

GMTH Proceedings 2015
herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Gegliederte Zeit

15. Jahreskongress
der Gesellschaft für Musiktheorie
2015 Berlin

herausgegeben von
Marcus Aydintan, Florian Edler,
Roger Graybill und Laura Krämer

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2020
(ISBN 978-3-487-15891-4)

OPEN  ACCESS

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

The composer whom analysts love(d) to hate

Exemplarische Untersuchungen zu spättonalen Phänomenen im Werk César Francks

»César Franck is a composer whom people love to hate«, lautete ein 2010 im Magazin *The New Yorker* veröffentlichtes Bonmot des amerikanischen Komponisten Russell Platt.¹ Das witzig formulierte Paradoxon mag man passend finden oder nicht. Festzuhalten bleibt gleichwohl, dass sich Musiktheoretiker Franck seltener widmen als den ›Stars‹ unter den Komponisten seiner Zeit.

Franck (1822–1890) war ein kompositorischer Spätentwickler. Seine Karriere hatte er als Wunderkind begonnen – so schrieb er das Klavierkonzert Nr. 2 als Dreizehnjähriger –, seine bedeutenden Werke entstanden aber erst ab den 1860er Jahren. Der Orgelmusik kommt innerhalb des Gesamtwerks besondere Bedeutung zu. Für seine harmonische Sprache wurde insbesondere die Erfahrung als Orgel-Improvisator wichtig, sogar in seinem sinfonischen Schaffen.

Francks Orgelwerke und seine sinfonische Musik sind, vor allem hinsichtlich der Harmonik, bisher nicht hinreichend erforscht worden.² Im Folgenden soll eine Grundlage bereitgestellt werden für Untersuchungen, die zu klären versuchen, wo Francks harmonische Sprache im Kontext der Musik des späteren 19. Jahrhunderts zu positionieren ist. Abschließend werden sieben Anregungen für künftige Auseinandersetzungen mit diesem Komponisten formuliert.

Manche Eigenarten von Francks harmonischem Denken erschließen sich über den Bildungsweg, welchen er absolvierte. Seine eigene Lehrtätigkeit folgt weitgehend dem, was in der französischen Lehre seiner Zeit Usus war. Die in der Musikabteilung der *Bibliothèque nationale* in Paris aufbewahrten diesbezüglichen Manuskripte aus Francks früheren Jahren sind nicht eben zahlreich, gleichwohl sind sie aufschlussreich. Unter den Manuskripten finden sich Harmonieübungen, die der Datierung des Notenpapiers zufolge frühestens 1849 aufge-

1 Platt 2010.

2 Vgl. u. a. Briscoe 1991 und Fauquet 1999.

schrieben wurden. Es handelt sich um basale Übungen, welche Franck für seine Unterrichtstätigkeit aus dem üblichen Aufgaben-Repertoire übernommen haben dürfte und die von einem unbekanntem Schüler schriftlich realisiert wurden. Die Übungen kommen ohne jegliche Akkordumkehrungen und ohne Dissonanzen aus. Es gibt weder Chromatik noch Enharmonik. Spuren mancher dieser Übungen (siehe Abbildung 1) sind gleichwohl noch in Francks eigenem späten Œuvre auffindbar.



Handwritten musical score for exercise N° 3. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The Soprano staff has numerical fingerings (3, 5, 8, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5) above the notes. The Alto and Tenor staves also have numerical fingerings above the notes. The Bass staff has numerical fingerings (3, 5, 8, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5) above the notes.

Handwritten musical score for exercise N° 4. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The Soprano staff has numerical fingerings (3, 5, 8, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5) above the notes. The Alto and Tenor staves also have numerical fingerings above the notes. The Bass staff has numerical fingerings (3, 5, 8, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5) above the notes.

