

Studienabschlussarbeiten

Fakultät für Geschichts- und
Kunstwissenschaften

Kaiser, Anne:

Erscheinungsweise und Funktion des übermäßigen
Dreiklangs im Werk von César Franck

Magisterarbeit, 2003

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Department Kunstwissenschaften

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.511>

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4
I. Der übermäßige Dreiklang bei den Theoretikern des 18. und 19. Jahrhunderts	12
1. Ein „mediantischer“ Klang in Moll oder Dorisch.....	12
2. Ein alterierter Klang in Dur.....	15
3. Ein enharmonisch vielgesichtiger Klang	17
II. Francks Gebrauch des übermäßigen Dreiklangs: von der Anwendung zur Überwindung der Regeln	23
1. Klangverwandtschaft mit dem Vorhaltsakkord mit kleiner Sexte	23
2. Im Dienst des Melodischen: zwischen Chromatismus und Stagnation	28
Die Verwendung nach den überlieferten Regeln	28
Die nicht regelhaften Auflösungen	31
Im Quintfall	32
Im Terzfall	37
III. Francks neue Wege in der Verwendung des übermäßigen Dreiklangs.....	40
1. Strukturstiftend für musikalische Zeitabläufe.....	40
Der Schluss der achten Seligpreisung.....	41
Der Finalsatz der d-Moll-Symphonie	44
Das D-Dur Quartett.....	52
Der Einleitungssatz.....	54
Das Scherzo	56
Der dritte Satz.....	58
Der Schlußsatz.....	60
2. Die Überwindung des konventionellen Tonsatzes.....	65
Mixturenverwendung.....	65
Chromatische Modulationen mit Hilfe der Varianten-Technik.....	72
3. Ankündigung eines neuen, distanziell begründeten Tonsatzes.....	84
Schluss	90
Literaturliste	93

Untersuchte Werke Francks	93
Kurz angesprochene Werke anderer Komponisten.....	97
Theoretische Werke des 18. und 19. Jahrhunderts.....	97
Sekundärliteratur	98

EINLEITUNG

Ein Akkord, der den Rahmen der reinen Quinte sprengt, läßt aufhorchen.

Durch seinen Dissonanz-Charakter werden ihm musikalische Funktionen übertragen, die eine harmonische Spannung aufbauen und eine Phrase auf ein bestimmtes Ziel hin ausrichten. Der verminderte Dreiklang ist ein solcher Akkord, der schon früh in der europäischen mehrstimmigen Musik Einzug gehalten hat¹, aber auch der übermäßige Dreiklang aus zwei übereinanderliegenden großen Terzen, die zusammen eine übermäßige Quinte ergeben.

Wenn ich in dieser Arbeit dem übermäßigen Dreiklang in den Werken César Francks nachgehe, dann soll das geschehen, um Francks Behandlung eines dissonanten Klanges, seine Wege im Auf- und Abbau musikalischer Spannung und sein Umgang mit Tonalität genauer zu erfassen. Nicht als Auflistung oder Katalogisierung der Passagen, die auf den übermäßigen Dreiklang zurückgreifen, ist diese Arbeit geplant, sondern anhand von Beispielen, die verschiedenen musikalischen Gattungen angehören², werden Stellen untersucht, in denen dieser Klang eine herausragende Rolle spielt. Weil aber der übermäßige Dreiklang über diese gewählten Beispiele hinaus bei Franck häufig präsent ist, wird jeweils im Rahmen der Fußnoten- um den Text nicht unübersichtlich werden zu lassen- auf weitere Passagen hingewiesen, die diesem Klang eine ähnliche Aufgabe zuweisen.

Um jedoch Francks Anwendung und Behandlung des übermäßigen Dreiklangs beurteilen zu können, sind musikgeschichtliche und musiktheoretische

¹ Gárdonyi, Zs.: S. 47.

² Die Auswahl der besprochenen Werke berücksichtigt im vokalen Bereich « Les Sept Paroles du Christ en Croix » und die « Messe à trois voix », Werke aus der mittleren Schaffensperiode, die d'Indy orientierungsweise zwischen 1858 und 1872 ansetzt, und das große Oratorium « Les Béatitudes », das dem Komponisten selber sehr am Herzen lag. Siehe dazu d'Indy, V.: S. 79 und 80 und Fauquet, J.-M.: S. 544 bis 548.

Im instrumentalen Bereich sollen insbesondere die Werke untersucht werden, denen Franck ein je eigenes Gepräge verlieh und die darum Einzelgestalten innerhalb ihrer Gattung blieben, sieht man von den frühen Werken wie der Symphonie in G-Dur (CFF 125) ab (Fauquet, J.-M.: S. 874). Aus dem orchestralen Bereich soll also insbesondere der Finalsatz der d-Moll-Symphonie besprochen werden, aus dem kammermusikalischen Bereich das D-Dur-Quartett und aus der Sololiteratur für ein Instrument die Choräle in E-Dur und h-Moll aus dem Orgelzyklus der drei Choräle.

Anhaltspunkte und Kriterien notwendig, die uns in den theoretischen Schriften des 18. und 19. Jahrhunderts vermittelt werden. Es wird in dieser Arbeit auf die Musiktheorien eingegangen, die eine über ihre Zeit hinausreichende Bedeutung erlangt und in irgendeiner Weise auch Francks Schaffen berührt haben.

Rameaus Musiktheorie erhebt sich, im Gegensatz zu zahlreichen Arbeiten des 18. Jahrhunderts, dank ihrer Wissenschaftlichkeit weit über eine praxisorientierte Harmonielehre, verbindet aber in hervorragender Weise theoretische Gedankengänge mit dem tiefen musikalischen Wissen eines großen Komponisten³. Ob Franck schon früh mit Rameaus Werk in Berührung gekommen ist, bleibt fraglich, doch in der erhaltenen Liste der Partituren seiner Bibliothek steht der „1er livre“ der „Pièces de clavecin“⁴. Sicher aber ist, dass Franck die Musik Frankreichs seit den 1760er Jahren gut gekannt hat: Grétry⁵ und insbesondere Méhul⁶ seien da genannt. Im Anschluss an die Darlegung des Konzepts des übermäßigen Dreiklangs bei Rameau gehe ich kurz auf die Ausführungen von Roussier über diesen Akkord ein, denn Roussierts Schrift, in ihrer offensichtlichen praxisbezogenen Zielgerichtetheit, hat stark dazu beigetragen, Rameaus Überlegungen einem breiten musikalischen Publikum zu vermitteln und dessen Harmonielehre auch über Rameaus Tod hinaus lebendig zu erhalten.

Für das 19. Jahrhundert lege ich zuerst Reichas Lehre über den übermäßigen Dreiklang dar, weil Franck 1835 für ein knappes Jahr Privatschüler Reichas geworden ist und unter dessen Anleitung die Harmonie- und Kompositionslehre in gründlichen und doch sehr schnellen Schritten studiert hat, welche die Auffassungsgabe des damals dreizehnjährigen Francks und Reichas methodisches

³ Rameaus Musiktheorie hat als einzige musiktheoretische Schrift im Frankreich des 18. Jahrhunderts vor dem kritischen Blick eines Fétis Gnade gefunden. Die Berechtigung dieses Urteils findet sich darin bekräftigt, dass Rameaus Theorie schon sehr früh auch anderswärts, so in Deutschland, rezipiert und zum Teil übernommen worden ist. Siehe Fétis, F.-J.: « Esquisse... », S. 57 bis 63, 114, 149.

⁴ Fauquet, J.-M.: S. 945.

⁵ Fauquet, J.-M.: S. 854.

⁶ Méhuls melodisches Können hat Franck stark angezogen. Siehe Fauquet, J.-M.: S. 159. Auf indirektem Weg, über seine Kenntnisse der Klavierwerke Alkans, mag Franck neben Méhuls Stil auch den von Mondonville, Boieldieu und Jadin gekannt haben. Siehe Demuth, N.: « French piano music », S. 30 und Taube, C.: S. 81.

