**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:** II: Die Analysen

**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:** 02.10.2025

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

## 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 |
| $D^7$ | Dominantseptakkord |
| $D^7_3$ | Dominantseptakkord, Umkehrungs-Quintsextakkord |
| $D^9$ | Dominantseptnonakkord |
| $Ø^7$ | verkürzter Dominantseptakkord (verminderter Dreiklang auf der VII. Stufe) |
| $D^{9>}$ | Dominantseptnonakkord in Dur mit kleiner None |

$D^{\vee}$ statt $\emptyset^{9>}$ (verminderter Septakkord auf der VII. Stufe)

$D^{5<}$ Dominante mit hochalterierter Quint (übermässiger Dreiklang)

$D^{5>}$ hartverminderte Dominante

$D_{5>}$ übermässiger Quintsextakkord

$D^{7}_{5>}$ übermässiger Terzquartakkord

$D_{\underline{4}}^{\overset{6}{}}{}_{\underline{3}}^{\overset{5}{}}$ Vorhaltsquartsextakkord

d Molldominante

$D_{D}$ Wechseldominante

$s^{\overset{6}{5}}$ Subdominante mit hinzugefügter Sexte

$s^{n}$ Neapolitanischer Sextakkord

sN verselbständigter Neapolitaner, identisch mit sG

§ 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:*

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 verschleierten 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 verselbständigten) 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 $D^7$ 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 Orchesterzwischenspiel 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 anderseits der Haupttonart die latente Neigung, im Quintenzirkel „aufwärts" zu modulieren ($t^{6<}_{5}$ umgedeutet in $s^{6}_{5}$ 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 gehörsmässig 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.

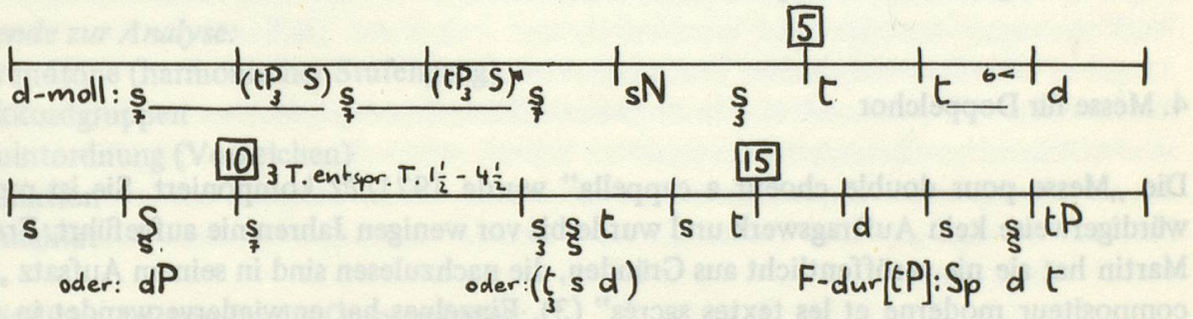
Spiel mit der Klanggestalt des $D^7$ (vor allem in der Violinsonate) und des $s^{6}_{5}$ (vor allem in den „Dithyrambes"). Stimmführung: Anzeichen einer Verselbständigung des Melos bei unaufgelösten Vorhalten (beziehungsweise freien Nebennoten) und bei den sogenannten „freien Leittoneinstellungen".

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

Heptatonik

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.

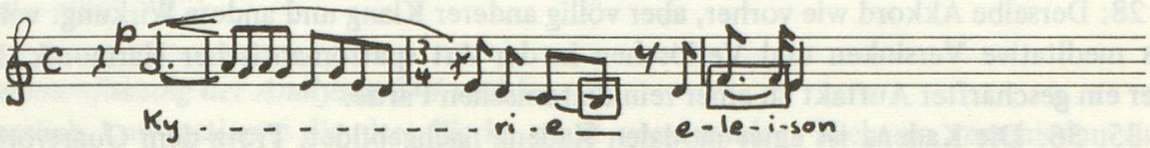
## 4. Messe für Doppelchor

Die „Messe pour double choeur 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").