Abbildung 1: C. Franck, Harmonieübungen 1-4 (Manuskript)

Die Übungen 2, 3 und 4 umfassen jeweils acht Takte und sind mittels Kadenz (sowie durch rhythmische Mittel) in je zwei viertaktige Abschnitte gegliedert. Vorgegeben hatte Franck offenbar den Bass, der Schüler hatte Sopran, Alt und Tenor zu ergänzen. Sorgfältig hat dieser über den Oberstimmen mit den Ziffern 3, 5 oder 8 die Positionen der jeweiligen Töne im Dreiklang bezeichnet. In der Übung »N° 3« ist die Kadenz weniger gewichtig als in den übrigen Übungen, da beim drittletzten Akkord die VI. anstatt der II. Stufe erscheint. In späteren eigenen Werken sollte Franck gerade komplexe enharmonische Fortschreitungen vorzugsweise in regelmäßige Taktgruppen einbetten und sie mit Kadenz beenden, wie die im zweiten Teil dieses Beitrags diskutierten Beispiele zeigen. Alle Übungen enthalten Sequenzen: Übung 2 eine Kette fallender Terzen im Fundament, Übung 3 den Parallelismus (in den Takten 5-6 einen Dur-Moll-

Parallelismus und in den Takten 7–8 einen Moll-Dur-Parallelismus³), und das Sequenzmodell aus Übung 4 kombiniert einen Terzfall der Grundtöne (*a–fis*) mit einem Sekundanstieg (*fis–g*, Takte 5–7). In diesen drei Übungen wird die Folge zweier Akkorde lediglich einmal sequenziert, während Sequenzen in Übung 1 besonders viel Raum einnehmen. Mit sieben von zehn Akkorden insgesamt umfasst die Sequenz dort immerhin dreieinhalb Glieder. Diese erste Übung kommt ohne jegliche rhythmische Differenzierung aus. Mittels eines Quartstiegs realisieren die ersten beiden Takte einen Quintfall des Fundaments. Das Glied wird – in der Art des sogenannten ›Monte‹ bzw. der alternierenden Quint-Terzfallsequenz – zweimal diatonisch eine Sekunde aufwärts transponiert, so dass neben den Hauptstufen I, IV und V auch die Nebentufen II, III und VI auftreten. Ein viertes Sequenzglied ist angelegt (mit F-Dur in Takt 7), doch bricht es nach dem ersten Akkord ab, dort also, wo eine diatonische Fortsetzung der Sequenz mit der VII. Stufe einen verminderten Dreiklang und ein übermäßiges Intervall im Bass erzeugt hätte (*f–h*). Sequenzen konstituieren für mindestens zwei Takte jeder einzelnen Übung oder auch über noch längere Strecken hinweg den harmonischen Verlauf. Franck war keineswegs der einzige Komponist, der seine Schüler im Rahmen von Übungen zur Harmonisierung von Bässen Sequenzmechaniken erproben ließ. Für französische Harmonielehren haben diese noch in den folgenden Jahrzehnten herausragende Bedeutung: Lehrwerke aus der Jahrhundertmitte, beispielsweise der 1862 erschienene *Traité d'harmonie* von Napoléon-Henri Reber – wie Franck ein Schüler Antonín Reichas –, enthalten bei sogenannten ›marches‹ gehäuft Sequenzen. Reber fügt dieselben Aufgaben, die auch Franck benutzt, in seinen *Traité d'harmonie* ein, und zwar in den gleichen Tonarten und – bis auf die vierte Aufgabe, welche bei Reber als Nummer 5 erscheint – sogar mit entsprechender Nummerierung (siehe Abbildung 2).⁴

Derlei Sequenzen begegnen freilich bereits im offiziellen Harmonielehrbuch des Conservatoire von Charles-Simon Catel. Nur führte Catel die Sequenzen meist konsequent durch und scheute nicht den Sprung der übermäßigen Quart, der sich bei einer Fortführung im achten Takt der ersten Übung (Abbildung 1) ergeben hätte.⁵

3 Fladt 2005b, S. 192.

4 Reber [1862], S. 17.

5 Catel 1825, S. 32f.

(A quatre parties et à trois parties.) N° 1.

(A quatre parties.) N° 2.

A quatre parties.) N° 3.

(A quatre parties.) N° 4.

(A quatre parties.) N° 5.

Abbildung 2: N.-H. Reber, *Traité d'harmonie*, S. 17

Welche Sequenzglieder Franck aber im eigenen Werk nutzt und wie er diese transponiert, sei anhand zweier Ausschnitte aus seinem Orgelchoral Nr. 1 exemplarisch gezeigt (siehe Abbildungen 3 und 4).