Geschick bezeugen⁷. Mit seinem Eintritt in den Pariser „Conservatoire“ 1837 erhielt Franck erneut Kontrapunktunterricht in Lebornes Klasse und machte sich dort auch mit Cherubinis Kontrapunktik vertraut⁸. Für diese Untersuchung kann aber Cherubinis „Theorie des Contrapunktes und der Fuge“ ausgeklammert werden, da sie ausschließlich eine Kontrapunktik vorstellt, in der das Lineare, die Stimmführung im Sinne der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts, im Vordergrund steht. Eine Akkordlehre an sich wird nicht gegeben, der übermäßige Dreiklang wird nicht behandelt.

Das musikalische Leben im Paris der 30er und 40er Jahre des 19. Jahrhunderts war stark von der Persönlichkeit Fétis' geprägt, dessen Arbeiten die Musiktheorie und -geschichte in den Brennpunkt des Interesses rücken ließen: Dieser erwarb sich unter anderem einen Namen als Vorreiter einer Renaissance der Alten Musik⁹, als Begründer einer systematischen Musikwissenschaft¹⁰, als Erbauer eines musiktheoretischen Lehrgebäudes, in dessen Zentrum ein metaphysischer Tonalitätsbegriff steht, den er dem Harmoniebegriff Rameaus entgegenhält¹¹. Fétis' Musiktheorien erhitzen die Gemüter, nicht nur in Theoretiker-Kreisen. Auch Komponisten und Musiker ließen sich durch seine Argumentationen anregen. Liszt verfolgte mit Begeisterung Fétis' Gedankengänge, in denen Fétis sogar über die Neue Musik zu prognostizieren wagte. Vermutlich hat Franck, der in den 40er Jahren durch Studium, eigene Unterrichtstätigkeit und Komposition schwer belastet war¹², kaum Gelegenheit gehabt, diese Diskussion um die zukünftige Musik und deren Harmonie selbst zu verfolgen, doch seine freundschaftliche Beziehung zu

⁷ Fauquet, J.-M.: S. 61 bis 63, Taube, C.: S. 78.

⁸ Demuth, N.: « César Franck », S. 19 und Fauquet, J.-M.: S. 84.

⁹ Fétis, F.-J.: « Esquisse... » S. 34, Fauquet, J.-M.: S. 284 und Wangermée, R.: « Fétis », Sp. 1092.

¹⁰ Ibid.: Sp. 1091.

¹¹ Fétis' Hybris machte vor Rameaus umfassendes musiktheoretisches Werk Halt, und Fétis gestand dem großen Musiker, dass dessen theoretisches Vorgehen als streng wissenschaftlich anzusehen sei. Doch Rameaus Ansatz verwarf Fétis für seine eigene musiktheoretische Betrachtungen, die er auf eine metaphysische, historische und soziologische Erklärung für musikalische Skalen begründete. Siehe Wangermée, R.: « Le concept... », S. 38.

¹² Fauquet, J.-M.: S. 120 und 121 und d'Indy, V.: S. 4 bis 6.

Liszt, in der es auch immer um kompositorische Fragen ging, hat Francks Schaffen gelenkt, sah er doch in dem 11 Jahre älteren Komponisten eine Art Mentor¹³.

Musiktheoretiker der Generationen um Fétis, die im 19. Jahrhundert in Frankreich wirkten: Charles-Simon Catel, Henri Reber, Emil Durand und François Gevaert, brauchen hier nicht in ihren Harmonielehren eingehend behandelt zu werden, da sie keine neue Reflexion über den übermäßigen Dreiklang bieten¹⁴.

Gerade die Anerkennung Liszts als große musikalische Autorität durch Franck läßt aufhorchen: Schon früh verlieh Liszt in seinem Werk dem übermäßigen Dreiklang eine besondere, neuartige Rolle, die vor einiger Zeit von Larry Todd ins rechte Licht gerückt worden ist¹⁵: Liszt benutzt diesen Klang in seiner vertikalen wie auch horizontalen Gestalt; dieser Dreiklang wird zur Achse von Grundtonfortschreitungen und sogar zum Gerüst für neue Skalen, aus denen eine neue Tonalität erwächst, den bis dahin gültigen Akkordfunktionen und harmonischen Regeln zum Trotz. In der Beschäftigung mit Weitzmanns Schrift „Der übermäßige Dreiklang“ von 1853 erfuhr Liszt eine starke Bestätigung, dass er wohl richtig liege, würde er in der Komposition den schon eingeschlagenen Weg weiter gehen¹⁶. Denn Weitzmanns Anliegen war es, durch diese Schrift den übermäßigen Dreiklang den zeitgenössischen Komponisten als neues Idiom vorzustellen, das neue kompositorische Horizonte öffnen könne¹⁷.

Obwohl Franck sein ganzes Leben lang als Improvisator, Komponist und Orgelprofessor harmonischen Fragen nachgegangen ist, hat sich die Forschung im 20. und 21. Jahrhundert noch zu wenig der harmonischen Seite von Francks Komponieren zugewandt. Nach Francks Tod äußerten sich seine Schüler, allen voran Vincent d'Indy, über ihren viel geschätzten „Meister“, leider in einem Ton,

¹³ Fauquet, J.-M.: S. 124, 127 und vor allem 137.

¹⁴ Catel, C.-S.: S. 49 und 50. Über Reber und Durand: Peters, P.: S. 219, 221, 239. Gevaert, F.-A.: S. 139, 167, 172, 173, 175, bis 178.

¹⁵ Todd, L.: S. 94.

¹⁶ Todd, L.: S. 106 bis 109.

¹⁷ Weitzmann, C.-Fr.: S. 9.

der durch einen gefühlsmäßigen Überschwang den Zugang zu einer objektiven Beurteilung der Person und des Werkes für lange Zeit erschwert hat. D'Indy, selber Komponist und Kompositionslehrer, gibt in seinem „César Franck“ einige Werkanalysen¹⁸, die aber in erster Linie die Form der Werke nachzeichnen, ohne auf einer gründlichen harmonischen Analyse aufgebaut zu sein.

Bis 1990 häufen sich die Biographien Francks an und wagen jeweils ein neues Urteil über Francks harmonisches und stilistisches Können. Von dem herablassenden Blick auf einen Komponisten, dem man bestenfalls ein gutes handwerkliches Können¹⁹ zugesteht, bis hin zum pauschalen und stolzen Ausspruch, Franck sei der unmittelbare Wegbereiter des Impressionismus oder gar der Früheste unter den Impressionisten²⁰, kann über Franck alles gelesen werden. Solche Urteile aber sind nicht durch eine gründliche Analyse gestützt und müssen jeweils in den geistesgeschichtlichen Kontext gesehen werden, in dem sie stehen:

In Frankreich muß die lange Rivalität zwischen dem „Conservatoire“– der staatlichen Institution– und der „Schola cantorum“ berücksichtigt werden. Diese hatte sich zur Aufgabe gestellt, im Gegensatz zum laizistisch geprägten „Conservatoire“, gerade die Kirchenmusik zu unterrichten. Mit diesem Ziel verband sich in den Anfängen der „Schola cantorum“ die Pflege der alten Vokalpolyphonie so wie die Offenheit gegenüber der Neuen Musik²¹. Franck wurde gerne als Galionsfigur für die Sache der „Schola cantorum“ gesehen, und es wäre auch vollkommen falsch, Francks Rolle in der Erneuerung der Kirchenmusik, vor allem aber der Orgelmusik²², und der Instrumentalmusik²³ abstreiten zu wollen. Trotzdem ist es bedauerlich, dass diese lauten Stimmen ihr positives Urteil nicht genügend anhand der Musik selbst untermauert haben.

¹⁸ d'Indy, V.: S. 143 bis 148, 151 bis 153, 166 bis 175.

¹⁹ Siehe Wegener, B.: S.4, wo auf Nulls Urteil eingegangen wird.

²⁰ Buenzod, E.: S. 170 und Davies, L.: « Franck », S. 38.

²¹ Thomson, A.: S. 371.

²² Davies, L.: « Franck », S. 83 und Taube, C.: S. 143.

