

MUSIKALISCHE KONZEPTION UND KOMPOSITIONSSTIL VON CÉSAR FRANCK IN DEN ORCHESTRALLEN UND INSTRUMENTALEN WERKEN SEINER LETZTEN SCHAFFENSJAHRE

MIKLÓS FEKETE¹

SUMMARY. This paper presents the importance of César Franck's oeuvre through the three periods of his creation, and focuses on the works of his final years, in special on the instrumental and orchestral compositions of the third period. The musical analysis proposes to identify and exemplify a few of the procedures and compositional techniques of César Franck, which define the – on the one hand – the “classical” forms and structure, and – on the other hand – the innovative melodic and harmonic aspects of the musical discourse.

Keywords: César Franck, romanticism, the three periods of Franck's creation, late works, forms, cyclical procedures, innovative harmonic aspects, style, comonistic procedures, analysis.

Als Repräsentant der Pariser Romantik widmete César Franck seine Aufmerksamkeit und seine Begabung neben vokal-instrumentalen Werken vor allem dem Komponieren instrumentaler und orchestraler Musik. Er wurde zu einem der Begründer der Französischen Musikgesellschaft (*Société Nationale de Musique*), die sich als Ziel gesetzt hat, die französische Musikkultur zu erneuern, besonders was die Solo-, Instrumental-, Kammer- und symphonischen Werke anging, wo das Zurückbleiben am auffälligsten war.

Franck wird zum Komponisten

Um einige Charakteristika seines späten Stils analysieren zu können, soll hier nun zuerst Weg bis zur Entfaltung seines Charakters als Komponist dargestellt werden. Franck wurde 1822 in Liège geboren. Sein

¹ Babeş-Bolyai University, Faculty of Reformed Theology, Department of Reformed Theology and Musical Pedagogy, RO. 400535 Cluj-Napoca, Horea Str. 7., E-mail: fktmiklos@gmail.com

strenger und autoritärer Vater hat den kleinen César, zusammen mit seinem Bruder Joseph zum Musikunterricht geschickt, und sobald er bemerkte, wie schnelle Fortschritte er gemacht hat, und wie begabt er war, organisierte er Auftritte und Konzerttourneen, um ihn als Wunderkind vorzustellen. Bald zog die Familie nach Paris, um dem jungen Franck noch mehr Chancen zu bieten. Der talentierte 13-Jährige wurde Klavierschüler von Pierre Zimmermann, Harmonielehre und Kontrapunkt lernte er bei Anton Reicha (der auch der Lehrer von Berlioz, Liszt und Gounod gewesen war). In der Biographie über seinen Meister erwähnt Vincent d'Indy², dass der 16-Jährige Franck 1838 im Finale des Klavierwettbewerbes am Konservatorium nach dem Hummel-Klavierkonzert das prima vista Pflichtstück zur Verblüffung der Jury absichtlich um eine Terze tiefer gespielt hat – fehlerfrei. Beim Kontrapunkt Wettbewerb sowie beim Orgelwettbewerb zeigte er auch sein Talent und seinen Nonkonformismus. Die Jury gab den Teilnehmern Themen, um dazu eine Fuge und eine Sonate zu improvisieren. Franck war aber der Meinung, dass die Themen miteinander kompatibel waren, und in der Fuge benutzte er eines der Themen der Sonate als Gegenthema, und im Durchführungsteil der Sonate brachte er auch das Fugenthema mit ein. Es ist also kein Zufall, dass eines seiner wichtigsten Aktivitäten das Komponieren, genauer gesagt, das Live-Komponieren also die Orgel Improvisation blieb. Trotz des vielversprechenden Starts seiner Lebensbahn als virtuoser Konzertpianist, war der Weg, den Sein Vater ihm vorgegeben, für ihn nicht der Passende. Infolge der Erschöpfung durch die vielen Auftritte erlitt er einen Nervenzusammenbruch, und kehrte Familie und Karriere den Rücken. Er wurde zum Privatlehrer in Paris, und widmete sich dem Komponieren.

Anfangs schreibt er hauptsächlich Klavierwerke, später kommt aber immer stärker die Orgel in den Vordergrund – und 1858 wird er zum Kirchenorganisten der Pariser Sainte-Clotilde Gemeinde. Dadurch hat er die Möglichkeit auf einer der besten Orgeln seiner Zeit zu spielen, dem neusten (1859) Produkt von Aristide Cavallé-Coll. Jahrzehnte lang komponierte und improvisierte er an dieser Orgel. Hier traf er auch mehrmals Franz Liszt, der mit Bewunderung seinem Spiel zuhörte. 1872 nahm er neben der Stelle als Organist auch das Angebot des *Conservatoire* an, Orgel zu unterrichten. Dank seiner fortschrittlichen Denkweise organisierte sich um ihn herum eine ganze Schule („*bande à Franck*“). Seine Orgelstunden wurden gleichzeitig zum Kompositionsunterricht.

² Vincent d'Indy, *César Franck*, Editura Muzicală Verlag, Bukarest, 1982, S. 7-9.

Schaffungsphasen

Dass Franck zu einem Komponisten wurde, ist das Ergebnis eines langen Prozesses. Harold Schoenberg meint, dass trotz der vielen Werke aus seiner Jugend, „Franck zu den spät reifenden Komponisten“ gehört³, da er außer der *Six pièces*, die er zwischen 1860-62 komponiert hatte, seine wirklich berühmten und bedeutungsvollen Werke erst in den 70-ern und 80-ern komponiert hat. Sein Schüler und Biograf Vincent d'Indy teilt das Werk des Meisters in drei Schaffensphasen auf⁴: die erste zwischen 1841-1858, die zweite von 1858 bis 1872, und die dritte zwischen 1872-1890.