Das in Abbildung 3 wiedergegebene ›Quasi-Intermezzo‹ aus dem ersten Orgelchoral (1890) ist charakteristisch für Francks harmonische Sprache. Bereits die Harmoniefolge des Sequenzglieds selbst ist bemerkenswert: Es erscheint (von g-Moll aus gesehen) eine Variante der IV. Stufe, gefolgt von der ersten. Die harmonische Progression, mit der die erste Harmonieübung (Abbildung 1) beginnt, läuft hier gewissermaßen rückwärts ab. Dabei wird die Molltonart modal (im Sinne des Dorischen) gefärbt. Zudem ist der erste Akkord des Modells angereichert mit einer kleinen Septime. Dem C-Dur-Septakkord verleiht das, was folgt, überraschend eine subdominantisches Bedeutung. Mit der Septime *b* erhält die plagale Wendung $C^7 - g$ einen weiteren Ton, der zusammen mit der Quinte der IV. Stufe (*g*) ein doppeltes harmonisches Band zwischen den beiden Akkorden stiftet, ein gewissermaßen haptisches Mittel, welches auch ungewöhnliche Harmoniefolgen Francks plausibel macht. Die Auffassung des Modells in g-Moll rechnet mit zwei Erscheinungen, welche dem spontanen Verständnis des ersten Akkords als Dominantseptakkord zuwiderlaufen: Man kalkuliert eine chromatische Veränderung ein (*e* statt diatonisch in g-Moll *es*) sowie eine untypische Dissonanz der IV. Stufe (die Septime statt der Sexte: *b* statt *a*). Weil sie nicht in eine Durterz weitergeführt wird, wird die Septime *b* nicht in eine übermäßige Sexte *ais* zurückgedeutet.

Maestoso

ff

Rit.

(g): IV⁷ I h: IV⁷ I Es: IV⁷ I (V_{IV}⁷) As: V⁷

Abbildung 3: C. Franck, *Trois chorals pour grand orgue*, Nr. 1, Takte 106–111, harmonische Analyse vom Verfasser

Komponisten bereits des mittleren 19. Jahrhunderts – wie Felix Mendelssohn Bartholdy mit den Anfangsakkorden der Ouvertüre zu *Ein Sommernachtstraum* – hatten es unternommen, die Harmonik ihrer Zeit zu erneuern, indem sie zwar geläufige Akkorde verwendeten, deren übliche Folge aber umkehrten, so dass Kadenz entstanden, die rückwärts abliefen und damit gleichsam einer Traumlogik folgten. Die Klangfolge in Francks Orgelchoral Nr. 1 lässt sich analog in dieser Weise auffassen. In F-Dur sind beide Akkorde des Sequenzmodells diatonisch, und die Dominante weist ihre charakteristische Dissonanz auf. Im Sinne eines Ausschnitts aus einer gewöhnlichen Kadenz mit vertauschten Gliedern gelesen, bestände das Modell in der Folge V⁷ – II, wie Franck sie – ohne Vertauschung und noch ohne die Dominantseptime – am Ende der Harmonieübungen Nr. 1, 2 und 4 gefordert hatte. Gegen die Deutung als Krebsgang spricht im vorliegenden Fall aber Francks figurative Ausformung des Modells mit dem betonten Durchgangston *fis*¹. In F-Dur nicht mehr diatonisch, bezieht sich dieser leittönig auf den folgenden Akkord (g-Moll), welchen er tonikalisiert. Franck überträgt ein Mittel, das in der Graphik zu Hause war, auf die Harmonik: Mithilfe der rhythmischen Gestaltung des Sequenzgliedes sorgt er für eine dorische Verschattung oder Schattierung des für sich genommen eher gewöhnlichen Tonvorrats von melodischem Moll.

Franck versetzt das Sequenzmodell zweimal eine große Terz aufwärts: von g-Moll nach h-Moll, sodann nach Dis-Dur (enharmonisch verwechselt als Es-Dur notiert). Indem sich der erste Akkord des Modells beim dritten Mal nach Dur auflöst und nun auch dem Auflösungsakkord eine kleine Septime hinzugefügt wird, ändert sich die funktionale Bedeutung des zweiten: Der letztere wird zu einer gewöhnlichen Dominante in As-Dur, während sich der erste Akkord des dritten Sequenzglieds (T. 5) sozusagen im Zurückhören als subdominantischer

Quintsextakkord mit hochalterierter, übermäßiger Sexte in Es-Dur begreifen lässt (ges^1 enharmonisch zu fis^1 verwechselt).