²³ d'Indy, V.: S. 35.

Im deutschen Schrifttum über Franck müssen die Darstellungen der 20er und 30er Jahre mit besonderer Vorsicht gelesen werden, da sie allzu leicht einen Franck ausmalen, dessen Musik schablonenhaft der deutschen oder der französischen Musik zuzuordnen sei, ungeachtet der Einflüsse, die er beim Studium der französischen Vorromantiker, der Werke Beethovens und Schuberts und im musikalischen Umfeld der Pariser Künstler erfahren konnte.

Doch aus dieser Zeit beeindruckt Herbert Haags Studie über „César Franck als Orgelkomponist“ durch ihre hervorragende Kenntnis der Werke Francks und durch ihr feinsinniges Urteil²⁴.

In neuerer Zeit beschäftigt sich Jörgen Jersilds Monographie von 1970 mit „De funktionelle principper i romantikkens Harmonik belyst med udgangspunkt; César Franck's harmonische Stil“. Die sprachlichen Barrieren haben wohl dieser gründlichen Analyse der Franckschen Kompositionsweise eine breite Rezeption versperrt. Bislang ist sie die einzige Studie, die dem übermäßigen Dreiklang im Schaffen Francks ein eigenes Kapitel widmet²⁵.

Die um sechs Jahre jüngere Monographie von Bernd Wegener: „César Francks Harmonik“ vernachlässigt jedoch ganz eine Untersuchung des übermäßigen Dreiklangs in seinen vertikalen und horizontalen Implikationen.

Aus Anlaß des 100. Todesjahres Francks sind eine Reihe von Artikeln und Biographien über den Komponisten erschienen; vor allem aber hat sich Joël-Marie Fauquet mit Francks Person und Werk in der bis heute umfangreichsten Franck-Biographie befaßt, die unzählige Zeugnisse verwertet, um ein historisch begründetes Bild des Komponisten zu vermitteln – eine Arbeit, die man am Anfang des 20. Jahrhunderts, als viele Archivmateriale noch nicht zugänglich waren, nicht hätte leisten können. Fauquets Arbeit liefert zum ersten Mal ein systematisches Werkverzeichnis, das für jeden, der sich mit Franck beschäftigt, ein hilfreiches Instrument darstellt.

Fauquet geht auf jedes wichtige Werk Francks ein; er berücksichtigt auch jede Werkgattung, leider aber in einer einseitig biographisch orientierten

²⁴ Haag, H.: S. 39, 42 bis 52.

²⁵ Jersild, J.: S. 19 bis 23.

Vorgehensweise; und verfolgt mehr den Werdegang einer Komposition, als dass er eine Komposition in ihrer klanglichen Gestalt wirklich betrachten würde. So bleibt Fauquets abschließendes Urteil sozio-historisch und sozio-psychologisch begründet und kommt zu keiner klaren Einordnung des kompositorischen Schaffens Francks im Spannungsfeld der Klangsprachen der damaligen musikalischen Welt: im Vergleich zu Liszt und Wagner wagt Fauquet nicht, Francks Schaffen zu messen²⁶, in prospektiver Sicht windet sich Fauquet um eine Stellungnahme²⁷.

In Gárdonyis „Harmonik“, welche die musikalische Analyse auf die Untersuchung der Grundtonfortschreitungen gründet und dafür auf Rameaus Vorgehen zurückgreift, werden einige Passagen im Werk Francks, die einen Bezug zum übermäßigen Dreiklang aufweisen, als beispielhaft herausgehoben, ein Umstand, der in einem praktisch orientierten Lehrbuch der Harmonik vom „Kantionalersatz“ bis zur „Distanzharmonik bei Olivier Messiaen“ Francks Bedeutung und seine Vorreiterrolle unterstreicht.

Wird eine harmonische Analyse, wie hier geschehen soll, anhand eines Akkordes durchgeführt, darf dies selbstverständlich nicht darüber hinwegtäuschen, dass nur ein Gesichtspunkt im Stil Francks beleuchtet werden kann. Andererseits darf nicht vergessen werden, dass der übermäßige Akkord, wie der verminderte, durch seinen symmetrischen Aufbau und durch seine verschiedenen enharmonischen Deutungsmöglichkeiten ein interessantes klangliches Phänomen ist, das eine persönliche harmonische Sprache im 19. Jahrhundert durchaus prägen könnte.

Diese Arbeit stützt sich in erster Linie auf eine Methode, die durch ein analytisches Aufspüren des übermäßigen Dreiklangs in der Vertikalen, aber auch in der Horizontalen, das heißt im melodischen Geschehen und in der Grundtonfortschreitung in zwei oder drei großen Terzsritten, begründet ist. So soll ein Weg gefunden werden, Francks Musik aus dem Notentext heraus zu verstehen und zu beurteilen. Weiterhin ist es noch notwendig - auch nach Fauquets Monographie - einen Blick auf Francks Schaffen zu werfen, der frei ist von einer schablonenhaften Einordnung seines Stils und von einer instrumentalisierten

²⁶ « [...], Franck nous paraît éloigné de Liszt et de Wagner, même s'il semble user de la même syntaxe qu'eux. » Fauquet, J.-M.: S. 816.

Vereinnahmung seiner Musik im Wettstreit zwischen der vermeintlich „tiefen, mystischen“ Musik in Deutschland und der vermeintlich „klaren, geordneten“ Musik in Frankreich. Zur Veranschaulichung dieser Beurteilungsart seien drei Stilblüten aus der Sekundärliteratur zitiert. 1924 schreibt d’Indy in seiner Franck-Biographie: „Et c’est peut-être pour cela,- car j’aime à supposer que ce n’est point chez eux mauvaise foi ou méconnaissance de l’art- que les Allemands ne comprennent point encore sa musique dont la lumineuse logique se prête mal à être assimilée par des esprits, profonds je le veux bien, mais auxquels manquera toujours le sentiment des justes proportions et du bon style [...]“²⁸; aus der Schweiz ertönt 1935 Handschins Urteil: „In alledem finden wird mehr „Linearität“ als in der deutschen Romantik. Vergessen wir nicht, dass Franck, wie einzelne Stellen bei ihm zeigen, von seinen niederländischen Vorfahren her das Erbe echter Kontrapunktik im Blut hatte“²⁹; und noch 1969, in der zweiten Auflage seiner Biographie, wagt Wilhelm Mohr, folgendes zu schreiben: „In Wahrheit war Cäsar Francks Wesen und Werk den Franzosen in tiefstem Grunde unheimlich, weil völlig wesensfremd und mit französischem Geiste nicht zu fassen“³⁰.

Dass solches geschrieben worden ist, sollte nicht entmutigen, nach einer Untersuchung der musikalischen Sprache Francks, die anhand eines charakteristischen Akkordes durchgeführt wird, ein durch das Werk selbst fundiertes Urteil abzugeben und diese Sprache an der seiner Zeitgenossen, insbesondere Liszts und Wagners, der Hauptvertreter der Neudeutschen Schule, zu messen und Francks Bedeutung für die musikalische Entwicklung in Frankreich im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert zu erfassen.

²⁷ « Ni révolutionnaire ni moderne, ce qui ne signifie pas que le musicien ait été sans influence sur un novateur comme Debussy. » Fauquet, J.-M.: S. 818.

²⁸ d’Indy, V.: S. 55.

²⁹ Handschin, J.: S. 78.

³⁰ Mohr, W.: S. 61 und 62.

I. DER ÜBERMÄßIGE DREIKLANG BEI DEN THEORETIKERN DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS

1. Ein „mediantischer“ Klang in Moll oder Dorisch

Hundert Jahre vor Francks Geburt, 1722, legte Rameau in seinem „Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels“ Grundsätze nieder, auf die sich nicht nur französische und ausländische Theoretiker dieser Epoche bezogen, sondern auf die auch Autoritäten späterer Zeiten gerne verwiesen¹.