Schon vor den Werken, die mit der ersten *Opus*-Zahl versehen sind (vor der ersten Schaffensphase), hat Franck einen Duzend Stücke geschrieben. Zu diesen zählen die Klavierwerke des virtuosen Pianisten (Variationen ohne *Opus*-Zahl, Capriccios, Phantasien, Sonaten, Klavierkonzerte), sowie die Stücke, die er während seines Studiums der Komposition geschrieben hat.

Wichtige Werke der *erste Schaffensphase* (1841-1858) sind die vier Klaviertrios (op. 1, op. 2), das *Ruth*-Oratorium, sowie die symphonische Dichtung *Ce qu'on entend sur la montagne*. In diesen Werken ist das Erbe, worauf er baut, noch ganz sichtbar: der Studium der Sonaten und Quartette von Beethoven⁵, sowie der von Anton Reicha vermittelte⁶ Beethovener Stil zeigen einen starken Einfluss auf die musikalische Sprache seiner Trios, das Kennen der Klavierwerke von Chopin, Liszt und Schumann widerspiegelt sich im Stil seinen Klavierkompositionen.⁷ Im Gebrauch der Harmonien ist in seinen frühen Werken der Einfluss von Reicha bedeutend. Er unterrichtet Franck zwar nur für kurze Zeit, aber ihm ist es zu verdanken, dass Franck sich an den modalen Charakter angezogen fühlt, und dass er oft mutige Modulationen verwendet, die auch in seiner späteren Schaffensphasen maximal ausgenutzt werden.

Wie entschlossen Franck jedoch seine eigene Stimme sucht, zeigt die Tatsache, dass er einen Versuch wagt, eine symphonische Dichtung zu schreiben, ein Werk also in dem derzeit neusten Genre der Musikkultur. Sein ihn vergöttlichender Schüler D'Indy hebt jedoch hervor, dass sich in Francks zahlreiche frühe Werke Fehler einschleichen, die er 30 Jahre später als Kompositionslehrer bei seinen Lehrlingen nicht mehr toleriert.⁸

³ Harold Schoenberg, *Nagy zeneszerzők élete (Das Leben großer Komponisten)*, Európa Verlag, Budapest, 2006, S. 415.

⁴ Vincent d'Indy, *op. cit.*, S. 56-113.

⁵ *Idem*, S. 61.

⁶ Laurence Davies, *Franck*, J. M. Dent & Sons Ltd., London, 1973, S. 6.

⁷ Vincent d'Indy, *op. cit.*, S. 57.

⁸ *ibidem*.

Im Mittelpunkt der *zweiten Schaffensphase* (1858-1872) stehen instrumentale und religiöse vokal-instrumentale Werke, wie die beiden Messen (*Messe solennelle* und *Messe à trois voix*), das Oratorium *Les Sept Paroles du Christ sur la Croix*, die Kantaten *La tour de Babel* und *Plainte des israélites*, das symphonisch-oratorische Werk *Rédemption* und der bedeutendste Orgelzyklus dieser Schaffensperiode *Six Pièces pour grand orgue*. Der aus sechs Stücken bestehende Orgelzyklus bereitet schon die Stilmerkmale der Werke aus 1870-80 vor: den auf das Instrument übertragenen symphonischen Charakter (besonders beim zweiten Stück des Zyklus), die eigenartige Anwendung der Genres und Formen (Variationsform und –Prinzip, Sonatenform und –Prinzip), die Verflechtung der Sätze durch das sich überlappende und wiederholende thematisch-motivische Material, sowie die „neu-gefundene Freiheit der Modulation“⁹. Neben dem Orgelzyklus ist noch die von Franck als „symphonische Dichtung“ bezeichnete *Rédemption* Oratorium zu erwähnen, was sich durch ein ungezwungenes harmonisches Experimentieren auszeichnet

Am Anfang der *dritten Schaffensphase* (1872-1890) „begegnen wir einem völlig neuen Franck, einem Frank, der nicht scheu und kulturlos ist, wie in der ersten Epoche, nicht träumerisch und ständig etwas Neues suchend, wie in der zweiten, er ist endlich völlig selbstbewusst, weiß genau was er will, und hinzu kommt, dass er dank seiner Begabung, geprägt einerseits vom traditionellen Atavismus, andererseits von der Reflexion und der Erfahrung, im Stande ist, sich zu allem zu trauen, und dadurch einfach und solide Meisterwerke zu schaffen“¹⁰. Drei biografische Momente sind ausschlaggebend für den Anfang dieser dritten Schaffensphase. Diese bewegen ihn dazu, intensiv zu komponieren, was zu einer Reihe von Meisterwerken (Klavier-, Orgel-, Kammerwerke, symphonische-, oratorische- und Opernkompositionen) führt:

- 1871 wird die Gesellschaft *Société Nationale de Musique* gegründet, der die zeitgenössische französische Musik unterstützt und propagiert. Als einer der Begründer, und später Leiter dieser Gesellschaft ist einer seiner Hauptziele, die zeitgenössischen französischen Komponisten dazu zu animieren, mehr zu schreiben und ihre Werke dem Publikum auch vorzustellen. Zur „Erneuerung“ der französischen Musikkultur trägt er aber nicht nur als Organisator sondern auch als Komponist mit zahlreichen Kammer- und symphonischen Werken bei.
- 1892 wird er als Nachfolger von François Benoist zum Orgellehrer des *Conservatoire* ernannt. Dank seiner fortschrittlichen Denkweise

⁹ Andrew Thomson, *César Franck: Mind, Flesh and Spirit*, in: *The Musical Times* no. 131, www.jstor.org, 1990, S. 640.