160

POSITIF
CHOIR

es: | H: |

163

G: |

Abbildung 4: C. Franck, *Trois chorals pour grand orgue*, Nr. 1, Takte 160–165

In einem zweiten Beispiel aus derselben Komposition (Abbildung 4) liegt ebenfalls eine Sequenz vor. Sie wird wiederum nicht diatonisch und im Vergleich zum vorherigen Beispiel auch weniger exakt durchgeführt, dennoch handelt es sich um eine parallele Erscheinung, nun aber mit abwärts verlaufender Transpositionsrichtung. Den wesentlichen Grundtönen dieser Sequenz – *Es*, *H* und *G* – liegt wie in dem Ausschnitt aus Abbildung 3 abermals, nur andersherum durchlaufen, der Großterzzirkel zugrunde. Es handelt hier um eine Reduktion des Dur-Dur-Parallelismus auf einen ausschließlichen Fall großer Terzen. Franck kombiniert auch hier eine traditionelle Sequenzmechanik mit der modernen symmetrischen Oktavteilung, indem Sequenzglieder modifiziert werden.⁶ Die Terzenreihe der Akkordfundamente lässt sich also auf- und abwärts oder – wenn

⁶ Fladt 2005a, S. 351.

man so will – vorwärts und rückwärts spielen. Sucht man eine harmonisch-funktionale Erklärung dieser Klangfolge, so besteht eine mögliche Lösung darin, den Vorgang als Dominantisierung der jeweils dem neuen Zielakkord vorausgehenden oberen Großterzverwandten aufzufassen: Der einem Dominantseptakkord auf *Es* folgende H-(bzw. Ces-)Dur-Dreiklang vertritt als III. Stufe die übersprungene Tonika as-Moll. Dies ist eine in Francks Epoche durchaus moderne, wiewohl bei diversen Komponisten anzutreffende Wendung. Von künftigen Klangtechniken her ließe sich das Phänomen aber nicht-funktional als Färbung und Transformation mittels minimaler Stimmenbewegung beschreiben.

Die Fülle an Figurationen ist eine auffällige Eigenschaft von Francks Musik. Ein Abschnitt aus dem solistischen Klavierpart der sinfonischen Dichtung *Les Djinns* (siehe Abbildung 5) macht verständlich, warum Francks Werk selten genauer harmonisch untersucht wurde. Traditionellen Zugängen zur harmonischen Analyse fehlen Mittel, die vorliegenden klanglichen Phänomene auf einer Mikroebene und manchmal selbst über längere Strecken hinweg zu erklären. Doch hilft es, eine traditionelle Analyse, z. B. mittels der Funktionstheorie oder der Stufenlehre, als Ausgangspunkt zu nehmen, denn mit ihr lässt sich der von Franck auch hier keinesfalls verunklarte tonartliche Rahmen mit seinen Hauptstationen angeben. Neuere harmonische Zugänge wie die Theorie der Tonfelder oder die ›Neo-Riemannian Theory‹ versprechen hingegen, Detailphänomene der Musik des späteren 19. Jahrhunderts ein Stück weit verständlicher zu machen. Auch könnte die Anwendbarkeit jener neueren Theorien die oft konstatierte Verwandtschaft von Francks Musik mit der des späten Franz Liszt bestätigen, an welcher jene Theorien bevorzugt exemplifiziert werden.⁷ Bei der klanglichen Bewegung der Passage aus *Les Djinns* (siehe Abbildung 5) liegt auf der Hand, sie aus der Orgelimprovisationspraxis heraus haptisch zu erklären: Eine zentrale Rolle spielt in dem Ausschnitt die lange durchgehaltene Chromatik mehrerer Stimmen, kombiniert mit einem Orgelpunktton *d*. Die höchste Stimme verläuft chromatisch abwärts, die drei mittleren in vierfach langsamerem Tempo chromatisch aufwärts. Was jeweils zusammenklingt, erscheint als Produkt des Aufeinandertreffens von Fortschreitungsarten.