Rameaus „Traité“ gründet auf den aus der Monochordlehre abgeleiteten Intervallverhältnissen und auf der sich daraus ergebenden Schichtung zweier und mehrerer Terzen aufeinander:

Der vollkommene Dreiklang besteht aus zwei übereinandergeschichteten Terzen, im Rahmen einer reinen Quinte, jeder dissonante Klang aus drei und vier übereinanderliegenden Terzen². Doch alle dissonanten Klänge bindet Rameau in ein harmonisches Gefüge tiefer ein als die erklingenden Töne oft vermuten lassen: Dank seiner damals neuartigen Unterscheidung zwischen der „Basse continue“ und der „Basse fondamentale“ eröffnete Rameau interessante Deutungswege für viele Akkorde, so auch für jeden Akkord, der eine übermäßige Quinte enthält. Diese „Quinte superflue“³, so Rameau, „dürfe nur in einem Zusammenklang von fünf verschiedenen Tönen geduldet werden, in einem Akkord, der den Oktavrahmen

¹ Fétis, F.-J.: „Exquisse...“, S. 57; siehe auch Groth, R.: S. 49.

Dank seiner Übersetzung der Schrift „Elémens de musique“ von d’Alembert trug Marpurg sehr dazu bei, Rameaus Gedanken auch in Deutschland bekannt zu machen. Siehe Serwer, H.: S. 881.

² Rameau, J.-Ph.: „Traité...“, S. 33.

³ Die Bezeichnung „superflue“- wörtlich „überfließend“- gebrauchen noch Roussier in seinem „Traité des accords et de leur succession“ von 1764, sowie Diderot und d’Alembert im Band zur Musik (o.J.) ihrer „Encyclopédie“ von 1751-1772, Supplement-Bildseite 16. Später weicht diese Bezeichnung zugunsten des heute noch gebräuchlichen Adjektivs „augmentée“- „übermäßig“.

sprengen würde⁴: Ausgehend vom Dominantseptakkord im ersten Ton, vom „accord fondamental de la septième“ a-cis-e-g, trifft man, wenn man eine weitere, aber tiefere Terz zu diesem Akkord gesellt, auf einen neuen Akkord mit Grundton f, der eine übermäßige Quinte aufweist: Über den Rahmen der übermäßigen Quinte f-a-cis hinaus trägt dieser dissonante Klang die große Septim f-e und die große None f-g. Den Basston dieses Fünfklanges bezeichnet Rameau als „Médiante“. Er verbindet ihn also mit dem Akkord auf der dritten Stufe in Moll oder Dorisch⁵ mit leittonig erhöhter siebter Stufe⁶. Geht man vom Basston des übermäßigen Fünfklangs f-a-cis-e-g eine weitere Terz nach unten, stößt man auf den Tonikaton d, der den im Sinne Rameaus „mediantischen“ Fünfklang mit übermäßiger Quinte tonal deutet⁷.

An Rameaus Lehre angelehnt erklärte Roussier in seinem „Traité des accords et de leur succession“ von 1764 ebenfalls den „accord de Quinte superflue“ als Dominantseptakkord, dessen Grundton jedoch eine Dur-Terz nach unten ergänzt worden sei. Dieser Grundton sei stets „Médiante“, dritte Stufe also, einer Molltonart⁸.

Einen eigenständigen Status gibt Roussier auch dem mediantischen Fünfklang mit Quarte - bzw. Undezime⁹ und den zwei doppelleittonigen Klängen auf einer natürlichen siebten Stufe in Moll mit übermäßiger Quinte und kleiner Septim¹⁰ oder

⁴ Rameau, J.-Ph.: „Traité“, S. 34.

⁵ Durch die Wahl seines Beispiels einer fünften Stufe auf d stellt sich Rameau in die große Tradition einer Harmonielehre, die von den Kirchentonarten geprägt ist. Formell also steht dieses Beispiel in d-Dorisch, auch wenn es in den vorgestellten Akkordstrukturen von einem d-Moll nicht unterschieden werden kann.

Auch spätere Zeiten halten die Erinnerung an die alten Modi wach, siehe Band zur Musik der „Encyclopédie“, Bildseite IX.

⁶ Rameau, J.- Ph.: „Traité“, S. 38. Die leittonig erhöhte siebte Stufe in Moll oder Dorisch ist im 18. Jahrhundert zu einer solchen Selbstverständlichkeit gelangt, dass der übermäßige Dreiklang auf einer „médiante“ als ein „leitereigener“ Akkord angesehen werden kann.

⁷ Rameau, J.-Ph.: „Traité“, S. 80.

⁸ Roussier, P.-J.: S. 51 und 52.

⁹ Ibid.: S. 76 (in a-Moll: c-gis-h-d-f).

¹⁰ Ibid.: S. 92 und 93 (in a-Moll: g-h-dis-f-a).

mit übermäßiger Quinte, kleiner Septim und Quarte bzw. Undezime¹¹. Die zwei letztgenannten Akkorde sind nach Roussier verständlicherweise nicht mediantisch zu verstehen, sondern als Akkorde zu betrachten, die einen Schluß auf der fünften Stufe vorbereiten. Dies ist durch ihre Doppelleitönigkeit bedingt, ein Umstand, auf den Roussier jedoch nicht hinweist, weil er der übermäßigen Quinte dieser Akkorde und der Stufenzuweisung dieser Klänge größeres Gewicht verleiht als dem melodischen Drängen nach einer halbtönigen Auflösung nach oben beziehungsweise unten von Quint- und Septton dieser Akkorde.

Während also dem übermäßigen Quintklang auf einer „mediantischen“ Stufe eine stellvertretende dominantische Funktion, insbesondere durch den übermäßigen Quintton, der eine leittonige siebte Stufe darstellt, gehört, erhalten die von Roussier angeführten Akkorde auf einer in Moll und Dorisch natürlichen siebten Stufe eine subdominantische Funktion innerhalb einer besonderen VII-V-I-Kadenz.

¹¹ Ibid.: S. 165 und 166 (in a-Moll: g-dis-f-a-c).

2. Ein alterierter Klang in Dur

Zu Beginn seines ersten Pariser Aufenthalts ab 1835 genoß Franck für ein knappes Jahr den intensiven Harmonie- und Kompositionsunterricht Reichas¹. Die noch erhaltenen Übunghefte Francks² zeugen von der Regelmäßigkeit dieses Unterrichts und von der Ernsthaftigkeit, mit der Franck unter der Anleitung Reichas bis zu dessen Tod am 26. Mai 1836 gearbeitet hat³. Reichas „Cours de composition musicale“ gibt uns noch heute Auskunft über den Unterricht dieses vielseitigen und gründlich ausgebildeten Lehrers⁴.

Anders als Rameau leitet Reicha den übermäßigen Dreiklang nicht von einem Dominantseptakkord, dessen Grundton sich eine große Terz unter der fünften Stufe einer gegebenen Tonart befindet, sondern von einem einfachen Durklang ab, dessen Quintton hochalteriert wird⁵. Diese Akkordalteration, die, wenn möglich, erst dann geschehen sollte, nachdem der Akkord in seiner ursprünglichen Gestalt zu Gehör gebracht worden ist, bleibt hauptsächlich melodischer Natur und rüttelt keineswegs an dessen ursprünglicher Funktion: „Seine Auflösung erfolgt im Allgemeinen zum eine Quinte tiefer liegenden Dur-Akkord hin“⁶. Für Reicha stellt dieser alterierte Akkord ein Klang mit dominantischer Funktion dar, der entweder auf der fünften oder auf der ersten Stufe einer Dur-Leiter stehen kann⁷.

¹ Davies, L.: „Franck“, S. 6; und Fauquet, J.-M.: S. 61.

² Fauquet, J.-M.: S. 927.

³ Ibid.: S. 62 und 63.

⁴ Stone, P.: S. 130.

⁵ „Cet accord n'est autre que l'accord parfait majeur que l'on rend dissonant en haussant sa quinte d'un demi-Ton“. Reicha, A.: „Cours...“, S. 44. Nichtsdestoweniger zählt er in seinem „Traité de Haute Composition Musicale“ den übermäßigen Dreiklang als eigenständigen Klang an achter Stelle seiner Akkordklassifikation auf. Reicha, A.: „Traité...“, S. 59.