¹⁰ Vincent d'Indy, *op. cit.*, S. 96.

organisiert sich um ihn herum eine ganze Schule. Seine Orgelstunden werden gleichzeitig zum Kompositionsunterricht. „Der Sekretär des Konservatorium äußerte dazu folgendes Kommentar „in dieser Schule gibt es nun einen Orgellehrer, der so unverschämt ist, dass er den Lehrstuhl für Orgel in einen Lehrstuhl für Komposition umgewandelt hat“. Zwar waren einige damit unzufrieden – wie das Schoenberg auch erwähnt – aber niemand hat etwas dagegen unternommen. Franck, der eigentliche Orgellehrer, der aber *de facto* Kompositionslehrer war, brachte seinen Schülern seine Konzeptionen über Harmonielehre und Form nahe“¹¹.

- In dieser Zeit lernt er auch das Schaffen von Wagner näher kennen. Obwohl die Franzosen zuerst sehr von Wagner begeistert sind, danach jedoch bewusst versuchen, den Einfluss von Wagner zu vermeiden, werden die 1876 beginnenden Bayreuther Festspiele auch für die französischen Komponisten unumgänglich. Jeder Musiker, der zählen wollte, vertieft sich in der Harmoniewelt der wagnerischen Musik, und dies hat (oft unbewusst oder ungewollt) einen entscheidenden Einfluss auf ihre Musik. In der Musik von Franck können schon vor den ersten Bayreuther Festspielen ganz eindeutig zahlreiche wagnerische Charakteristika klar beobachtet werden (er hat schon 1874 das *Vorspiel* von *Tristan und Isolde* gehört). Diese verflochten sich mit den Stilemen von Franz Liszt, dem anderen Meister der Romantik. Diese Einflüsse sieht man jedoch nicht nur bei Franck sondern auch bei den ihn umgebenden jungen Komponisten (Vincent d'Indy, Emmanuel Chabrier, Henri Duparc, Guillaume Lekeu). Der Einfluss der Harmonie von Wagner (dichte Chromatik, Akkordverbindungen aus entfernten Tonarten) widerspiegelt sich auch in allen späten Werken von Franck¹², besonders in der fünften „Freude“ des Oratoriums *Les Béatitudes*, in den symphonischen Dichtungen *Les Éolides* und *Psyché* im Klavierquintett, sowie im Klavierwerk *Praeludium, Choral und Fuge* und in der Orgelmusik der letzten Jahre (*Trois Pièces pour grande orgue, Trois chorals*).

Demnächst werden einige Charakteristika des Stils von Franck in den Werken seiner letzten Schaffensphase dargestellt.

¹¹ Harold Schoenberg, *op. cit.*, S. 416.

¹² siehe in: Ian Armstrong, *The Catholic-Christian Masking of César Franck and Alternative Erotic Readings of his Piano Quintet, Violin Sonata, and Prelude, Chorale and Fugue*, PhD-Thesis, University of Toronto, 2015, S. 17-21.

Der Kompositionsstil von Franck

Der Komponist Franck hat sich schon von der Unsicherheit seiner Jugendjahre entfernt. Jetzt kann und will er schon komponieren¹³. Zwar sind fast alle Elemente der musikalischen Sprache von Franck eine Gesamtheit der individuellen Charakteristika der vor ihn schaffenden Komponisten oder Epochen, aber Franck scheut sich nicht das zu bekennen, nach Bedarf zu übernehmen, sowie auf seine eigene Art und Weise individuell zusammenzuflechten und weiter zu entwickeln.

Eines der wichtigsten Vorbilder ist Bach, der bedeutendste Komponist der Orgelmusik der Barockzeit, der emblematische Vertreter des barocken Kontrapunkts und Orgelspiels. Die häufige Anwendung der Imitationsverfahren (neben den Instrumentalwerken auch in den Kammer- und symphonischen Werken), die Kanon-artige Themenentwicklung, die Ausnutzung der Fugenform und die (Choral)improvisationen sind alle auf ihn zurückzuführen. Aus der Klassik übernimmt er die klassischen Formen der Sonate, der Variationen und des Rondo. Diese formt er nach eigenen Vorstellungen weiter. Den größten Einfluss auf Franck hatte Beethoven, dessen Motiventwicklungs-technik, Variationsverfahren, sonatenartigen Durchführungen und improvisationsartigen Entwicklungen, sowie die zyklische Form, die das Werk zusammenhält er weiterführt und entwickelt. Unter den Zeitgenossen ist einer seiner großen Vorbilder und Mentoren Liszt, dem er seinen Klavierstil, sein programmatisches Denken, und sein Interesse an dem neuen Genre der symphonischen Dichtung zu verdanken hat. Er hatte sowohl im Harmoniegebrauch als auch in der Formentwicklung einen großen Einfluss auf ihn. In der reichen Harmonie und Orchestrierung der späten Werke von Frank spielt natürlich der Einfluss von Wagner eine bedeutende Rolle, ohne dessen harmonieerneuernden Stils, wären die späten Werke von Franck, geprägt von starker Chromatik und dem Reichtum an Modulation, unvorstellbar.

Demnächst werden aus den Analysen der späten Werke von Frank einige seiner *Stilfiguren* hervorgehoben. Karl Wörner betont anhand der Werke *Klavierquintett in f-Moll*, *Sonate für Violine und Klavier in A-Dur*, und *Streichquartett in D-Dur*, dass diese ein Beweis für die klassische Ausgeglichenheit sind: der traditionelle Aufbau in 4 Sätzen, das Weiterführen der klassischen Formtradition, die melodische Expressivität, sowie das Gleichgewicht der kontrapunktischen Stimmenstruktur.

