

## Bewegende Kraft: die Humanitas



Siegfried Günther

# FRANK MARTIN

Frank Martin entstammt einer alten Schweizer Familie, von der Beziehungen nach Holland noch heute bestehen. Er wurde 1890 als zehntes Kind eines Pfarrers in Genf geboren und lebt jetzt bei Amsterdam. Schöpferische Ansätze zeigten sich bei ihm schon frühzeitig. Er erhielt zuerst Unterricht in seiner Heimat bei dem Komponisten Joseph Laufer. Seine musikalischen Vorstellungen wurden durch die in Genf vorherrschend gepflegte Spätromantik, durch R. Strauss und Mahler bestimmt. Viel später (1924/25) schloß sich ein zweijähriger Studienaufenthalt in Paris an. Hier beeindruckten ihn besonders Ravel, Honegger und Stravinsky. Erst vierzigjährig (1930) erfolgte dann seine Auseinandersetzung mit Schönbergs Zwölftonlehre, die er — ebenso wie alle anderen seriellen Anregungen — produktiv, aber ohne sich irgendwie doktrinär zu verfangen, in den Bereich seines Schaffens zog. Indessen setzte sich sein Werk in der Öffentlichkeit erst in der Zeit der reifen Meisterschaft richtig durch. Die Aufführung seines „Zaubertrank“ (*Le vin herbé*) in Braunschweig 1946 bedeutete den Durchbruch zu nun internationaler Anerkennung. Dahin führte zuerst der Weg seines kompositorischen Werdens bis zum Jahre 1932. Er begann mit den „Trois poèmes païens“, die beim Tonkünstlerfest in Vevey 1910 als erstes seiner Werke an die Öffentlichkeit gelangten. In dieser Spanne entstanden dann eine ganze Reihe von Kammermusikwerken, Szenen- und Schauspielmusiken z. T. als Auftragswerke. Auch eine „Messe für Doppelchor a cappella“, 1921 begonnen und 1929 beendet, fällt in diese Zeit. Fragmente von ihr wurden in das viel spätere Oratorium „Et in terra pax“ (1940) übernommen. Von besonderer Bedeutung sind noch die als „Rhythmes“ bezeichneten drei Sätze für großes Orchester (1926), welche in die Zeit solcher besonderen Studien fallen. Sie benutzen im ersten antike, im nächsten fernöstliche und schließlich bulgarische Rhythmen. Diese erste Epoche in Martins Schaffen

schließt ab mit der „Sonate für Violine und Klavier“ (1932). Deren Mittelsatz — *Chaconne-Adagio* — ein durchsichtiger, fast durchgängig dreistimmig-esspressiver Satz, der am Schluß in seinen Beginn zurückläuft, ist dann noch einmal für Violoncello und Klavier ediert.

Bei den „Vier Stücken für Gitarre“ ( Fassungen auch für Klavier sowie für Orchester) — *Prélude, Air, Plainte, comme une Gigue* — hebt dann die Auseinandersetzung mit der Schönbergischen Zwölftonlehre an. Martin sieht wohl deren Gewinn für seine kompositorische Arbeit, erkennt aber auch deren für ihn geltende Grenzen. „Der partielle Gebrauch der Zwölftontechnik hat mir geholfen, mich aus den Fesseln erworbener Gewohnheiten und fertiger Formeln zu befreien. Wohin ich der Schule Schönbergs niemals folgen konnte, war das Gebiet der Atonalität.“ Aber „die Suche derartiger (zwölftöniger) Melodien hat den Vorteil, daß sie uns die ausgetretenen Pfade der tonalen oder modalen Melodie vermeiden läßt und ein feines Gefühl für die Rückkehr in die eigene Spur schafft“. Während dieser Spanne entstanden außer einigen Kammermusikwerken ein Klavierkonzert (1934), ein Ballett (1936) und als Abschluß eine Sinfonie für großes Orchester mit Jazzinstrumenten (1937).

Auffallend ist, daß mit der dritten, der eigentlichen Reifeperiode in Martins Schaffen vorerst eine Reihe geistlicher Stoffe dominieren. Das beginnt schon mit der „Sonate für Viola d'amour und Klavier“ (1938), die später auch für Flöte herauskam. In ihrem Mittelteil hat das „Allegretto alla francese“ ein Trio als Musette aus der besonderen Spielweise des Soloinstrumentes heraus entwickelt. Über das Ballett „Ein Totentanz in Basel“ (1943) kommt der Komponist zu seinen „Jedermann-Monologen“ im gleichen Jahr. Ihre ursprüngliche Klavierbegleitung hat später eine Orchesterfassung gefunden (1949). Lapidare Einfachheit in der Prägung der Singstimme und auch in ihrer instru-

mentalten Stützung erinnert in manchem an die frühe Monodie der Oper.