7 Vgl. z. B. Haas 2004.

149

pp

in D: I^{3b} (V?) (VI?) (IV) (II>?) I

Abbildung 5: C. Franck, *Les Djinns*, Takte 149–157

Auf der übergreifenden Ebene bestimmen weiterhin Kadenzprozesse Francks Harmonik. Für die Wirkung etlicher Passagen sind sie aber nur noch eine Folie, die immerhin dazu taugte, schüchterne oder auch konservative Zeitgenossen über Neuartiges hinweghören zu lassen. Die Theorie der Tonfelder vermag insbesondere eine chromatisierte Tonalität, welche – wie im vorliegenden Fall – einen diffusen Eindruck zu erzeugen sucht, verständlich zu machen, und zwar mit Hilfe der drei Tonfelder Konstrukt, Funktion oder Quintenreihe. Extrahiert man aus der Oberstimme der Phrase in Abbildung 5 die Töne auf den Einsen der Takte, so schälen sich gantzönige Bewegungen vorhalts- und manchmal durchgangsartig wirkender Töne heraus (ab T. 150: *gis-fis-e-d*; ab dem Höhepunkt der Passage in T. 154 Elemente der anderen Ganztonleiter: *es-cis-h-a*). Zusammen mit ihren halbtönig darunter liegenden Weiterführungen lassen sich diese Töne der Oberstimme als Teile von Konstrukten begreifen, die taktweise zwischen zwei Transpositionen wechseln: Dem Konstrukt mit den Tönen *gis-g* (T. 150) und *e-es* (T. 152) fehlen die Töne *c-h*, demjenigen mit den Tönen *fis-f* (T. 151) und *d-cis* (T. 153) die Töne *b-a*. Die Töne der übrigen Stimmen fügen sich bis zum fünften Takt des Ausschnitts nur teilweise in das Tonfeld, doch beim Höhepunkt der Phrase (T. 154), der durch die Crescendo-Gabel hervorgehoben ist, wird der Tonvorrat eines beinahe kompletten Konstrukts erreicht, nun auf einer weiteren Transpositionsstufe: *es-d-h-g-fis*, und diesmal ohne störende Töne anderer Stimmen.

Um darzustellen, auf welche Weise die Klänge auseinander hervorgehen, kann die Neo-Riemannian Theory herangezogen werden. Chromatische und enharmonische Phänomene lassen sich mit ihr als Ergebnisse von minimaler Stimmenbewegung begreifen und müssen nicht mehr auf Kadenzprozesse zurückgeführt werden. Anhand von Francks sinfonischer Dichtung *Le chasseur maudit* hatte bereits Robert C. Cook versucht, Francks chromatisch-enharmonische Tonalität über eine mit der Neo-Riemannian Theory durchgeführte Analyse zu erklären. Cook zeigte zugleich auf, inwiefern chromatische Erscheinungen bei Franck noch in diatonischen Strukturen verankert sind.⁸

⁸ Cook 2011.

Auf ähnliche Weise sei im Folgenden das Beispiel aus *Les Djinns* analysiert. Bei dem Beispiel liegen – wie bei Franck fast immer – Kadenzprozesse auf der Hand. Eine traditionelle Analyse käme umstandslos mit den harmonischen Erscheinungen des Beispiels zurecht, zumal Franck die Melodie so einrichtet, dass bei zweitaktigem harmonischem Rhythmus jeweils am Beginn eines Doppeltakts ein Ton erreicht wird, der in einer gewöhnlichen, nur durch eine Zwischendominante vor der Subdominante erweiterten I–IV–V–I-Kadenz harmonieeigen wäre ([T. 149 a^2] – T. 151 fis^2 – T. 153 d^2 – T. 155 cis^2 – T. 157 a^1). Auf der Oberfläche wird die Vorherrschaft von Kadenzprozessen freilich weder durch die Chromatisierung noch durch die harmoniefremden Töne gefährdet.