¹³ Vincent d'Indy, *op. cit.*, S. 96-97.

Aus Sicht der *Genres* und der *Formen* fällt auf, dass wir in der dritten Schaffensphase von Frank „genialen Renovierungen“¹⁴ der klassischen Genres und Formen begegnen. Die übernommenen Genre und Formen dienen aber auch bei Frank – wie auch bei seinen romantischen Zeitgenossen – „als sichtbare Hülle für eine Idee, die er selbst als die *Seele der Musik* bezeichnete, und tatsächlich werden wir in seinen Werken sehen, dass sich die Form entsprechend der Natur der Idee ändert“¹⁵.

Die barocke polyfonische Tradition des Formenbaus widerspiegelt sich in neuer harmonischen Form im Klavierwerk *Praeludium, Choral und Fuge*. Der Variationscharakter erscheint z. B. im Werk *Symphonische Variationen* für Klavier und Orchester (das eigentlich eine Variationsreihe ist, in einem Sonatenrahmen) oder im *Orgelchoral in E* (hier erscheinen weitgehende Variationen einiger thematischen Motive)

Der erste Satz der *Sonate für Violine und Klavier* (1886) ist eine Verflechtung der Sonatenform und der Variationsform, wo der weitere Sonatenrahmen viel mehr durch die Variationen des thematischen Materials als durch eine Durchführung ausgefüllt wird. Der zweite Satz verkörpert die eigentliche *Sonatenatzform Exposition* – Takte 1-79, *Durchführung* und motivisch-thematische Arbeit – Takte 80-136, *Reprise* – Takte 137-201, *Coda* – Takte 202-229. Der dritte Satz ist eine dreiteilige Form, und der vierte eine beliebte Schlusssatzform der Klassik: eine Rondoform (A-B-A^{var1}-C-A^{var2}-D-A^{var3}-E-A^{var4}) im Sonatenrahmen. Charakteristisch für diesen Satz ist, dass das 35 Takte betragende Rondotheema in einem zweistimmigen Kanon zwischen den beiden Instrumenten präsentiert wird (als eine Art von Fortsetzung des imitationsartigen Finale der klassischen Sonaten, Quartette und Symphonien), die sich ändernden Strophen (B, C, D, E) bringen hingegen auch das thematische Material der vorigen Sätze.

¹⁴ *Idem*, S. 97.

¹⁵ *Idem*, S. 37.

Beispiel Nr. 1

Allegretto poco mosso

dolce cantabile

dolce cantabile *sempre legato*

Sonate für Violine und Klavier in A-Dur, IV. Allegretto poco mosso – Takt 1-10

Im Gegensatz zu den klassischen Symphonien besteht die *Symphonie in d-Moll* nur aus drei Sätzen. Der erste und der dritte sind in Sonatenform geschrieben worden, der mittlere verflechtet die Eigenschaften der Sätze *Andante* und *Scherzo* der 4-sätzigen Sonate. Die Struktur des ersten Satzes: *Exposition* – Takte 1-190, *Durchführung* – Takte 191-330, *Reprise* – Takte 331-472, *Coda* – Takte 473-521. Der zweite Satz hat die Form eines dreiteiligen *Lieds*, von denen Takte 1-96 und 200-262 den Teil *Andante*, und die Takte 109-183 den Teil *Scherzo* beinhalten (auch das *Scherzo* ist dreistrophig: *Scherzo-Trio-Scherzo*). Der Aufbau des dritten Sonatensatzes ist: *Exposition* – Takte 1-140, *Durchführung* – Takte 141-267, *Reprise* – Takte 268-317, *Coda* – Takte 318-440.

Die Sonatenform hat auch in zahlreichen anderen Werken eine Schlüsselfunktion: sie erscheint im *Praeludium*, *Arie* und *Finale*, im ersten und vierten Satz des *Streichquartetts*, im ersten und teilweise im dritten Satz des *Klavierquintetts*, sowie in den symphonischen Dichtungen.

In der Formentwicklung des musikalischen Materials kann sowohl auf Mikroebene (Gestaltung der musikalischen Motive und Phrasen) als auch auf Makroebene (Gestaltung der Sätze und von ganzen Werken) der

Gebrauch des gleichen Grundmaterials gesehen werden. Auf der Ebene der Motivgestaltung (Mikroebene) dienen die Themengestaltungen von Beethoven und Liszt als Modell für Franck. Im Klavierquintett (1879-80) ist die Bauart aus gleichen Zellen, die Präsenz des „*germinative idea*“ (*germ-cell, germ-motive, generative phrase*) eindeutig erkennbar, anhand deren der Komponist das gesamte thematische Material des Werks aus einigen charakteristischen musikalischen Figuren und Zellen entwickelt. Dieses Phänomen erscheint sowohl in der Sonate für Violine und Klavier, als auch in der Symphonie und im Quartett¹⁶.