⁶ „Sa résolution se fait ordinairement sur l'accord parfait majeur de sa quinte inférieure.“ Reicha, A.: „Cours...“, S. 44.

⁷ „On l'emploie sur la tonique et sur la dominante d'un Ton majeur bien déterminé.“ Reicha, A.: „Cours...“, S. 44.

Zwei wichtige Erklärungsansätze Rameaus werden hier zugunsten einer fast entgegengesetzten Sichtweise des übermäßigen Dreiklangs fallen gelassen: Dem „mediantischen“ Charakter und der damit verbundenen Einbettung dieses Dreiklangs in eine in Moll oder Dorisch stehende Leiter bei Rameau steht bei Reicha die Verwendung des in einem reinen Dur-Zusammenhang stehenden übermäßigen Dreiklangs entgegen⁸; und der Erklärung des übermäßigen Dreiklangs als leitereigener Akkord unter Verwendung der leittönig erhöhten siebten Stufe, tritt bei Reicha eine Zuordnung dieses Dreiklangs zu den alterierten Akkorden entgegen, die aus einem leiterfremden Tonvorrat schöpfen. Der Zugriff zu solchen alterierten Tönen eröffnet melodische Wagnisse, die Reicha noch möglichst vorbereitet zu hören wünscht, durch die aber eine chromatische Bereicherung des melodischen Geschehens ermöglicht wird.

Reicha beherzigt die regelhafte Auflösung, das heißt die Auflösung des übermäßigen Dreiklangs im Quintfall, räumt jedoch ein, dass eine wohlüberlegte Auflösung im Terzfall von guter Wirkung sein könnte:

Zunächst erwähnt er eine Auflösung des dominantischen übermäßigen Dreiklangs in eine verdurte III.Stufe, die zwischendominantisch in die VI.Stufe führt⁹, dann, im Umfeld der Kompositionsregeln für eine solistische Stimme in der Bass-Lage, gibt Reicha ein Beispiel für die „nicht-regelhafte“ Auflösung eines übermäßigen Dreiklangs auf einer dominantisierten I.Stufe nicht in die IV., subdominantische Stufe, sondern in die VI.Stufe¹⁰, eine Auflösung, die der Rameauschen Deutung des übermäßigen Dreiklangs entspricht, im Sinne Reichas aber nur an wenigen, gut überlegten Stellen zur Geltung kommen sollte.

⁸ „Tous les accords dissonans (sic) peuvent succéder (ich unterstreiche) à un accord parfait majeur, et huit seulement à un accord parfait mineur. Les trois exclus sont, 1° l'accord de quinte augmentée, 2° le même avec septième, 3° l'accord de quarte et sixte augmentées.“ Reicha, A.: „Cours...“, S. 148.

⁹ Ibid.: „Cours...“, S. 45 und 47.

¹⁰ Ibid.: S. 130.

3. Ein enharmonisch vielgesichtiger Klang

Die Musiktheorie Frankreichs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist von der Persönlichkeit Jean-François Fétis' geprägt, dessen monumentales Werk der Musiktheorie, Musikgeschichte und Musikwissenschaft ein philosophisch und wissenschaftlich begründetes Fundament verlieh. Fétis' Verdienst war es, die Musikgeschichte von ihren Ursprüngen bis in die eigene Zeit zu erforschen und mit dem historischen Rückblick zu beurteilen sowie über das Wesen der Musik selbst nachzusinnen. Bis 1833 wirkte Fétis in Paris, wo er seit 1821 am Conservatoire Komposition unterrichtete¹. In seinen Vorlesungen und in öffentlichen Vorträgen, die unter Anderen Liszt mit hohem Interesse verfolgte², legte Fétis seine epochale Einteilung der Musikgeschichte dar, die er dank des unterschiedlichen Umgangs mit Tonalität in den verschiedenen Zeiten der europäischen Musik begründete.

Den Begriff der „Tonalität“ prägte Fétis als einer der ersten Theoretiker: Nicht dank einer physikalischen Betrachtungsweise, auf die sich Rameau stützte, um den Akkordaufbau in der Schichtung mehrerer Terzen aufeinander von den physikalisch-mathematischen Teilungsverhältnissen des Tonsystems her zu erklären, wollte Fétis alle harmonischen Fragen aufdecken³, sondern dank einer metaphysischen Betrachtungsweise, die nach dem Zusammenhalt musikalischer Klänge untereinander sucht, die in einer Musiktradition, in diesem Fall der europäischen, gegeben sind: Seine Definition der Tonalität gründet auf der Betrachtung der Anordnung und Ausnutzung des Tonvorrats im zeitlichen Ablauf wie im simultanen Aufeinandertreffen musikalischer Klänge⁴.

Von diesem Tonalitätsbegriff ausgehend konnte Fétis die gesamte Musikgeschichte im Überblick betrachten und Epochen festlegen, die

¹ Wangermée, R.: „Fétis...“, Sp. 1088 und 1089.

² Gárdonyi, Zs.: S. 159 und Wangermée, R.: „Le concept...“, S. 42.

³ Wangermée, R.: „Le concept...“, S. 38.

⁴ „Tonalität“ wird umschrieben als „succession of melodic and harmonic facts that arise from the disposition of the distances of tones of our major and minor scales“, Fétis, F.-J.: „Esquisse...“, S. 156; siehe auch: Wangermée, R.: „Le concept...“, S. 38 und 39.

verschiedentlich mit der Anordnung musikalischer Klänge im je gebräuchlichen Tonraum umgingen:

Die älteste Tonalität, von Fétis mit „ordre unitonique“ überschrieben, steht unter dem Gesetz einer Finalis, die nicht leittönig erreicht werden muß. Die Linearität, nicht das Akkordische, regiert diese Musikepoche, die bis zur Polyphonie des 16. Jahrhunderts reicht⁵.

Anders im Zeitalter eines Monteverdis, dem Fétis die neuartige Verwendung des Dominantseptakkordes zuschreibt, durch die eine Komposition nicht mehr auf den Tonraum eines Modus oder einer Tonart alleine begrenzt ist, sondern sich neue, dominantisch erreichte Tonräume erschließen kann. Diese zweite Epoche nennt Fétis die des „ordre transitonique“⁶.

Mit einem weiteren Septklang, mit dem vollverminderten Septakkord, eröffnet Fétis die dritte Epoche der Musikgeschichte, seine eigene, die er mit Haydn und Mozart beginnen lässt. Durch die vierfache, enharmonische Deutungsmöglichkeit dieses Akkordes kann man nicht nur zwingend von einer Tonart in die andere gelangen, sondern wie an einem Scheideweg zwischen vier verschiedenen Tonräumen wählen (die Ausgangstonart miteingeschlossen). Das Zeitalter des „ordre pluritonique“ ist angebrochen⁷.

Als Fétis 1833 seine Überlegungen über die vier „ordres“ der Musikgeschichte in der „Revue musicale“⁸ und 1844 seinen „Traité complet de la théorie et de la pratique de l’harmonie“ veröffentlichte, führte er ein letztes, in seinen Augen zukünftiges Zeitalter der Musikgeschichte vor, in dem von jedem Tonraum aus ein unmittelbarer Weg in einen beliebigen anderen Tonraum der europäischen zwölf Tonstufen führen würde, im „ordre omnitonique“⁹.

⁵ Fétis, F.-J.: „Esquisse...“, S. 34. Siehe auch Groth, R.: S. 54 und Wangermée, R.: „Le concept...“, S. 39.

⁶ Fétis, F.-J.: „Esquisse...“, S. 33. Siehe auch Wangermée, R.: „Le concept...“: S. 40. Hier sei nur kurz erwähnt, dass sich schon zu Fétis’ Lebzeiten eine leise Kritik gegen dessen Behauptung erhob, Monteverdi habe den Dominantseptakkord als erster und mit Bedacht benutzt, um sich einen Weg in neue Tonräume zu ebnet. Siehe Wangermée, R.: „Le concept...“, S. 41.