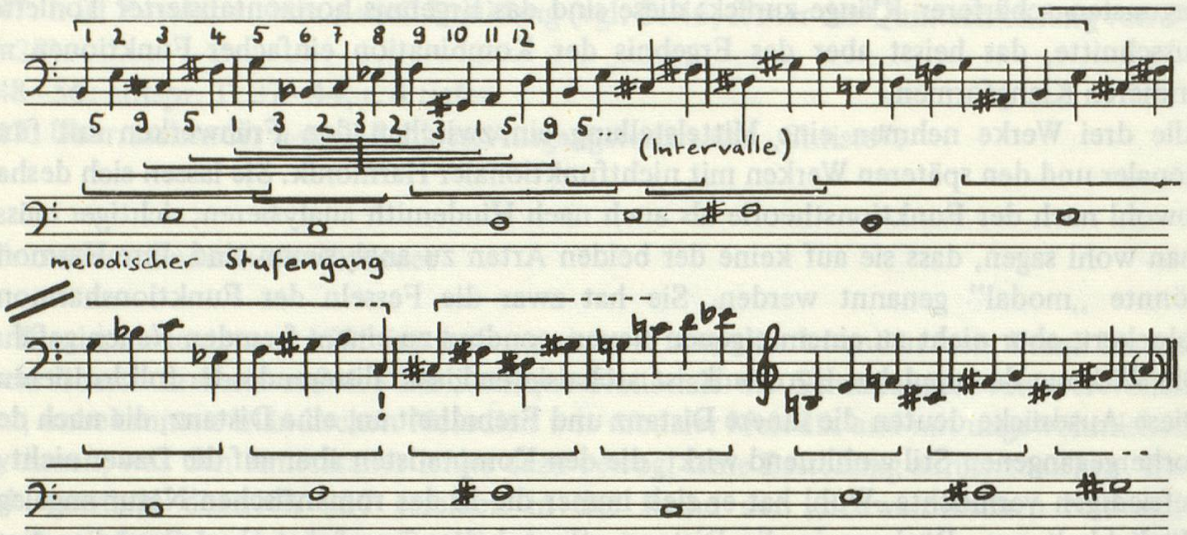
*Zusammenfassung der Analysen 3, 4 und 5*
Äusserlich kontrastieren die drei Werke stark voneinander. Nicht so verschieden sind hingegen die Stilmittel, ausser der Rhythmik, die aber bei Frank Martin in den Vokalwerken immer ganz anders ist als in den Instrumentalwerken (siehe unten S. 76). Die Messe 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 Gieseking 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 gehörsmässig 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




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.

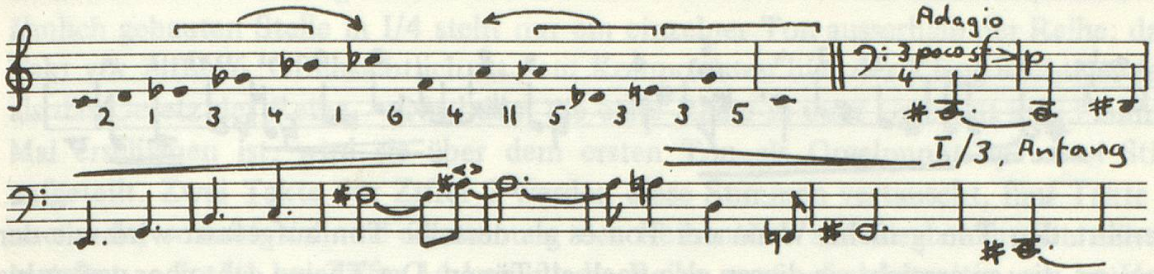
In den folgenden Analysen stehen kompositionstechnische Fragen im Vordergrund. Zunächst aber muss auf einige Eigentümlichkeiten allgemeinerer Art aufmerksam gemacht werden.

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.

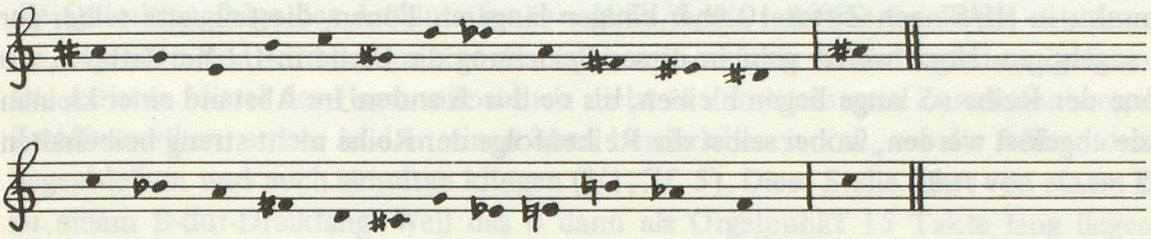
Es gibt im ganzen Werk keine festen „Themen", keine Leitmotive und keine in sich abgeschlossenen Formteile. Ähnlich wie in Debussys Pelléas ist alles im Fluss: die Motive unterliegen Veränderungen oder werden mit immer wieder anderen Begleitungen konfrontiert, und selten hört ein Bild in der gleichen 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.

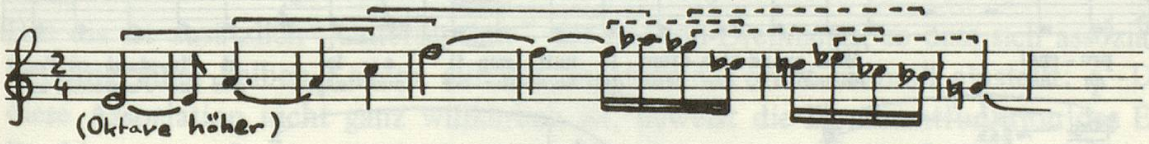
Eine Zwölftonreihe findet Verwendung in fast allen Bildern des Werkes:




Sie tritt auch im Krebs und in der Umkehrung auf:

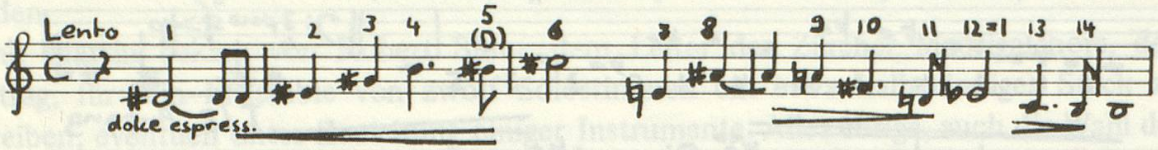


Die Reihe enthält in sich schon beinahe einen Krebs von vier Tönen (durch die Pfeile bezeichnet): je ein Molldreiklang wird durch eine kleine Sekund nach oben erweitert, so dass sich aus dem höchsten Ton mit den beiden unteren Dreiklangtönen je nach dem Zusammenhang auch ein Durdreiklang hören lässt. 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:



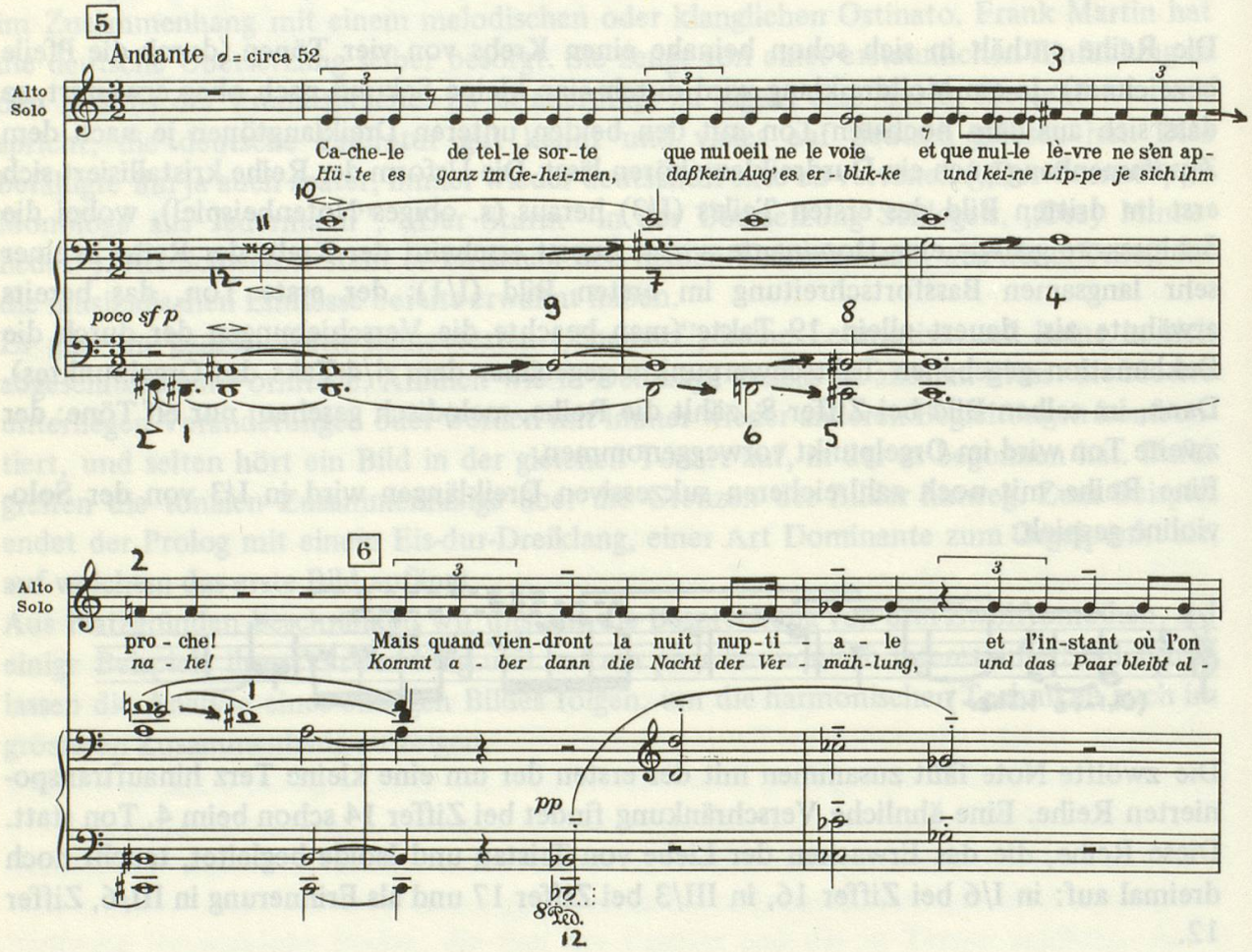

Die zwölfte Note fällt zusammen mit der ersten der um eine kleine Terz hinauftransponierten Reihe. Eine ähnliche Verschränkung findet bei Ziffer 14 schon beim 4. Ton statt. Diese Reihe, die das Erwachen der Liebe von Tristan und Isolde begleitet, taucht noch dreimal auf: in I/6 bei Ziffer 16, in III/3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



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 ≈ 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 kleinterzverwandten 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: $\underset{6}{s}$–D. Dass diese Assoziation nicht ganz willkürlich ist, beweist die Dominantfunktion des Eis-dur-Dreiklangs zum Orgelpunkt ais des folgenden Bildes (siehe oben).