Auf Makroebene bietet das Zyklusprinzip (Zyklusform) die Verflechtung der Sätze durch den Gebrauch des sich überlappenden (identischen) thematischen Materials. Dem Beispiel von Schumann folgend (z. B. die vierte Symphonie) wählt Frank in seinen reifen Werken gewöhnlich einige der Themen des Werks aus (weniger kurze Motive, wie bei Beethoven oder Liszt, sondern viel eher vollständige Themen), und lässt diese nach dem Vorstellen des Themas auch in den restlichen Sätzen erscheinen. Dadurch wird das Werk zu einem kohärenten Ganzen. Das Zyklusprinzip wird oft fälschlicherweise mit dem Thementransformations- und Themenmetamorphoseverfahren von Liszt verwechselt, obwohl die Themen-Übertragung von Franck meist als Zitat oder als Durchführung erscheint (ähnlich wie die Mehrheit der *idée fixe* thematischen Motive bei Berlioz, oder das *Leitmotiv* bei Wagner), und nicht als musikalisches Material, das in seinem Charakter oder in seiner Qualität umgeformt worden wäre, oder eine neue Botschaft tragen würde. Das wiederkehrende thematische Material erscheint bei Frank als Zitat, es wird sonatenartig aufgearbeitet, Variationsverfahren unterworfen, oder – typischerweise im letzten Satz – simultan präsentiert und aufgearbeitet. Die meisten späten Werke tragen diesen Charakterzug, aber hervorzuheben wäre die *Sonate für Violine und Klavier in A-Dur* (wo die *Couplets* des Rondosatzes auch die früheren thematischen Motive benutzen), das *Praeludium, Arie und Finale* und das Klavierwerk *Praeludium, Choral und Fuge* (wo das Fugenthema auch im Präludium und auch im Choral zu erkennen ist), die *Symphonie in d-Moll* (der dritte Satz fasst das zyklische thematische Material der vorigen beiden Sätze zusammen), das *Streichquartett*, das *Klavierquintett*, und die symphonische Dichtung *Psyché*.

Das einzige Genre, das tatsächlich eine Neuheit im Schaffen von Franck darstellt, ist die romantische symphonische Dichtung. Das *Ce qu'on entend sur la montagne (Was man auf dem Berge hört)* betitelte Werk wurde vermutlich um 1846-47 komponiert, und als außermusikalisches Programm dieses Werkes dient die gleiche Dichtung von Victor Hugo, der

¹⁶ Henri Peter van Alphen, *The Structure of Franck's d-minor Symphony and its Historical Antecedents*, University of Cape Town, 2007, S. 5, 43.

sich auch Liszt (1848-1854/7) in seiner ersten symphonischen Dichtung bedient. Der Franck-Forscher Robert J. Sove stellt sich die Frage¹⁷, wer wohl zuerst zur Dichtung von Hugo gegriffen hat, mit wessen Namen also die erste symphonische Dichtung, als Genre zu verbinden ist, und ob die beiden von der Absicht des anderen wussten, oder nicht. Sove findet darauf keine entsprechende Antwort¹⁸, hebt jedoch hervor dass es wahrscheinlich kein Zufall gewesen sein kann, dass die beiden Komponisten – mehr oder weniger gleichzeitig – zur gleichen pantheistischen Dichtung gegriffen haben, und ähnliche symphonische Programmmusik komponiert haben. Der Grund für diese Hypothese ist, dass Franck, und der 11 Jahre ältere Liszt sich um das Jahr 1842 mehrmals in Paris haben treffen können. Wahrscheinlich werden sie über Hugo und der symphonischen Programmmusik bis ins Detail gehend gesprochen haben. Daher ist es vielleicht nicht so relevant, wer zuerst diese symphonische Programmmusik geschrieben hat, wodurch auch ein neues Genre entstanden ist, sondern vielmehr, dass beide eine Möglichkeit in diesem „neuen“ programmatischen Genre gesehen haben, und dass später beide zahlreiche symphonische Dichtungen geschaffen haben. Frank schreibt später folgende symphonische Dichtungen: *Les Éolides*, *Le chasseur maudit* (*Der verfluchte Jäger*), *Les Djinns*, *Psyché*.

Auf der Ebene der *Melodik* und der *Harmonie* lassen sich die mutigsten Erneuerungen von Franck erkennen. Solange er bezüglich der Genres und der Formen größtenteils klassisch bleibt, wird er in Bezug auf die Harmonie oft ein Vertreter der Romantik von Liszt und Wagner¹⁹. Ein Charakterzug der Themenformung ist die sensible Melodiösität. Diese Themen werden ständigen Wiederholungen, Variierungen und sonatenartigen Aufarbeitungen unterworfen. Der häufige Gebrauch der Chromatik beherrscht auf eine immer einflussreichere Art und Weise sowohl den melodischen als auch den harmonischen Kontext. Daher ist es nicht verwunderlich, dass zum Thema einiger späten Werke eine chromatische Phrase wird (z. B. ist das Hauptthema der symphonischen Dichtung *Les Éolides* eine steigende chromatische Phrase, während die Grundlage des Fugenthemas des Klavierstückes *Praeludium, Choral und Fuge* eine chromatisch fallende Phrase bildet). Bezüglich der Harmonie der Werke ist vor Allem der Einfluss von Liszt spürbar, später erscheinen aber auch die Harmonieerneuerungen von Wagner in der Musik von Franck. Es ist

¹⁷ Robert J. Sove, *Booklet to the CD – César Franck: Symphonie en ré mineur, Ce qu'on entend sur la montagne, Hulda – Orchestre Philharmonique Royal de Liège*, Outhere Publishing Group, FUG-596, 2012, S. 6.

¹⁸ Robert James Sove, *César Franck: His Life and Times*, Scarecrow Press, Lanham – Maryland, 2012, S. 70.