⁷ Fétis, F.-J.: „Esquisse...“, S. 136 und „Traité...“, S. 177.

⁸ Wangermée, R.: „Le concept...“, S. 42.

⁹ Fétis, F.-J.: „Esquisse...“, S. 137 und „Traité...“, S. 184.

Auch in diesem Fall deckt Fétis einen Akkord auf, dem er in erster Linie die neuen Modulationsmöglichkeiten im „ordre omnitonique“ zuschreibt: den übermäßigen Dreiklang.

Zunächst aber die Frage, wie Fétis die Entstehung dieses Akkordes erklärt. Zum einen kann aus einem Dur-Dreiklang durch die Hochalteration der Quinte ein übermäßiger Dreiklang werden, zum anderen aber kann durch die Tiefalteration des Grundtones aus einem Moll-Dreiklang ebenfalls ein übermäßiger Dreiklang entstehen¹⁰. Auch wenn Fétis es nicht explizit aufführt, scheint er andeuten zu wollen, dass durch diese zwei Entstehungsmöglichkeiten der übermäßige Dreiklang an harmonischen Scharnierstellen einer Komposition flexibel und vielseitig eingesetzt werden könnte.

Der ersten Art übermäßiger Dreiklänge schreibt Fétis zunächst eine schlichte dominantische Funktion zu und löst diese Akkorde in einem authentischen Quintschritt auf¹¹. Die zweite Art aber ordnet er einer alterierten sechsten Stufe in Dur zu, die nach einer Auflösung in die fünfte, dominantische Stufe verlangt¹². Diese Tiefalteration des Grundtones eines Moll-Dreiklangs erlaubt einen phrygischen Schritt zum Grundton des dominantischen Akkordes hin, während die Quinte des alterierten Akkordes leittonig in die Septim des Dominantseptakkords führen kann.

Die wesentliche Eigenschaft dieser alterierten Klänge jedoch, durch die Fétis den „ordre omnitonique“ zu begründen sich erlaubt, ist deren grenzensprengende enharmonische Spannkraft, deren „enharmonie transcendante“¹³. Durch die Umdeutungsmöglichkeiten des übermäßigen Dreiklangs, in denen zum Teil die

¹⁰ Fétis, F.-J.: „Traité...“, S. 91 und 92. Der zweiten Erklärungsweise für das Entstehen des übermäßigen Dreiklangs begegnet man in Harmonielehren nur selten. Heinrich Schenker deutet zwei Dreiklänge einer Durleiter auf einer erniedrigten III. oder VI.Stufe (in C-Dur die Akkorde es-g-h oder as-c-e) als übermäßige Dreiklänge; siehe Schenker, H.: S. 238. Hermann Grabner aber, der die Funktionslehre Riemanns und Regers vorstellt, weist auf die zwei Entstehungsweisen des übermäßigen Dreiklangs hin, ähnlich, wie es Fétis getan hat; siehe Grabner, H.: „Handbuch...“, S. 184 und 185.

¹¹ Fétis, F.-J.: „Traité méthodique“, S. 19 und „Traité...“, S. 96.

¹² „La quinte de l'accord parfait peut être aussi augmentée par le mouvement descendant de la note de basse d'un accord de sixième degré sur la dominante.“ Fétis, F.-J.: „Traité...“, S. 92.

¹³ Fétis, F.-J.: „Traité...“, S. 184.

Enharmonie genutzt wird, können sogar Akkordbestandteile, wie etwa die als Leitton dienende Terz des Dominantakkordes, ihrer eigentlichen Funktion beraubt werden, und damit eine neue Aufgabe zugewiesen bekommen.

Wie ein solcher Vorgang in der Trugfortschreitung jedem Tonsetzer bekannt ist, so können hier alle Funktionen des alterierten Klanges neu definiert werden, um so die Tonart zu sprengen, um in neue, fremde, weitentfernte Tonarten zu gelangen.

Als Beispiele¹⁴ für eine solche Modulation seien der Weg von C-Dur nach E-Dur¹⁵ angeführt

sowie der Weg von C-Dur nach B-Dur.

Auch wenn Fétis gerade die Möglichkeiten der „enharmonie transcendante“ des übermäßigen Dreiklangs preist, räumt er durch die Wahl seiner Modulationsbeispiele ein, dass gerade der vollverminderte Septakkord, den er ja als archetypischen Akkord im „ordre pluritonique“ betrachtet, durch seine

¹⁴ Ibid.: S. 186 und 189.

¹⁵ Zu diesem Beispiel merkt Fétis folgenden Punkt an: „Or la prolongation de ré# produit une note attractive transitionnelle, dont la puissance absorbe assez le caractère de la note sensible du ton primitif, pour que celle-ci soit dispensée de se résoudre en montant, pourvu que la double attraction du quatrième degré et de la note altérée ait sa résolution. Dans ce cas, la note sensible de la basse se change en dominante du ton de mi.“
Fétis, F.-J.: „Traité...“, S. 187.

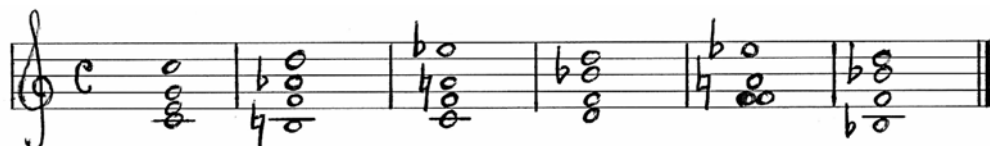
Umdeutbarkeit in hervorragender Weise dazu vorgesehen werden kann, auch entfernte Tonarten auf kurzem Modulationsweg zu erreichen. Einige seiner Modulationen¹⁶ leitet er zwar mit einem übermäßigen Dreiklang ein; der eigentliche Modulationsakkord, in dem die enharmonische Umdeutung geschieht und in dem die neuen Akkordfunktionen definiert werden, bleibt aber der später hinzutretende vollverminderte Septakkord. Da dieser Akkord aus drei gleichen, übereinandergeschichteten Terzen besteht, bietet er eine weitere Umdeutungsmöglichkeit als der übermäßige Dreiklang. Auch der oben zitierte Modulationsweg von C- nach B-Dur könnte in ähnlicher und klanglich befriedigender Weise statt mit dem übermäßigen Dreiklang ebenso gut mit einem vollverminderten Septklang eingeleitet werden¹⁷.

Diese Überlegungen möchten zeigen, dass Fétis' musiktheoretische Begründung für ein zukünftiges Musikzeitalter fragwürdig ist. Trotzdem darf seine Ankündigung eines anbrechenden „ordre omnitonique“ nicht pauschal verworfen werden:

Fétis' großes musikhistorisches Wissen vermittelte ihm schon in den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts die Ahnung, dass gerade im harmonischen Bereich in relativ kurzer Zeit gewaltige Umwälzungen geschehen könnten. Er war sich sogar bewußt, dass die „enharmonie transcendante“ den Komponisten nicht nur erlauben würde, „nach Belieben eine Auflösung in jeden beliebigen Ton zu erreichen“¹⁸, sondern die funktionale Bindung der Töne innerhalb einer Tonart derart zu

¹⁶ Die Modulationen von C- nach Es- oder G-Dur leitet Fétis mit dem übermäßigen Dreiklang auf der V.Stufe ein, den er aber in beiden Fällen zum vollverminderten Septakkord auf fis auflöst. Von diesem Klang werden dann die Weichen gestellt, indem der vollverminderte Septklang auf einer erhöhten IV.Stufe oder auf einer VII.Stufe der Zieltonart gesehen wird. Siehe Fétis, F.-J.: „Traité...“, S. 189.

