

**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:** III: Historisch-biographische Verifikation

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

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 24.05.2025

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

### III. Historisch-biographische Verifikation

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

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

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

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

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

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

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

## A. Die Werkstatt des Komponisten

### 1. Kindheit, Milieu, Umwelt, Werdegang

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

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

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

3 A.a.O. S. 13.

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

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

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

## 2. Einflüsse

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

5 „*Entretiens . . .*" S. 15.

6 A.a.O. S. 16.

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

8 A.a.O. S. 117.

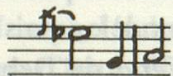
### 3. Die Zwölftontechnik

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

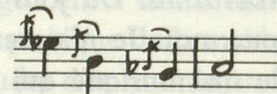
Von der Zwölftontechnik her ist der Martin’schen Melodik ein Stilmerkmal eigen: dieselbe Note kehrt im melodischen Verlauf meist lange nicht wieder, auch bei nicht-dodekaphonen Stellen. Wir finden dieses Merkmal auch im Unterricht als bewusste Kompositionsregel, wenn es im Brief an Peter Mieg vom 5.11.1949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



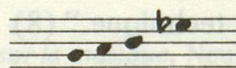
Les formules



ou



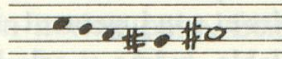
ont l’inconvénient d’être sur une gamme en tons entiers



9 A.a.O. S. 53.

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

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



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

#### 4. Das musikalische Bewusstsein

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

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

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

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

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

#### a. Die Quintbeziehung

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

#### b. Harmonie und Melodie

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

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

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

13 *Entretiens* . . . S. 50.

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

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

Eine Melodie zu analysieren hält er für möglich, aber schwierig, weil der Rhythmus auf ihre Gestalt viel grösseren Einfluss habe als auf diejenige einer Harmoniefolge. (15)

### c. Der Bass

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

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

### d. Der Dissonanzgrad von Akkorden

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

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



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

#### e. *Das Kunstschöne*

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

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

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

17 Op. cit. S. 36.

18 A.a.O. S. 65

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

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

## B. Der geschichtliche Zusammenhang

### 1. Definitionen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

26 *Entretiens* . . . S. 28.

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