S. T. meno f dim.
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

A. meno f dim.
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

B. meno f dim.

meno f mp

poco riten.

S. T.
el - le, el - le par lui.
Sie, Sie durch Ihn.

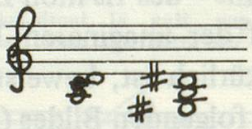
A.
el - le, el - le par lui.
Sie, Sie durch Ihn.

B.

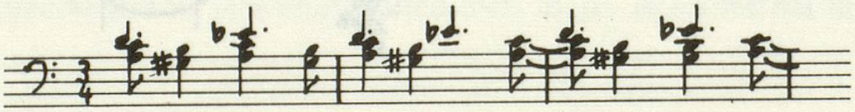
poco riten.

p più p pp

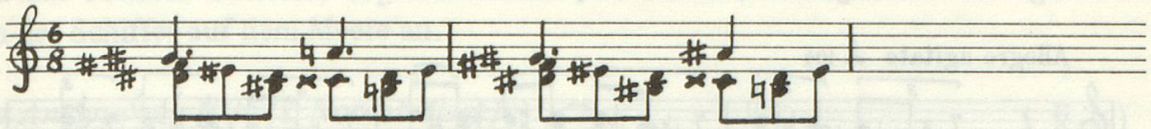
Das Arbeiten mit primären Klängen, mit halb verselbständigten Klanggruppen und mit in die harmonische Fortschreitung mehr oder weniger einbezogenen Akkorden ist zu vielfältig, die Rolle von Akkorden und Akkordgruppen oft zu vieldeutig, um einen systematischen Überblick zu erlauben. Folgende Akkordgruppe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



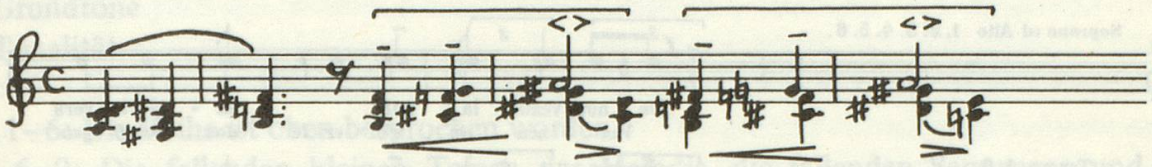
Sie steht zu Beginn von I/1 auf dem Bass ais, jedoch kann das Intervall zwischen Dreiklangsgrundton und Bass, hier eine kleine Septime, wechseln. Bei Ziffer 2 sind die Akkorde wie durcheinandergeschüttelt:



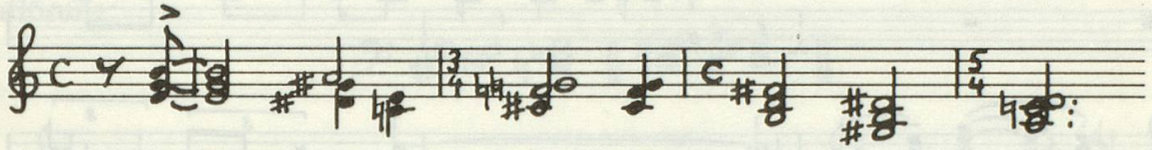
Auch ein zweitaktiges Klangostinato wird daraus gebildet (I/1, Zf. 9):



In demselben Bild bei Ziffer 1 beginnt ein anderes Klangostinato, das ebenfalls noch häufig auftauchen wird:



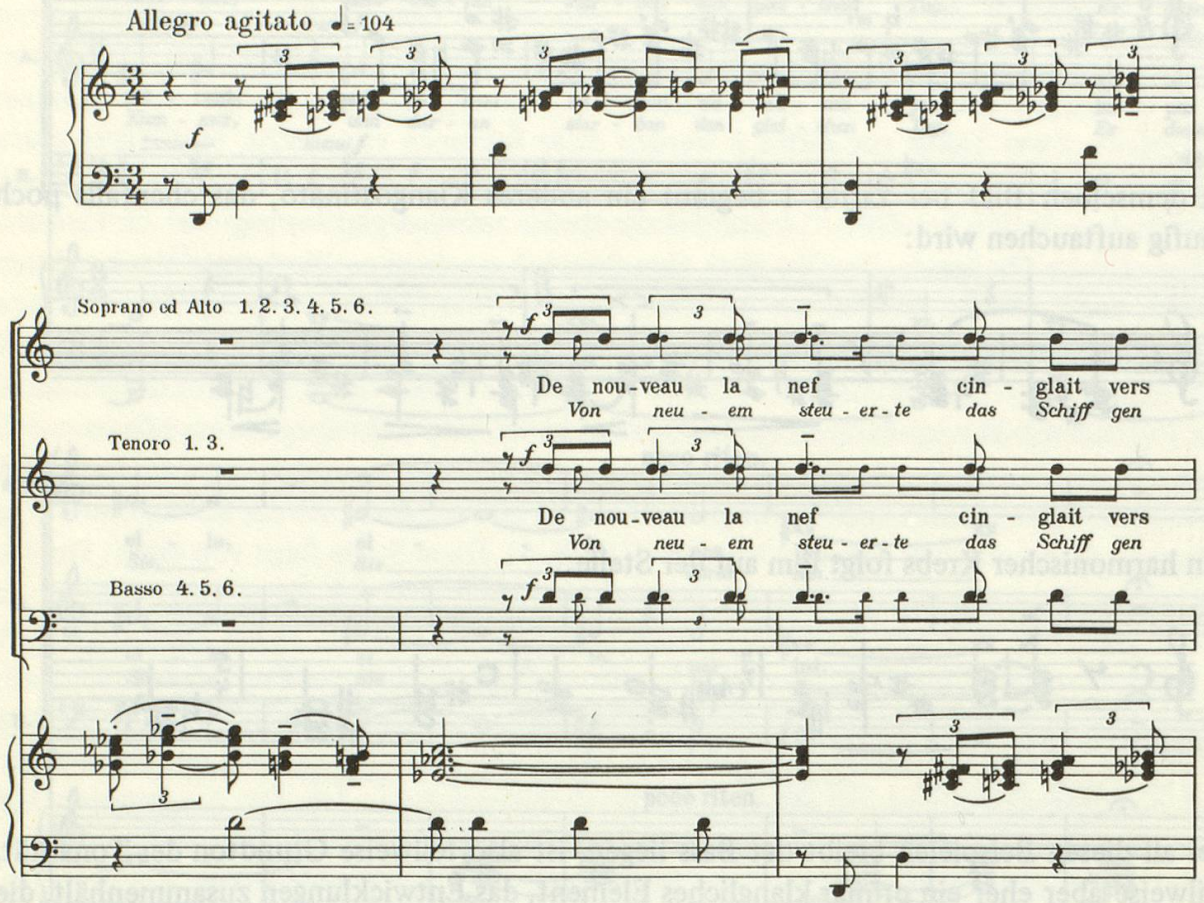
Ein harmonischer Krebs folgt ihm auf der Stelle:



Bei all diesen Beispielen bleibt der Bass liegen, ist also teilweise Grundton der Tonalität, teilweise aber eher ein primär klangliches Element, das Entwicklungen zusammenhält, die tonal nicht eindeutig sind. Durch das krebsmässige Zurückgehen der Klänge wird der Ausgangszustand wieder erreicht. Die Akkorde sind sehr verschieden dissonant, Spannung und Entspannung folgen sich dicht hintereinander. Hinter dieser klanglichen Erscheinung tritt der tonale Sinn der Akkorde eher in den Hintergrund, ohne verloren zu gehen: zwar wechselt, wie gesagt, das Intervall zwischen Dreiklanggrundton und Bass, aber die Anzahl dieser Intervalle im ersten Bild laut untenstehender Tabelle zeigt, dass das Intervall nicht beliebig, die klangliche Verselbständigung keine totale ist:

| | | |
|---|---|---|
| kl. | 2 | 9 mal |
| kl. | 7 | 7 mal |
| r. | 5 | 5 mal |
| r. | 4 | 1 mal |
| gr. | 6 | 1 mal |
| gr. | 3 | 1 mal |

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

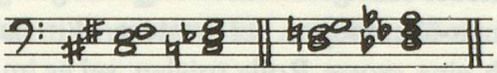



Diese Takte wiederholen sich mehrmals, mit Unterbrechungen, immer auf dem Orgelpunkt d. Den Dreileittonklang und seine Auflösung in einen Molldreiklang kennen wir bereits. Neu ist die Anwendung vor einem Dur-„Quartsext"-Dreiklang (T. 4–5), wobei der Tritonus f–h zu beachten ist. Die Akkordgruppe im 2. 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 zusammenzugehören 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 Schwanken 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 ces 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 virtuosen Möglichkeiten abgelauscht werden.
In Nr. 2 umgeben die Begleitungstöne 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 Tongespinst 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 Begleitungstönen ab, so ist diese Zweistimmigkeit streng dodekaphon, d. h. es handelt sicht 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: $s^6$-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 Ariosos 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 „Golgotha", 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 anderseits 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.

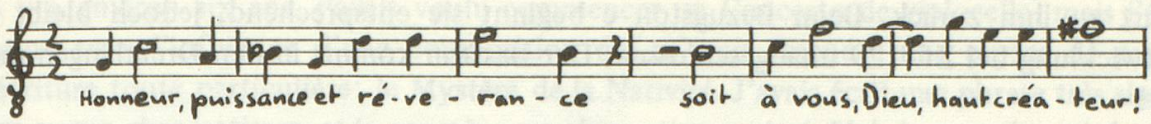
10. Le Mystère de la Nativité

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 toutjours un petit peu la langue, mais j'essaie de respecter d'aussi prés 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 befleissigt 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 Zimbeln 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 Melodiestufengang
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 anderseits.
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.