¹⁷



¹⁸ Fétis, F.-J.: „Traité...“, S. 188.

schwächen, dass letztlich das Wesen der Tonalität selbst in Frage gestellt würde¹⁹. Auch wenn Fétis seine Epocheneinteilung der europäischen Musik auf geschichtliche Untersuchungen begründete, die schon zu seiner Zeit kritisch hinterfragt wurden²⁰, so zeigte er doch in seiner Vision des „ordre omnitonique“ eine Weitsicht, die einen Liszt augenblicklich begeisterte, sah dieser wohl darin eine Gleichberechtigung aller Halbtöne einer zwölfstufigen Skala²¹, und die sogar bis auf den jungen Schönberg hinzuweisen schien²².

¹⁹ „[...] c’est le dernier terme de l’art, sous le rapport harmonique.“ Fétis, F.-J.: „Traité...“, S. 191.

²⁰ Ellis, K.: S. 748.

²¹ Wangermée, R.: „Le concept...“, S. 42.

²² In „Fétis and **Le Sens Musical**“ faßt Martin Jumi zusammen: „Fétis’ „transcendent enharmonics“ might seem the aberration of a quirky musician were they not so extraordinarily a foretaste of the language of Wagner, Liszt, Franck, and- **mirabile auditu** - young Schoenberg. These highly charged harmonics and progressions– the jewels of his „omnitonic order“- embody, as their author all too clearly saw, not only the logical end but also the eminent dissolution of functional tonality.“ Jumi, M.: S. 454.

II. FRANCK'S GEBRAUCH DES ÜBERMÄßIGEN DREIKLANGS: VON DER ANWENDUNG ZUR ÜBERWINDUNG DER REGELN

1. Klangverwandtschaft mit dem Vorhaltsakkord mit kleiner Sexte

Schon Fétis weist in seinem „Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie“ darauf hin, dass das Intervall der übermäßigen Quinte enharmonisch dem der kleinen Sexte entspricht¹. Auch im Akkordischen hat dies seine Äquivalenz: Der übermäßige Dreiklang ist im Klang identisch mit dem dominantischen Klang in einem Moll-Umfeld, dessen Quinte noch durch die kleine Sexte dem Hörer vorenthalten wird. Doch dieser Vorhaltsklang darf in seiner Funktion nicht mit dem übermäßigen Dreiklang gleichgesetzt werden – und wird daher auch in dieser Untersuchung nur an dieser Stelle berührt, insofern seine Natur als Vorhaltsklang eindeutig bestimmt ist:

Zum einen erklingt er meist auf betonter Zeit, und der Vorhaltston, die kleine Sexte über dem Grundton dieses dominantischen Dur- oder Dur-Septakkordes, ist im schulmäßigen Tonsatz vorbereitet und wird auf unbetonter Zeit in die Quinte des Dominantklanges geführt.

Im Gegensatz zum übermäßigen Dreiklang, dessen hochalterierte Quinte in den meisten Fällen nach einer aufwärtsgerichteten Auflösung drängt, strebt im 6b-Vorhaltsklang die III.Stufe einer Molltonleiter (oder die alterierte III.Stufe einer Dur-Tonleiter) zur II.Stufe hinab.

Zum anderen sind diese zwei Klänge intonationsmäßig nur auf dem Klavier auch wirklich identisch: im vokalen und instrumentalen (wohltemperierte Tasteninstrumente ausgeschlossen) Bereich jedoch sollte der Musiker zwischen der

¹ Fétis, F.-J.: „Traité...“, S. 10.

kleinen Sexte und der übermäßigen Quinte einen feinen Intonationsunterschied treffen, der ihm durch die unterschiedliche Funktion und Weiterführung dieser jeweiligen Töne vorgegeben wird.

Der 6b-Vorhalt kann in Francks Werk in eindeutiger Physiognomie begegnen, beispielsweise im Rahmen einer Kadenzierung nach c-Moll über den vollverminderten Septakkord der erhöhten vierten Stufe und den Dominantklang mit 6b-Vorhalt im Sopran in den Takten 13 bis 15 des „Credo“ in der Messe in A-Dur (CFF 203b)². Er kann aber auch durch seine eigenwillige Verwendung stutzig machen.

In „Les Sept Paroles du Christ en Croix“ (CFF 180) lässt Franck das Gespräch zwischen Christus und dem Guten Schächer mit einem C-Dur-Akkord schließen, das durch drei synkopisch einsetzende Seufzer getrübt wird: Zwei Seufzer mit der großen Sexte zur Quinte rahmen einen Seufzer mit der kleinen Sexte zur Quinte ein³. Durch diese Intensivierung und Molleintrübung in dieser Seufzerfiguration kündigt Franck schon die neue Tonart des dritten Wortes an: c-Moll.



Nicht immer ist der 6b-Vorhalt vorbereitet: In der dritten Seligpreisung aus Francks „Béatitudes“ (CFF 185), in der Umkehrung des Kontrapunktes bei der bangen Frage „A l’esclave misérable, qui rendra la liberté?“⁴ erscheint der

² Messe in A-Dur: S. 33.

³ Les Sept Paroles du Christ en Croix: S. 22. In diesem Beispiel erklingt der 6b-Vorhalt nicht mehr in einem dominantischen Zusammenhang. Die Wechsel zwischen VI.Stufe in Dur und ihrer Mollanleihe auf derselben Stufe stehen hier im Vordergrund.

⁴ „Wer zerbricht die Eisenketten, gibt den Slaven Freiheitsrecht?“ Les Béatitudes: in der deutschen Übersetzung, S. X; im Musiktext, S. 101 bis 107.

Vorhaltston, das f⁷, in den Oberstimmen auf betonter Zeit im Durchgang⁵ in einer abwärtsgerichteten Linie, ist aber in einem A-Dur-Klang eingebettet, da die letzte Achtel des vorangehenden Taktes den Quintsextakkord von A erklingen lässt. Die Auflösung des Vorhaltes in die Quinte geschieht aber zeitgleich mit der Bassbewegung von der Terz in A-Dur zu dessen Auflösung mit dem erwarteten Grundton von d-Moll, so dass keine Auflösung des Vorhaltes möglich wird. Denn der zweite Schlag deutet die Oberstimme, das e⁴, schon als Nonvorhalt, so dass diese Stelle gegenüber ihrer Entsprechung in den vorangehenden Takten⁶ die fragende Geste unterstreicht: Der doppelte Kontrapunkt steht hier ganz im Dienst des emotionalen Gehalts.

The image shows a musical score for the fifth Seligpreisung (Benediction) from César Franck's 'Les Béatitudes'. It consists of three staves: a vocal line for Basses, a vocal line with lyrics, and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'A l'es-cla-ve mi-sé-ra-ble' and 'Wer zer-bricht die Ei-sen-ke-tten'. The piano part is marked 'espress.' and features a complex harmonic texture with a 6b-voiced dominant seventh chord.

In der fünften Seligpreisung lässt Franck zwei Mal die Quinte eines Molldreiklangs, dessen Grundton nur ein Halbton über dem Grundton eines Dominantseptakkordes liegt, zum 6b-Vorhalt dieses Dominantseptakkordes werden⁷, so dass der Terzton des vorangehenden Mollakkordes enharmonisch verwechselt auch als Terzton des Dominantseptakkordes weitergeführt werden kann. Hier bedient sich Franck sowohl der besonderen Seufzerwirkung des 6b-Vorhaltes

⁵ Les Béatitudes: dritter Takt von H, S. 102.

⁶ Ibid.: S. 101. im dritten Takt von G erklingt ebenfalls ein übermäßiger Klang, der aber als „appoggiature inférieure“ nach d (auf 2+ nach dem 6b-Vorhalt) zu verstehen ist.

⁷ Ibid.: S. 158, im 20. und im 24. Takt von G in der fünften Seligpreisung.

als auch einer Varianten-Technik⁸, die er in den Dienst einer abwärtsgerichteten, textausdeutenden Basslinie⁹ stellt.