Über die „Passacaille für Orgel“ (auf Streichorchester übertragen 1952), deren Thema im Mittelsatz frei verarbeitet und bei der Schlußsteigerung in völlig ungewohnter Weise immer wieder um einen Halbschritt gehoben wird, geht es zu dem ersten oratorischen Werk dieser Schaffensperiode „Et in terra pax“ (1944). Der Weg führt hier in einzelnen Abschnitten von Verzweiflung über Hoffnung zur Erfüllung (Beginn *Passacaille* „Und sieh, dies ist mein Knecht“). Das Werk klingt aus in einer Verherrlichung des Friedens mit einem umfassenden „Heilig ist Gott der Herr“ aller aufgewandten Mittel. Dem folgt Martins oratorisches Hauptwerk „Golgatha“ (1948). Dem Passionsgeschehen eingeprengt werden Meditationen des St. Augustinus, auch als ein „Ordnungselement der musikalischen Form“.

Der Komponist grenzt nach Art und Stellung zu den Badischen Passionen hin ab, wenn er sagt: „Das Oratorium, das ich im Sinne hatte, versucht, das Ereignis an sich zu schildern, und überläßt es dem Hörer, daraus Schlüsse zu ziehen. Das Oratorium kann wohl in einer Kirche aufgeführt werden, es ist aber nicht Kirchenmusik.“ Unstreitig zeigt das Werk eine Neigung zur tonalen Diatonik, die um alle vorausgegangenen tonsetzerischen Erfahrungen bereichert und daher weit differenzierter ist. Dabei bleiben Deklamation und Gestaltung trotz aller feinen Abgewogenheiten auf eine schlichte Form gerichtet. Das religiöse Erlebnis, diese aus Herkommen und Neigung zentrale Kraft der Persönlichkeit Martins, hat als Ursache alles nur artistische Wollen ausgegliedert.

Mit der „Psalm-Kantate“ (1958), die bei Nachdichtungen der biblischen Texte und deren Vertonung durch Claude Goudimel anknüpft, kehrt dann Martin bei Gelegenheit der Vierhundertjahrfeier der Universität Genf wieder zum religiösen Thema zurück. Das Orchester beschränkt sich hier durchgängig auf eine begleitende Funktion. Alles

Individuelle und Solistische schalter aus. Mit „Le Mystère de la Nativité“ (1959) ist dieser Teil seines Schaffens dann gekrönt. Es sind hier Teile aus Arnold Gréban's 1450 entstandenen „Mystère de la Passion“ übernommen. Ein kleiner gemischter Chor der Engel, ein weiterer kleiner Männerchor für die auch strukturell gegensätzlichen Höllenszenen, neun Solisten und Orchester sowie der mit den oratorischen Aufgaben betraute große gemischte Chor (große Gloria, später Sanctus bis Osanna) gestalten das Werk. Im Stil ist es vielfach noch schlichter gehalten: Rezitative über ruhenden Akkorden, Chorsätze mit parallelen Klängen oder Quintenfolgen, Unisonogänge, eine volkstümlich schlichte, dreiteilige Liedweise als Wiegenlied der Maria, alles das bestimmt weithin die Grundhaltung. Dem mittelalterlichen Gepräge der Szene angelegentlich, wie es Martin fordert, bildet die Anpassung der differenziert modernen Tonsprache an mittelalterlichen Lapidarstil eine weitgehende Lösung des Problems heutiger Kirchenmusik, das gleichzeitig die Existenzfrage der heutigen Kirche überhaupt ist: eine Synthese zu finden von Tradition und Aktualität.

Einen weiteren Komplex bilden die Werke um die einzige Oper Martins, das dreiaktige „Zauber-Lustspiel: Der Sturm“ (nach Shakespeare) 1952/55: die „Gesänge des Ariel“ (1950) und das Violinkonzert (1951). Der Komponist sagt von letzterem selbst: „Die Gestalt des Ariel erscheint wieder in geheimnisvoller Ferne am Schluß des ersten Satzes und beim Eintritt der Sologeige im zweiten Satz und lebhaft und fantastisch im Anfang des Finales.“ Das Werk liegt mit einer bis ins letzte Detail klaren Aufnahme vor (Decca LW 50097). Wolfgang Schneiderhan spielt da den Solopart mit weichem, flexiblem Ton und männlich kraftvollem Ton. Ernest Ansermet gibt mit dem Orchestre de la Suisse romande ein wohl-abgewogenes, durchsichtiges, dem mystisch Unwirklichen nachspürendes und dabei schwungvolles Klangbild. Die Ariel-Gesänge sind dann unter Hinzuziehung eines kleinen gründernden Bühnenorchesters als gewissermaßen zeugendes Moment in die Oper eingegangen. Ihnen stehen die anderen Sphären in plastisch-musikalischen Gestaltungen gegenüber: die Liebenden getragen von den melodisch-polyphonen typisch Martinischen Impulsen, das Niveau der Hofschranzen rhythmisch bis in Jazznähe prononciert, Caliban dissonant an den Bereich des Atonalen hin, die Trunkenbolde mit den simplen Formen bedacht. Des Komponisten lyrisch-epische Wesenhaftigkeit hat im Rahmen dieses breiten Arbeitsvorhabens eine glückhaft-umfassende Transposition in die Welt des Dramatischen erfahren.