¹⁹ Rachell Mary Swindells, *Tonality, functionality and beethovenian form in the late instrumental works of César Franck*, University of Otago, New Zealand, 2011, S. 275.

interessant zu beobachten, dass die harmonische Sprache der ersten symphonischen Dichtung eindeutig den Charakter von Liszt auf sich trägt. Eine bedeutende Rolle spielen hier: die übermäßige Quart (*diabolus*), die verminderten Akkorde, der modulierende und Tonalitätsinstabilität hervorrufende Charakter der übermäßigen Akkorde, die Harmonieänderungen, die häufigen sich ineinander verflechtende Modulationsreihen, die Häufigkeit der modalen Akkordverbindungen, die romanischen Terzrelationen, die Verwendung der chromatischen Sequenzketten. Aus der Analyse wird nun als Beispiel ein melodisch-harmonisches Charakterzug hervorgehoben, der als außermusikalisches Programm das von Hugo als „traurige menschliche Murmeln“ bezeichnete schmerzhaft menschliche Geringe darstellt (die Strophe die ab dem 149. Takt beginnt). Das Motiv, das anfangs nur aus einigen Tönen besteht beginnt in *e-Moll*, und kehrt auch dorthin zurück, aber der harmonische weg ist äußerst suggestiv. Die Harmonie entwickelt sich aus drei aufeinander bauenden Schichten: 1) die Geigen halten den synkopierten *e*-Orgelpunkt; 2) die Kontrabässe und die Celli spielen zwei Pfeilertöne, die Töne des *diabolus* sind (*e-ais*); 3) die Viola bringen mit parallelen Terzen die „Seufzer-Melodie“. In der Melodiegestaltung verwendet Franck die schleppende Arkade der Sekundenschritte (Takte 149-150), die sich als Sequenz um eine Sekunde höher wiederholen (Takte 151-152). Auf ersten Blick scheint die Harmonie die Vertikalisierung zufällig aufeinander bauender Melodieschichten zu sein, aber der destabilisierende Gebrauch der übermäßigen Akkorde (Takte 149, 151), sowie der Kolorit des übermäßigen Sextakkords (Takt 153) und die auf Terzrelationen bauende Akkordverbindung (Takte 156-157) zeigen eine sehr wohl bewusst gesteuerten Harmonieführung:

Beispiel Nr. 2

The musical score for Example No. 2 is presented in a five-staff format. The top two staves are for Violin 1 (Vln. 1) and Violin 2 (Vln. 2), both in treble clef. The third staff is for Viola (Vla.) in alto clef. The bottom two staves are for Violoncello (Vlc.) and Contrabass (Cb.) in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The score begins with a *ppp* dynamic marking. The Violin parts play a melodic line of eighth notes. The Viola part plays a series of parallel triads. The lower string parts (Vlc. and Cb.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes various dynamic markings such as *ppp*, *pp*, and *espress.*, and features several complex chords and modulations.

Ce qu'on entend sur la montagne, Takte 149-157

In den Takten 187-222 verwendet Franck zur Realisierung der Steigerung eine Melodiephrase, sowie dessen Wiederholung mit einer Sequenzreihe in Terzrelation. Der Harmonieverlauf der Phrase: I [Moll] → VI⁶ [= parallele Dur] → IV₃^{4#,6} und IV₂^{5#} [auf die erhöhte 4. Stufe bauender verminderter Akkord + seine Akkordumdrehung²⁰] → Sprung in den um eine kleine Terz höher liegende Moll [wegen den gemeinsamen Tönen ist der Tonalitätssprung nicht auffällig]. Die Akkordfolge in Terzrelationen wiederholt sich viermal, in den folgenden Ausgangstonalitäten: *g*-Moll → *b*-Moll → *cis*-Moll → *e*-Moll [und damit kehrt er auch zurück zur ursprünglichen Tonalität, in der das Thema begonnen wurde]. Ab Takt 223. können die Großterzrelationen der Durakkorde, der modulierende Charakter des übermäßigen Akkordes, die Harmonieerweiternde Funktion des Pedaltons sowie der Gebrauch der chromatischen Sequenzfolge bemerkt werden. Zuerst gibt es einen Wechsel aus *H*-Dur → *G*-Dur [große Terz Relation] → und dann bereitet ein auf *G* bauender Akkord den Tonalitätswechsel vor. Und diese harmonische Struktur wiederholt sich in Form einer Sequenzfolge um eine Kleinsekunde höher, zusammen mit einer Beschleunigung und einer Halbierung des Rhythmus.

In den Werken der letzten Jahre zeigt sich immer eindeutiger der ständige aber trotzdem ungezwungene Modulationscharakter (chromatische, enharmonische Modulationen). Im Tiefen des sich ständig ändernden harmonischen Gewebes macht sich aber immer ein tonaler Mittelpunkt erkennbar. Charakteristisch für den Harmoniegebrauch ist die Nutzung eines breiten Spektrums an Tonalitäten, die ständige Chromatik (mit inbegriffen die von Wagner übernommenen mehrfach chromatisierten Akkorde), der Terzenturmbau: der Gebrauch von Septakkorden, Nonenakkorden,

²⁰ teilweise mit enharmonischer Notation

Undezimeakkorden, die alle die tonale Bindung schwächen und die Modulation leichter machen. Ähnlich sind auch die übermäßigen Sextakkorde, als sehr beliebtes Mittel der Romantik zur Dominantisierung, charakteristisch. Der übermäßige Sextakkord, der übermäßige Quintsextakkord und der übermäßige Terzquartakkord. Der Gebrauch der chromatischen Sequenzfolgen (als typisches Mittel der instrumentalen oder orchestralen Steigerung), die plagalen Akkordverbindungen (IV → I, II → VI) sowie die Dor-artige I → IV/IV → I Verbindung, haben einen Einfluss auf die Fluktuation der Tonalität. Charakteristisch sind weiterhin die Akkordwechsel in Terzrelationen und die Sprünge in der Tonalität (oft asyntaktischen Akkordverbindungen). Hervorzuheben ist, dass der Gebrauch der Terzrelation vielleicht das auffallendste und wirkungsvollste Stilmittel von Frank ist, das in seinen Werken äußerst oft verwendet wird. Ein anderer typischer Charakterzug ist der häufige Gebrauch von akkordfremden Tönen, meistens in Form eines einfachen oder mehrfachen Vorhalts. In der Abschlusskadenz lässt Frank diese jedoch nie unaufgelöst, aber in der inneren Melodiestructur der Stücke wird der Ton des unaufgelösten Vorhalts häufig durch eine chromatische oder enharmonische Modulation zum Ton des neuen Akkords, während die Grundtöne des vorigen Akkords zu Vorhalten oder akkordfremden Tönen werden (oft führt das zu einem dissonanten Aufprall von kleinen Sekunden oder großen Septimen). Hier nun einige Beispiele zu diesen Stilmerkmalen aus der *Sonate für Violine und Klavier* und aus dem *Choral in E-Dur*