Auch für eine Analyse mithilfe der Neo-Riemannian Theory werden zunächst die Figurationen weitgehend eliminiert, so dass ein Extrakt von wesentlich erscheinenden Zusammenklängen übrig bleibt. Dabei gelingt es der Theorie gleichwohl, durch die Fokussierung auf Bewegungsmomente näher an der realen klanglichen Erscheinung zu bleiben. Wenn Dreiklänge mit reiner Quinte für die Passage auch nebensächlich sind, so sei doch ein Analyseversuch unterbreitet, welcher die Verwandtschaft von herausgefilterten und zum Teil durch halbtönige Manipulation sich ergebenden Dreiklängen bestimmt: Die Folge d-Moll, D-Dur, B-Dur, es-Moll und G-Dur lässt sich mit den Operationen P, PL, TP und H bezeichnen. Den Zeichen gemäß handelt es sich bei Francks Harmoniefolgen bis auf die erste um komplexere, also zusammengesetzte Transformationen. Den hier identifizierbaren Operationen zufolge – der Variante (mit P für ›parallel‹ bezeichnet), dem Leittonwechsel L, dem H für ›hexatonic pole‹ und der Quintbeziehung (T für Transposition) – stellen sich der Grad und die Art der Chromatisierung dabei ähnlich knapp dar wie mit herkömmlichen funktionalen Bezeichnungen. Eine traditionelle Analyse würde einen anderen Aspekt hervorkehren. Sie eliminierte die irritierenden Momente der klanglichen Erscheinung und betonte, inwieweit die Klangfolge in einem üblichen Kadenzschema verankert bleibt. Alle nicht akkordeigenen Dissonanzen wie Durchgänge, Nebennoten, Wechselnoten oder Vorhalte zöge sie vom Klangbild ab, um sie sozusagen in den Papierkorb des Analytikers zu werfen. Die in ihrer klanglichen Erscheinung emanzipierte Dissonanz emanzipiert sich nicht analytisch. Die Folge würde als eine jedem Organisten (und Pianisten) geläufige alltägliche und simple Kadenz deklariert oder als die mittels einer Zwischendominante erweiterte Funktionsfolge t, ($D^{5<}$), S, D^v (für d, $D^{5<}$, G, $cis^{7>}$ und D). Transitorische Zusammenklänge sind analytisch wegetuschiert, und Chromata wie der Variantklang im ersten und die Hochalteration der Quinte im zwischendominantischen zweiten Klang als reine Stimmführungsphänomene zusammengefasst. Eine funktionale Analyse, welche

die Einzelklänge und damit das Zukunftsträchtige von Francks Harmonik ernst nähme, ergäbe ein weniger übersichtliches Bild mit mehreren Variantklängen, das noch immer im Groben den Kadenzprozess spiegelte: t (Takte 149–150), D^v (Takte 151–152), S bzw. s (Takte 153–156), T (T. 157). Hat eine Analyse mittels der Neo-Riemannian Theory zwar nicht den Vorzug, durch simplere Zeichen einleuchtender zu sein, so gibt sie doch den aus dem Haptischen resultierenden Aspekt der Klangfolge wieder. Zugleich lässt sie Töne des chromatischen Feldes gelten, die bei einer traditionellen Analyse aus dem Licht geraten.

Viele Facetten von Francks Musik bleiben bei den vorgestellten Zugängen unberücksichtigt. Um die Frage beantworten zu können, welche Komponisten des 19. Jahrhunderts die Harmonik in ähnlicher Weise behandelt haben, wären vergleichende Analyse anzustellen, die sich, wie dargelegt wurde, auf sieben Fragen konzentrieren könnten: (1) Welche Rolle spielen bei anderen Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Sequenzen diatonischer Modelle? (2) Welche Sequenzierungsarten treten bei ihnen an die Stelle diatonischer Transpositionen? (3) Wie werden die Transpositionen der Sequenzglieder metrisch eingebettet? (4) Bei welchen Komponisten führt die Vertauschung üblicher Akkordfolgen (wie D⁷ – Sp statt Sp – D⁷) zu neuartigen harmonischen Wirkungen? (5) Welche Komponisten färben diatonische Akkordfolgen modal um? (6) Welches Potential neuerer Theorien kommt bei Francks Harmonik zum Zuge, welches nicht? Wie verhält es sich damit bei anderen Komponisten seines geographischen und historischen Umfelds? (7) Bei welchen Komponisten der Franck-Zeit würde ein Konzept haptischer Momente von Harmonik ähnlich sinnvoll erscheinen? Die Ergebnisse solcher künftigen Untersuchungen könnten unter anderem andeuten, inwieweit sich Franck der Neudeutschen Schule näherte, mit der er die Vorliebe für Chromatik und Enharmonik teilte, und inwieweit er dabei spezifisch französischen Traditionen verbunden blieb. Vor dem Hintergrund, dass sowohl Liszt als auch Franck Schüler Antonín Reichas waren, dürfte es von Interesse sein, den Parallelen zwischen dem Harmoniegebrauch dieser beiden Meister nachzugehen.⁹ Franck ist oft als deutscher Sinfoniker betrachtet worden,¹⁰ nicht nur, wenn er mit Zeitgenossen in Deutschland oder Frankreich verglichen wurde, sondern auch, wenn man seinen harmonischen Stil von dem späterer Generationen französischer Komponisten abzugrenzen versuchte. Die Forschung hat bisher nur pauschale Antworten auf die Frage nach der Eigenart, der Herkunft und dem Erbe von Francks harmonischer