Die „Petite Symphonie concertante für Harfe, Cembalo, Klavier und zwei Streichorchester“ (1945) hat erst eigentlich Martins Ruf in die Weite getragen. Es bedurfte nicht der Fassung für großes Orchester, wie er sie noch im Stadium ihres Entstehens glaubte vornehmen zu müssen. Es ist überhaupt typisch für dieses Schaffen, daß eine ganze Reihe von Werken in ein anderes instrumentales Gewand gesteckt wurde: Beweis dafür, daß die Intuition nicht primär aus den instrumentalen Möglichkeiten der Technik, sondern aus der musikalischen Substanz selbst schöpft. Die Bindung barocker Geistigkeit mit der Haltung unserer Zeit in diesem Werke, das Kolorit der Saiten aller Art — gestrichen, gezupft, geschlagen — und seine

formale Eleganz fesseln immer wieder die Hörer aller Typen.

Das „Concerto für sieben Blasinstrumente, Pauken und Streichorchester“ (1949) steht dem vorigen Werk an Beliebtheit in seiner motorischen Brillanz, ja Rasanzen nicht viel nach. Martins „Absicht war, die Qualitäten der verschiedenen Solobläser im sinfonischen Orchester und ihre Virtuosität nachzuweisen. — Selbst der Paukenspieler soll zu Wort kommen“. Der konzertierende Gedanke findet dann einen weiteren Niederschlag in dem „Concert pour le Clavecin“ (1952), diesem seit seiner Kammermusikpraxis in der „Société de musique de chambre de Genève“ Martin so nahestehenden Instrument. In zwei Sätzen, deren letzter aus einem Adagio allmählich in ein immer beschwingteres Tempo führt, hat der Solist weite Möglichkeiten zur Entfaltung. 1956 entstanden die vier „Orchesteretüden“. Sie sind jeweils einem technisch-musikalischen Problem gewidmet: pour l'enchaînement des traits — pour le pizzicato — pour l'expression et le „Sostenuto“ (nur Bratschen und Celli) pour le jeu fugué ou chacun et chaque à sa place“. Jede ist meisterhaft aus lockerer und nie versagernder Intuition heraus gestaltet.

Schließlich wären noch die „Balladen“ (1938/40) für je ein Soloinstrument (Alt-Saxophon, Flöte, Klavier, Posaune oder Tenor-Saxophon) mit Klavier bzw. Orchester zu nennen, die „Acht Préludes“ für Klavier (1948) sowie einige Ouvertüren aus der Zeit dieses Schaffens: die aus der Musik zu „Athalie“ (1946), eine andere für kleines Orchester „en hommage à Mozart“ (1956) und endlich eine „en rondeau“ für großes Orchester (1958). Es kann nicht die Aufgabe unserer Ausführungen sein, ein lückenloses Werkverzeichnis zu bieten. Das findet sich in der Monographie von Rudolf Klein, welche wie die meisten Werke Martins in der Universal-Edition erschienen ist.

So hat Martin in der dritten Epoche seines Wirkens sich als eine ganz starke und eigenartig schöpferische Persönlichkeit gezeigt. Und sein Schaffen ward um so wertvoller, als die mit ihm gewonnene Haltung und der geprägte Stil von 1950—1957 in der Leitung einer Meisterklasse für Komposition an der Hochschule für Musik in Köln an die nächste und übernächste Generation weitergereicht werden konnte. Damit schuf Martin auch den Jüngsten eine Kontinuität, die von seinem eigenen frühen Erlebnis der Spätromantik über die Einflüsse des Jazz, der schaffenden Persönlichkeiten in den zwanziger Jahren, über die avantgardistischen Bewegungen bis zur heutigen Klärung führt, ohne jemals irgendwelchem Manierismus zu verfallen.