Der Anfang der *Sonate für Violine und Klavier* zeigt einen sehr interessanten harmonischen Weg. Der erste Satz (*Allegretto ben moderato*) startet mit einem Terzturm, der aus den Tönen *e-gis-h-d-fis* aufgebaut wird, und in der mit drei Kreuzen versehenen *A-Dur* lässt er die mit der kleinen Septime und der kleinen None versehene Stufe V. ahnen. Der mehrfache *e-h* Tonwechsel im Bass in den ersten vier Takten (bzw. Akkordumkehrung) macht die geahnte dominante Funktion trotz des warmen Harmoniezaubers instabil. Auch die Violinenstimme zeigt nicht in Richtung *A-Dur*, im Gegenteil: in den ersten Takten färbt sie den Klang sogar modal, als ob man einen Wechsel zwischen den Stufen I-IV des *h-Dor* hören könnte (dank der *h-gis* Dorsexta)

Das ist jedoch nur ein Farbenfleck. Wie auch die Akkordverbindung *E-Dur-fis-Moll* in den Takten 7-8. Nicht *h* und *fis* sind die Grundtöne. Takt 9 veranschaulicht für kurze Zeit, dass es hier eigentlich um *A-Dur* geht: das wird auch von einer Kontradominantenreihe betont. Schaut man sich Takte 9 und 10 näher an, kann man folgendes bemerken: Stufe I (*A-Dur*) gefolgt von einer Kontradominante in Form eines verminderten Akkords (*fis-a-c-dis* IV^{6#}_{5#}), die durch eine weitere Kontradominante mit gesenktem Basston (*f-a-c-dis*) fortgesetzt wird (eines der typischen romantischen übermäßigen

Sextakkorde, dem übermäßigen Quintsextakkord ($\sharp IV_{5\sharp}^{6\sharp}$). Der letzte Takt wiederholt mit einem Akkordsprung den vorigen Takt, schließlich bringt Takt 11 die dominante *E-Dur*.

Beispiel Nr. 3

The image shows a musical score for Violin and Piano. The top system is for the Violin (Vln.) and the bottom system is for the Piano (Pf.). The tempo is marked "Allegretto ben moderato". The key signature has two sharps (F# and C#). The piano part features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamics include "pp" and "molto dolce".

Sonate für Violine und Klavier in A-Dur, I. Allegretto ben moderato, Takte 1-10

Takt 11 löst auf die mit einer kleinen Septime versehene Dominante auf, der zu einem Sekundakkord, und gleichzeitig auch zum Ausgangspunkt einer enharmonischen Modulation wird. Der Sekundakkord, der die V. Stufe von *A-Dur* darstellt löst sich auf eine Tonika mit kleiner Septime auf, die enharmonisch zum übermäßigen Sextakkord der IV. Stufe von *Cis-Dur* wird. Sieht man sich den Akkord *cis-a-e-fisis* an, kann bemerkt werden, dass er eine Umkehrung des übermäßigen Quintsextakkords von *Cis-Dur* ist (der gerade wegen der Umkehrung gar nicht mehr als Quintsextakkord bezeichnet werden kann). Takt 12 bringt die Dominante, zuerst in Form eines Sextakkords, dann als Septakkord, und in Takt 13 erscheint schon die neue Tonalität: *Cis-Dur*. Takte 13 und 14 sind praktisch die Wiederholung der Takte 9 und 10, versetzt um eine große Terze (statt *A-Dur* in *Cis-Dur*) – hier sieht man wieder die romantische Großterzenrelation. Und auf gleiche Art und Weise wiederholt sich auch das harmonische Spiel: der erhöhten Kontradominante auf Stufe IV folgt ein übermäßiger Quintsextakkord und ein fallender Terzensprung auf den Tonika. Im Takt 16 beginnt eine Übergangsetappe, und ab Takt 25 kehrt das ursprüngliche thematische Material zurück.

Beispiel Nr. 4

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a violin part (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The violin part begins with a melodic line and is marked 'sempre dolce'. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The second system continues the piece, with the violin part marked 'poco cresc.' and the piano accompaniment featuring more complex textures and dynamics.

**Sonate für Violine und Klavier in A-Dur, I. Allegretto ben moderato,
Takte 11-20**

Bemerkenswert ist noch das neue thematische Material, das ab dem 31. Takt auf dem Klavier einsetzt, sowie dessen harmonische Unterstützung, was eigentlich eine Sequenzreihe ist, die auf die Folge von Terzrelationen baut: Takt 31 startet in *E-Dur*, als Verstärkung folgt der dominante *H-Dur* Septakkord – eingeführt durch chromatische Vorhalte, es gibt jedoch keine Rückkehr, sondern einen Sprung in das um eine Terze entfernte *G-Dur*. Hier wird der Vorgang wiederholt, und zuerst kommen wir in *B-Dur*, nachher in *Des-Dur* an. Aus dem *Des-Dur* wird durch die Neuinterpretation als enharmonisches *Cis-Dur* die Dominante in *Fis-Moll*.