9 Vgl. Fauquet 1999, S. 57–67.

10 Botstein 2007.

Sprache geben können. Neben der Tatsache, dass seine Kompositionen kaum in ihrem nationalen und harmoniegeschichtlichen Kontext analysiert wurden, liegt ein weiterer Grund für die geringe Zahl an Untersuchungen vermutlich darin, dass die Figur Claude Debussy eine nicht unwichtige Rolle für die Historiographie französischer Musik im ausgehenden 19. Jahrhundert gespielt haben dürfte. Oftmals vertraute man dessen Selbststilisierung. Debussy hat Einflüsse anderer Komponisten auf sein Werk meist vehement in Abrede gestellt. Antworten auf die Frage, woher Francks Harmonik stammt, liegen im Halbdunkeln, im Dunkeln aber liegt, welche ihrer Elemente und Verfahren auf spätere Jahrzehnte vorausweisen. Francks Harmonik steht im Kontext und im Kontakt zur Harmonik vieler zeitgenössischer Komponisten. Unter der Oberfläche einer romantischen Allerweltharmonik in seinen Klängen und Klangverbindungen national und personalstilistisch Spezifisches sichtbar zu machen und dessen Weiterleben zu verfolgen, ist eine Herausforderung, der sich stellt, wer Francks Harmonik nach dem durchforstet, womit sie gängige Modelle ablöst, unterwandert oder umfärbt.

Literatur

- Botstein, Leon, *Pioneering Influence: Cesar Franck. Written for the concert Pioneering Influence: César Franck, performed on Jan 7, 2007 at Avery Fisher Hall at Lincoln Center, 2007*, <http://www.leonbotstein.com/blog/pioneering-influence-cesar-franck/> (abgerufen am 10.5.2020).
- Briscoe, James R., »Debussy, Franck and the ›idea of sacrifice‹«, in: *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 45 (1991), S. 29f.
- Catel, Charles-Simon, *Traité d'harmonie*, Leipzig ca. 1825 (zweisprachige Fassung).
- Cohn, Richard, »Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective«, in: *Journal of Music Theory* 42 (1998), S. 167–180.
- Cook, Robert C., »Tonal Interpretation, Transformational Models, and the Chromatic calls to Repent Franck's ›Le Chasseur Maudit‹«, in: *The Oxford handbook of neo-Riemannian music theories*, hg. von Edward Gollin u. Alexander Rehding, New York u. a. 2011, S. 512–547.
- Fauquet, Joël-Marie, *César Franck*, Paris 1999.
- Fladt, Hartmut, »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs«, in: *Musiktheorie* 20 (2005), S. 343–369 [= Fladt 2005a].
- Fladt, Hartmut, »Satztechnische Topoi«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1/2 (2003/05, Bd. 2), S. 189–196 [= Fladt 2005b].
- Haas, Bernhard, *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon* (Veröffentlichungen zur Musikforschung 21), Wilhelmshaven 2004.

- Platt, Russell, »Maginot line«, in: *The New Yorker* (2010), <http://www.newyorker.com/magazine/2010/06/07/maginot-line> (abgerufen am 26. 2. 2020).
- Polth, Michael, »Tonalität der Tonfelder. Anmerkungen zu Bernhard Haas (2004), Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3/1 (2006), S. 167–178.
- Reber, Henri, *Traité d'harmonie par Henri Reber, membre de l'institut professeur de composition au Conservatoire*, Paris ^o.J. [ca. 1880], Erstauflage o. J. [1862].
- Stove, Robert J., *César Franck: his life and times*, Plymouth 2011.

© 2020 Nikola Komatović (nikolakom@gmail.com)

Komatović, Nikola (2020), »The composer whom analysts love(d) to hate. Exemplarische Untersuchungen zu spättonalen Phänomenen im Werk César Francks« [The composer whom analysts love(d) to hate: Studies of late tonal phenomena in the works of César Franck], in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015* (GMTH Proceedings 2015), hg. von Marcus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim, Zürich, New York: Olms Verlag, 148–160. <https://doi.org/10.31751/p.179>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: César Franck; Dur-Moll-Parallelismus; Les Djinns; Neo-Riemannian Theory; Organ chorales; Orgelchoräle; Theorie der Tonalität; theory of tonality

eingereicht / submitted: 20/07/2018

angenommen / accepted: 20/07/2020

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 28/09/2020

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 04/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 27/11/2022