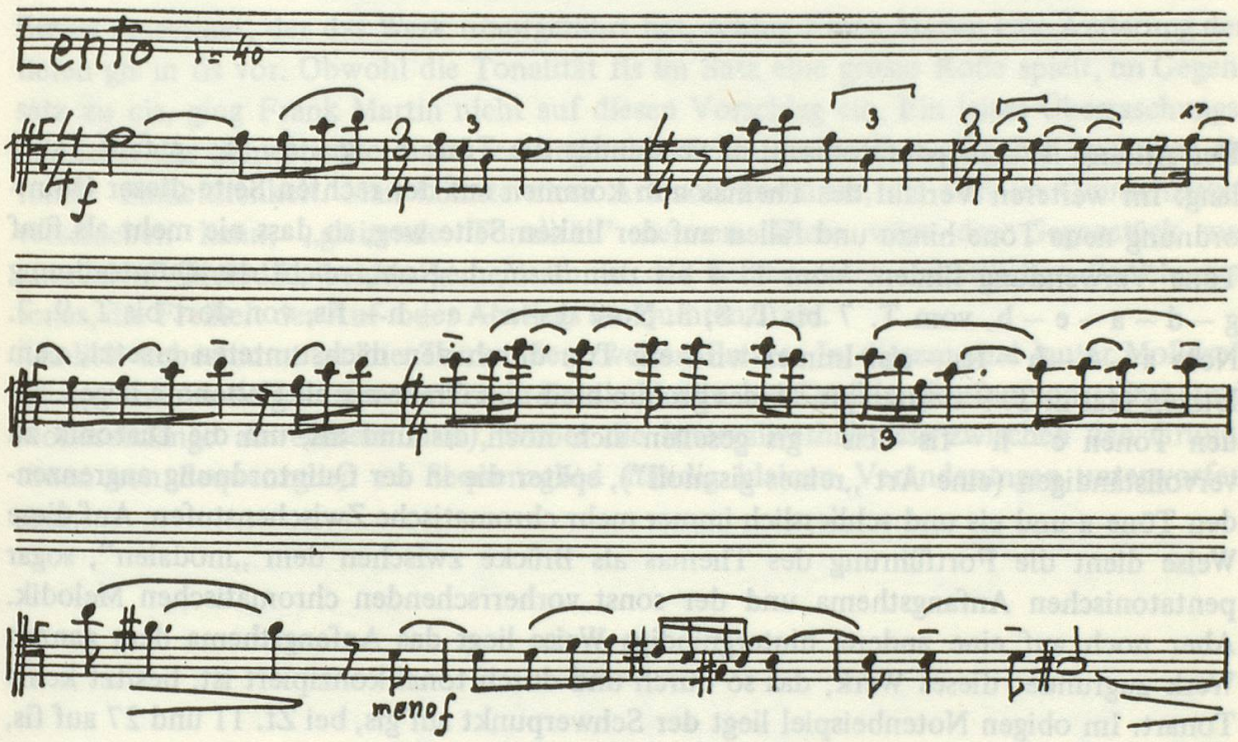
   Alle drei Mittel wirken im grossen und ganzen in derselben Richtung, auf Spannung und auf Entspannung hin, und geben der ganzen Stelle eine symmetrische, in der Mitte kulminierende Form.