Beispiel Nr. 5

The image shows a piano accompaniment score. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics are 'sempre forte e largamente'. The score consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The piano accompaniment features a mix of chords and moving lines, providing a strong harmonic foundation.



Sonate für Violine und Klavier in A-Dur, I. Allegretto ben moderato, Takt 31-36

Der gesamte erste Satz der Violinsonate ist eigentlich die Wiederholung des zuvor dargestellten Melodie- und Harmoniematerials. Franck, der Meister der sonatenartigen Ausarbeitung, lässt in diesem Satz die Durchführung komplett aus. Die thematischen Motive, die das francksche zyklische Thementwicklungsmaterial der vier Sätze der Sonate bilden, werden in ein kontinuierliches, jedoch immer frisch wirkendes Harmonieambiente eingebettet, die Ruhe, Ausgleich und Freude ausstrahlen.

Im Jahre 1890 (das letzte Lebensjahr von Franck) komponierte Franck sein *Orgelchoral in E-Dur*. Demnächst werden die Stilmittel am Anfang dieses Werkes analysiert, die eine reife harmonische Sprache aufweisen. Zur Unterstützung des ersten Melodie-Themas benutzt er einen sehr durchsichtige Harmoniereihe in *E-Dur*. (1. Takt): I Stufe \rightarrow II⁷ \rightarrow (2. Takt), mit einer plagalen Akkordverbindung tritt er auf I⁶ zurück, und benutzt dann im zweiten Teil des Taktes wieder eine plagale Verbindung, diesmal zwischen den Stufen IV und I. Nach der VI. Stufe des 3. Taktes folgt ein tonal abgerundeter, vollständiger authentischer Schluss II⁷ \rightarrow V \rightarrow I. In den Takten 4-7 kann man einer plagal gefärbten Sequenzreihe begegnen, die Akkorde miteinander verbindet, die auf fallende Sekundenschritte bauen. So verbindet er *E-Dur/cis-Moll* mit *h-Moll*, und ähnlich *A-Dur/fis-Moll* mit *e-Moll*. Der Akkord, der Takte 7-8 miteinander verbindet, ist der schon bekannte übermäßige Quintsextakkord, der hier zur Rückkehr in das *E-Dur* dient. Die Kadenz stoppt jedoch auf der Dominante (*H-Dur* Akkord). Ab dem mit Auftakt beginnendem 9. Takt erscheint ein neues Melodie-Motiv in der oberen Stimme, und die Begleitung ist eine Sequenzreihe, die auf die harmonische Großterzrelation baut.

Beispiel Nr. 6

The image shows two systems of musical notation for an organ chorale. The first system is marked 'Moderato' and 'G.O.'. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The second system is marked 'RECIT' and continues the melodic and harmonic material. The key signature is E major (two sharps) and the time signature is 4/4.

Orgelchoral in E-Dur, Takte 1-15

Dieser Akkordverbindungs-effekt mit Großterzrelationen, zusammen mit den kontinuierlichen, rollenden chromatischen Vorhalten kennzeichnen das melodisch-harmonische Material der nächsten mehreren zehn Takte. Dadurch möchte der Komponist den starken Wunsch nach Suche ausdrücken.

Zusammenfassend kann hervorgehoben werden, dass Frank die klassische Formtradition wirkungsvoll mit der romantischen melodisch-harmonischen Sprache verbindet, so, dass die Form dem Inhalt völlig untergeordnet ist. Frank formuliert das so, dass der Inhalt die Seele der Musik ist, und deswegen ist die Hauptattraktion seines Stils seine bunte, frische und verzaubernde Harmoniewelt. Die schmiegsame Form zusammenhaltende Kraft ist oft das Zyklusprinzip, sowie die Tatsache, dass unabhängig davon, wie fluktuierend und modulierend seine Harmoniesprache auch ist, die tonale Stabilität durch die Tonartsicherheit und die Auflösungen der Kadenz realisiert wird.

QUELLENVERZEICHNIS

Alphen, Henri Peter van, *The Structure of Franck's d-minor Symphony and its Historical Antecedents* – Master Dissertation, University of Cape Town, 2007.

- Asher, Ian Armstrong, *The Catholic-Christian Masking of César Franck and Alternative Erotic Readings of his Piano Quintet, Violin Sonata, and Prelude, Chorale and Fugue*, PhD dissertation, University of Toronto, 2015.
- Berger, Wilhelm Georg, *Muzica simfonică romantică (Die symphonische romantische Musik)*, Editura Muzicală Verlag, Bukarest, 1972.
- D'Indy, Vincent, *César Franck* (trad. Bogdan Moroianu), Editura Muzicală Verlag, Bukarest, 1982.
- Davies, Laurence, *César Franck and His Circle*, Barrie and Jenkins Publishing, London, 1970.
- Davies, Laurence, *Franck*, The Masters Musicians Series, J. M. Dent & Sons Ltd., London, 1973.
- Schoenberg, Harold, *Nagy zeneszerzők élete (Das Leben großer Komponisten)*, Európa Verlag, Budapest, 2006.
- Seto, Mark, *Symphonic Culture in Paris 1880-1900 – The Bande à Franck, and Beyond* – PhD dissertation, Columbia University, 2012.
- Smith, Rollin, *Playing the Organ Works of César Franck* – Series: *The Complete Organ, No. 1.*, Pendragon Press, Hillsdale – New York, 1977.
- Smith, Rollin, *Toward an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck* – Series: *The Complete Organ No. 6; Juilliard Performance Guide No. 1.*, Pendragon Press, Hillsdale – New York, 2002.
- Stove, Robert James, *César Franck: His Life and Times*, Scarecrow Press, Lanham – Maryland, 2012.
- http://www.musicologie.org/Biographies/franck_cesar.html (2015. september 26.)