p

U.E. 13081 %

3 moll (moll) Dur Dur Dur Dur

4

5 (o) #

N.D. 1 *mili-té, t'amè - ne de lassus pour être frè - re à créature humai -*

2

3 *moll moll (moll) moll Dur verm. (Dur) verm. verm.*

4

5

#

130

N.D. 1 *- ne; en lieu piteux as naissance purai - ne, vrai*

2

3 *3 cresc.*

4 *pizz. cresc. p.*

5

3 *Dur moll Dur Dur Dur*

4

5

#

N.D.

1 Dieu, vrai hom-me, et quand je consi-dé - re ton haut pouvoir,

2 *f* *meno f*

U.E. 13081 Z

3 Dur moll (Dur) moll moll

4

5

N.D.

1 je t'annonce à voix sai - ne: mon doux enfant, mon vrai

2 *f* *meno f*

U.E. 13081 Z

3 Dur moll moll

4

5

193

Allegro moderato ma deciso 131

sonza cresc. *w* *f* *Joseph* *Ta nais-*

ND. 1 Dieu et mon pè - re.

2

3 *moll* *Dur*

4

5

Quartett, 1. Satz, Zf. 2 bis 3

15 2

2.VI

Vc.

pizz.

Melodischer Stufengang

1

Quartett, 1. Satz, Zf. 6 bis 8

Handwritten musical score for a quartet, measures 6 to 8. The score is written for three staves (1, 2, 3) and includes a fourth staff (4) for the Violoncello (Vc.).

Measure 6: The first staff (Violoncello) begins with a measure rest marked with a boxed "6". The second and third staves contain musical notation. The fourth staff (Violoncello) contains a sequence of notes numbered 1 through 9, with a dashed line indicating a continuation of the sequence.

Measure 7: The first staff (Violoncello) contains a measure rest marked with a boxed "7". The second and third staves contain musical notation. The fourth staff (Violoncello) contains a sequence of notes numbered 10 through 12, with a dashed line indicating a continuation of the sequence.

Measure 8: The first staff (Violoncello) contains a measure rest. The second and third staves contain musical notation. The fourth staff (Violoncello) contains a sequence of notes numbered 13 through 15, with a dashed line indicating a continuation of the sequence.

48 3 4 5 6 7 8 9

1 b o o

2

1 b o b o

3 52

1 b o b o

8

1 b o o

2

1 b o b o