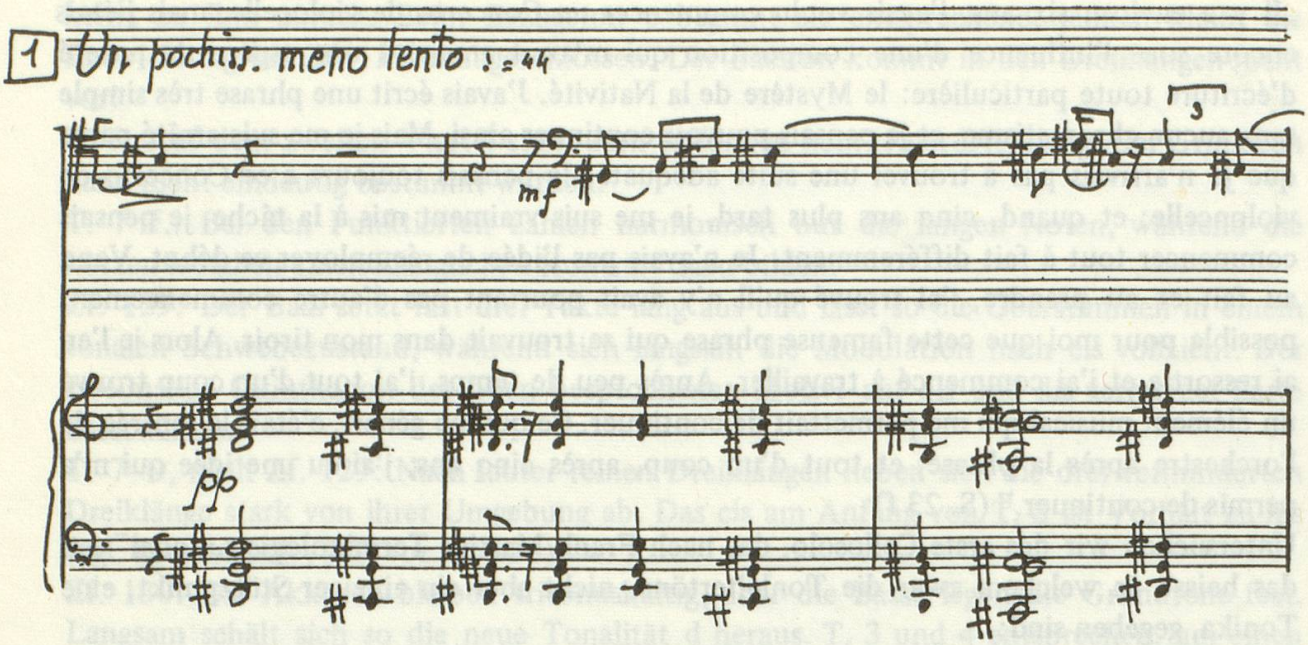
## 11. Cellokonzert

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

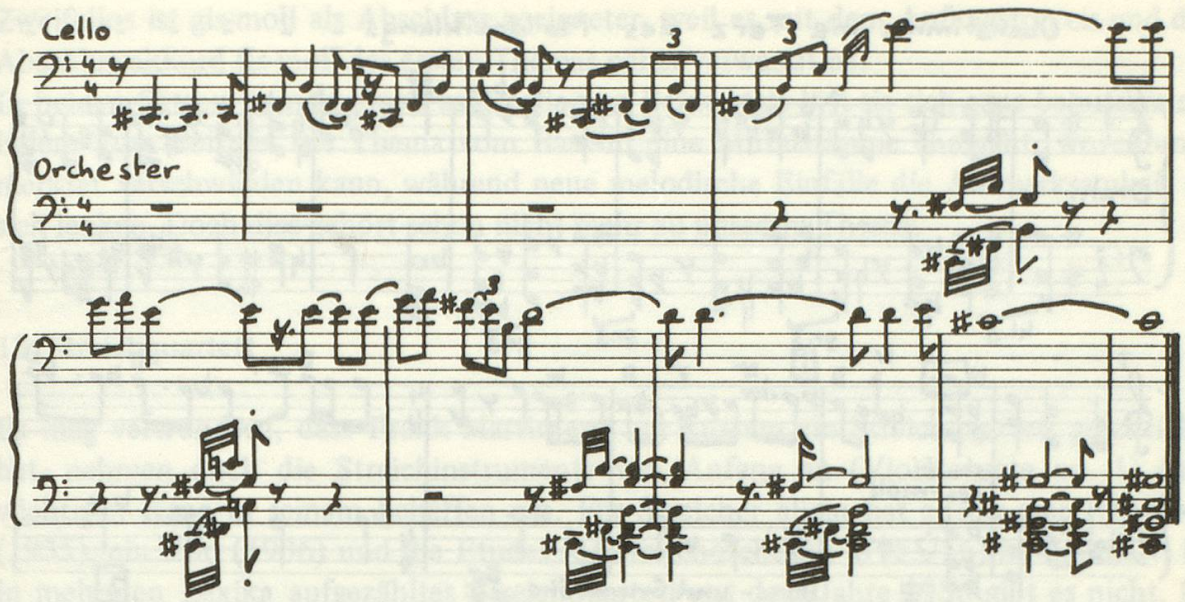
„Il y a environ six ans, j'avais voulu commencer un Concerto de violocelle, mais j'étais encore sous l'influence d'une composition qui m'avait amené à une espèce de pureté d'écriture toute particulière: le Mystère de la Nativité. J'avais écrit une phrase très simple sans aucun chromatisme, et je pensais 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:



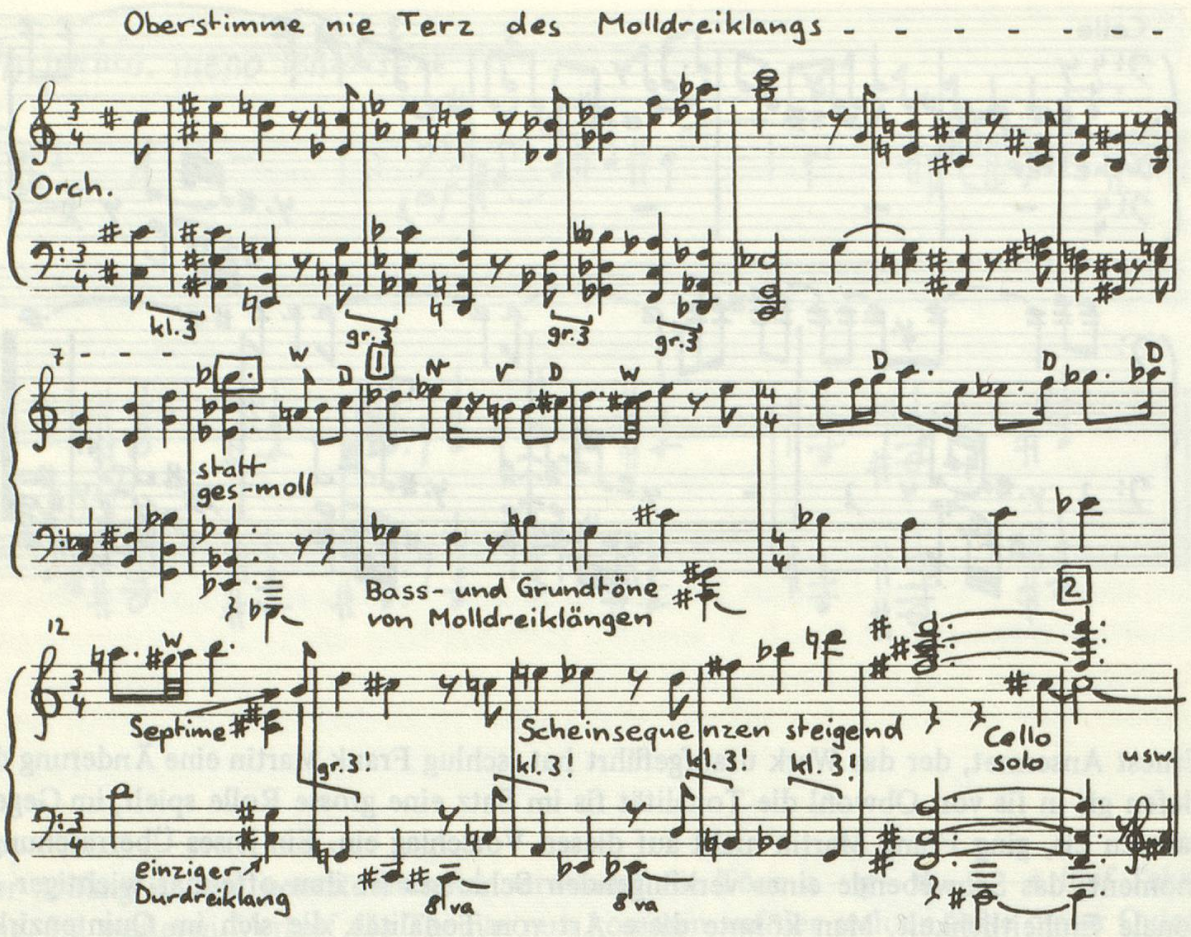



Der Anfang ist rein pentatonisch; er verwendet die Töne c – g – d – a – e fünf Takte lang. Im weiteren Verlauf des Themas nun kommen auf der rechten Seite dieser Quintordnung neue Töne hinzu und fallen auf der linken Seite weg, so dass nie mehr als fünf Töne Verwendung finden. Vom T. 4 bis zum T. 7, 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:

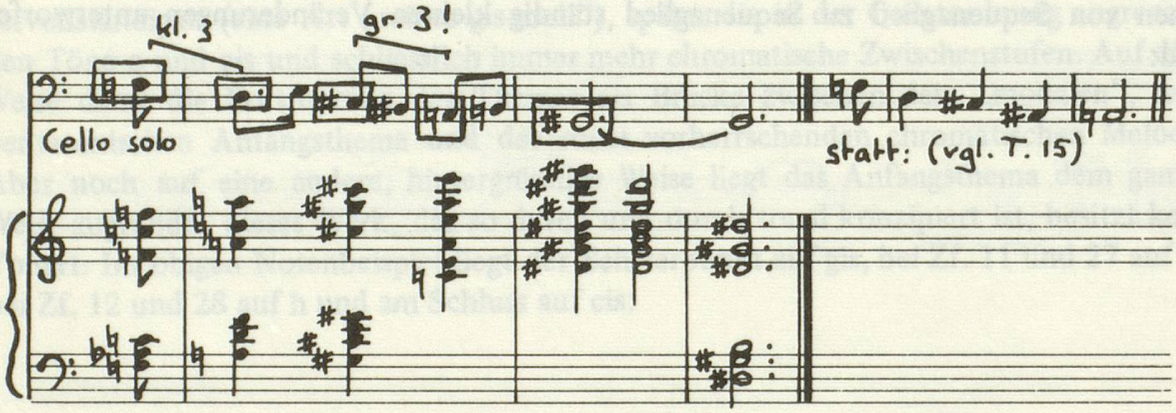



Ernest Ansermet, der das Werk uraufgeführt hat, schlug Frank Martin eine Änderung des tiefen gis in fis vor. Obwohl die Tonalität fis im Satz eine grosse Rolle spielt, im Gegensatz zu cis, ging Frank Martin nicht auf diesen Vorschlag ein. Ein leises Überraschungsmoment, das Schwebende eines verklingenden 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 aneinandergekettet (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:




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:



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 unbemerkter 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 ≈ 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, anderseits 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 brüske tonale Wechsel verwirrt. Es liegt einer der seltenen Glücksfälle in der neueren Musik vor, wo Einfachheit nicht mit Primitivität erkauft 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.

bleibendem Tönen, kontrastiert, komplettiert, wegen oder vielleicht trotz Akkordfortschreitungen die Dissonanzen nicht nur, wird auch durch diese hörbare Wachsel verwischt. Es liegt einer der seltenen Glücksfälle in der neueren Musik vor, wo Einfachheit und Primitivität erkauft worden ist, sondern wo die kunstvolle Anwendung von im einzelnen sehr komplexen kompositorischen Mitteln und einem reichen melodischen Ausgangsmaterial und dimensionsschaffenden Materials zu einer Hörerleichterung führt. Die Violine rhythmisch verändert, sonst aber genau wiederholt wird (mit Ausnahme des a' im 6. T. nach Zf. 7 statt einem ausserhalb der Reihe stehenden dis), 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 komplizierteren 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 die quintverwandte es = dis als Dominante gehört wird (auch das Zwölfthema 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, Himmelszenen; 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 komplizierttesten 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-