

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
Kapitel:	Einleitung
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: 09.01.2026

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

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 gemässé 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 Zusammenklingens 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. Anderseits 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 lassen. 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 anderseits. 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“, „Andrägen 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 Zusitzung gefunden hat. Die klassisch-romantische Funktionsharmonik ist wohl die engste Synthese, nicht aber die einzige 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 genauerer Analysen reden. Die Schwierigkeit besteht darin, dass es eine grösse 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 beschreitet diesen Weg (6). Sie übernimmt Teile aus vier verschiedenen Konzepten, die zum Teil, wie weiter unten gezeigt wird, sich gegenseitig ausschliessen:

1. den Begriff „Pantonality“ 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 irändische 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. Krahenbuehl 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)

Auf welche Weise auch immer man den Überlegungen der Autorin zu folgen sucht: ihr „Bass“ sind weder Bass- noch Grundtöne, sondern zum Teil das eine, zum Teil das andere und zum Teil keines von beidem, und die „Reduction“ trifft eine willkürliche Auswahl. So erstaunt es nicht, dass auch ihre Schlussfolgerungen nicht stimmen, zum Beispiel wenn sie behauptet, im „Mystère de la Nativité“ würden fast ausschliesslich Dreiklänge verwendet, und Prélude Nr. 4 stelle ein isoliertes früheres Beispiel mit vergleichbarer Technik dar.

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.