Aus dieser Synthese heraus sind die Merkmale seines Stiles zu verstehen: die Offenheit gegenüber dem Phänomen und den Erscheinungsformen des Polyphonen — seine Melodik, wie sie aus der gewonnenen Freiheit des ganzen Tonraumes profitiert — eine Harmonik, die bei aller Komplexivität mehr und mehr der verfeinerten Schlichtheit zustrebt — die Rhythmik, deren feine Abgewogenheit oft aus dem Worte herauswächst — die von der Zwölftönigkeit angereicherte Tonalität, welche in weitesten Schwingungen doch nicht die Basis völlig aufgibt und durch eine Verlangsamung der Modulationsgeschwindigkeit gekennzeichnet wird. Aber aller dieser Erscheinungen „wahrer Wert beruht auf dem Reichtum, der Tiefe

und der in ihrer menschlichen Spannweite so abwechslungsreichen Reichhaltigkeit der Erfahrungen, in welchen sich die humanitas des Musikers sowie die Vielfalt und der Reichtum seiner Persönlichkeit spiegeln, seine eigene Fähigkeit, Erfahrungen zu sammeln“ (Ansermet).

In diesem Sinne versteht Martin auch seine kompositorische Verantwortung, deren Ursache er anspricht als „eine Art Vorgefühl, eine Regung des Geistes, die sich in hundert verschiedenen Arten manifestiert, bevor sie als Musik Form annimmt“. Der Schaffende muß dann „unaufhörlich seinen Gedanken den Möglichkeiten seines anderen technischen Ich anpassen“. Und so beantwortet er die Frage nach seiner schöpferischen Verantwortung dahin: „Wenn der Künstler für das verantwortlich ist, was er sucht, ist er es sehr wenig für das, was er findet.“ Diesen Prozeß aber, die Kämpfe zwischen primärer Vision, Einfall oder Intuition, oder wie wir es sonst nennen mögen, und deren Realisierung im Bereiche der Töne, soll der Empfangende im Erlebnis selbst in keiner Weise spüren. „Es kann nicht das Ziel des schaffenden Künstlers sein, die andern an seinen Geburtswehen teilnehmen zu lassen, und welche Empfindung seiner Seele er auch zum Ausdruck bringen muß, und wie tragisch und düster sie auch sein möge, sein Werk sollte immer den Stempel jener Gelöstheit tragen, die eine vollkommene Gestaltung in uns bewirkt und die, glaube ich, das ist, was man Schönheit nennt.“ Mit dieser Erkenntnis vom Kern seines Schaffens, im Innersten der Persönlichkeit begründet, hat Frank Martin die Gefahrenzone künstlerischer Produktion überwunden, wie sie mit dem „Dominantwerden technischer Kategorien“ (Freyer) in unserem Zeitalter die „Machbarkeit“ an Stelle des „Erlebens“ setzt.

Und mit diesem reichen und vielfältigen Lebenswerk sowie mit seiner hohen Auffassung von der Mission des Künstlers nimmt Martin im Gesamtbild der schweizerischen Musik unseres Jahrhunderts einen gewichtigen und bestimmenden Platz ein. Willi Schuh, bester Kenner der schweizerischen Musik und Musikgeschichte, hat die Ansicht vertreten: „Um 1900 ist die schweizerische Musik zum vollen Bewußtsein ihrer selbst gekommen.“ Seither hat Arthur Honegger als der bekannteste Vertreter sicherlich die meiste Beachtung auf sich gezogen. Aber er neigt ja vorwiegend dem französisch-romanischen Kulturkreis zu. Gehörte er doch als markanter Vertreter der Pariser Gruppe der „Six“, an, in der er u. a. mit Milhaud der Musik Frankreichs ein neues Erscheinungsbild zu geben unternahm. Typisch schweizerische Repräsentanten der um 1890 Geborenen sind in viel höherem Maße Orthmar Schoeck und Frank Martin. Ersterer (1886—1957) Regerschüler, mit dem Kern seines Schaffens bei Lied und Oper, Auseinandersetzungen mit sich und der Welt. Wie bei ihm, so neigt aber auch bei Frank Martin die Bedachtsamkeit schweizerischer Komponisten, bei aller Offenheit gegenüber den musikalischen Einflüssen von den beiden Nachbarländern Deutschland und Frankreich her zu intensiver und doch dabei besinnlicher Aneignung des Neu- und Andersartigen in Form und Gestalt des eigenen Wesens. Und nicht zuletzt damit ist er in seinem Schaffen zum „bisher stärksten, reinsten und persönlichsten Ausdruck alemannischer Wesensart“ (Schuh) gelangt.