Takt 20
nach G

- sance, À vous de gé - mir!
Nacht, Für euch sinkt die Nacht:

S. 158

Eng mit dem 6b-Vorhalt ist der Durchgang desselben Tones zur Quinte in der Abwärts-, zur Septim in der Aufwärtsbewegung verwandt. Eine solche Passage findet sich im Animato-Abschnitt der letzten Seligpreisung in der chromatischen Abwärtsbewegung im Bass¹⁰: Vom G-Dur-Sekundakkord auf Schlag 1 führt der Bass zu einem doppelreittönigen Akkord auf D im nächsten Takt, wodurch auf Schlag 4 in chromatischer Linie die kleine Sexte von G-Dur erreicht wird. Diese

⁸ A-Moll und Gis-Dur bzw. e-Moll und Dis-Dur sind über ihre gemeinsame, enharmonisch verwechselte Terz miteinander verwandt.

⁹ Auch die Auflösung dieser zwei Dominantseptakkorde zieht kein Ruhen nach sich: Gis7 wird in einem authentischen Terzschritt in die Untermediante E geführt, Dis7 trugschlüssig nach e-Moll (als Variante der VI.Stufe von gis-Moll); erst der dritte Takt von H, S. 159, liefert die erwartete Hinwendung nach gis-Moll.

¹⁰ Les Béatitudes: im 10. und 14. Takt von K, in denen textlich im Bass die Anrufung „o Justice éternelle!“ erscheint, S. 278 und 279.

In einer brillanten Passage der „Fantasie sur deux airs polonais“ (CFF 16) wohl von 1845, durchschreitet die Mittelstimme der linken Hand zunächst eine Abwärtsbewegung von der Septim von A-Dur über die kleine Sexte zur Quint (S. 5, 3.Zeile, 3.Takt). Interessanterweise antwortet eine aufwärtsgerichtete Linie in derselben Stimme, indem unter einer Sechzehntel-Figuration des A7-Klages in der rechten Hand und über dem Basston A eine Achtelbewegung über cis-d-e nach f gelangt: Auf Schlag 2+ erklingt A6b, stellvertretend für die Dominante, und wird im authentischen Quintschritt nach d-Moll aufgelöst.

Mehr als 40 Jahre danach schreibt Franck in „Prélude, aria et final“ (CFF 26, komponiert 1887) eine harmonisch identische Passage (Takte 138 und 139, S. 9), in der A7 nach A6b aufgelöst wird und als Dominantvertreter nach d-Moll führt. Siehe zu dieser quintschrittigen Auflösung des übermäßigen Klages Kap. II. 2.

jedoch könnte als neuen Grundton eines übermäßigen Septklangs auf Es gedeutet werden, durch den der doppelreittönige Klang im nächsten Takt auf phrygischem Weg eingeleitet werden würde. Die vier Takte später wiederkehrende Anrufung der „Justice éternelle“ geht nun von einem Es-Dur-Sekundakkord aus.

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part is in G major (one sharp) and 4/4 time. The bass line starts with a chromatic descent from G4 to C3, with a fermata over the final C3. The treble part has chords that change from G major to E major. The vocal line has two phrases: "O Jus-tice é-ter-nel-le!" and "O Jus-tice é-ter-nel-le,". The second phrase is marked with a circled 'L' and a 'Rit.' (ritardando) marking. The piano part has a 'fff' dynamic marking.

Auf Schlag 4 aber suggeriert die Schreibart in der Bass-Abwärtsbewegung einen Durchgang nicht mehr von der großen zur kleinen Sexte, sondern von der großen Sexte zur übermäßigen Quinte von Es, welche die Auflösung im Terzschrift nach c-Moll erzwingt. Hier stellt sich also die Frage, ob die Schreibweise des Akkordes auf 4 auch hörbar einen übermäßigen Es-Klang erfahrbar macht, oder ob die melodische Bewegung im Bass gegenüber dem stehenden Tremoloklang in den höheren Orchesterstimmen und den Haltetönen (in den ersten Takten von L) in den Chor-Oberstimmen im Vordergrund steht. Das Verlassen des es“ im Alt (zwei Takte vor L), das mit dem Sopran auf 4 mit g´ fortfährt, lässt die Farbe des Es-Klanges nur noch im Orchester durchschimmern, so dass dieser Klang sich stark nach G-Dur hinwendet, noch zu einem G-Dur-Akkord ohne Quinte, aber mit der kleinen Sexte als stellvertretenden Ton, der die übermäßige Farbe verleiht und die kleine Terz von c-Moll¹¹ vorwegnimmt. Es liegt also hier ein Klang vor, dessen funktionale Mehrdeutigkeit zwischen stehendem Chor- und Orchesterklang und chromatischer Bewegung im Bass zu vermitteln imstande ist.

¹¹ Im ersten Satz des Quintetts (CFF 121) mündet eine ähnliche chromatische Abwärtsbewegung des Basses auf C ein, auf der V.Stufe von f-Moll. Doch die zugehörige Abwärtsbewegung in den Streichern und in der Oberstimme des Klavierparts durchschreitet den Raum von c''' nach f'', über dem dominantischen Klang einen 6b-Vorhalt fast über einen ganzen Takt streckend; erst auf der letzten Achtel (in Takt 355) geschieht die Auflösung des Vorhalts, so dass es eher als Antizipation für das g'', dem Nonvorhalt des Taktes 256, verstanden wird. Es fehlt nicht viel, dass der Vorhalt nicht aufgelöst werde und der übermäßige Klang die dominantische Funktion gänzlich übernehme.

2. Im Dienst des Melodischen: zwischen Chromatismus und Stagnation

Die Verwendung nach den überlieferten Regeln

Aus der Zeit seiner Kapellmeistertätigkeit in Ste Clotilde¹ und seiner frühen Organistendienste an der neuen Cavaillé-Coll-Orgel dieser Kirche² stammen einige kirchenmusikalische Werke Francks, so auch „Les Sept Paroles du Christ en Croix“ (CFF 180 von 1859³), die einige vereinzelte Beispiele von der Verwendung des übermäßigen Dreiklangs beinhalten.

Jedes dieser Beispiele erklingt nach dem reinen Durakkord der I. oder V. Stufe einer Leiter, indem die in der Oberstimme liegende Quinte hochalteriert wird, ohne dass die Funktion des nun übermäßigen Dreiklangs sich ändern würde: Im Prolog wird die Achtelbewegung der Solo-Sopranstimme auf diese Weise chromatisch intensiviert, die Auflösung des C-Klangs nach F (Takt 25) und des G-Klangs nach C (Takt 30 und 31)⁴ jedoch erklingt regulär.

Ebenfalls in Sextakkordstellung geschieht diese chromatische, melodische Intensivierung im „Responde mihi“ (Takte 106 und 107)⁵ des fünften Wortes. Im letzten Wort gipfelt eine kurze Orgelpunktharmonisierung der V. Stufe von F-Dur in der Hochalteration der wiederum in der Oberstimme liegenden Quinte und scheint,

¹ Fauquet, J.-M.: S. 299.

² Ibid.: S. 341. Schon als Titularorganist in Saint-Jean Saint-François, ab 1851, konnte Franck regelmäßig an einer Cavaillé-Coll-Orgel arbeiten. Als er 1857 als Kapellmeister nach Ste Clotilde berufen wurde, mußte er noch bis 1859, bis zur Fertigstellung der neuen Cavaillé-Coll-Orgel dieser Kirche warten, um auch da seine Organistentätigkeit fortsetzen zu können.

³ Ibid.: S. 899.

⁴ Les Sept Paroles du Christ en Croix: S. 9.

⁵ Ibid.: S. 41.

nach der Auflösung im Quintfall nach F-Dur, eine nun folgende chromatische Bewegung in Bass und Alt in Gang zu bringen⁶.

In diesem Werk steht der übermäßige Dreiklang noch ganz im Dienst des melodischen Flusses und wird stets gemäß des Rates Reichas verwendet, indem die Alteration erst nach Erklingen des reinen Durakkordes geschieht, ohne an der dominantischen Funktion dieses Akkordes zu rütteln.

Ähnliches begegnet auch in Francks dreistimmiger Messe in A-Dur von 1860 (CFF 203 und 203b)⁷ vor den pp-„Credo“-Zurufen des Chores jeweils am Schluss des Bass- und Tenorsolos. Nach der schon besprochenen Kadenz in den Takten 13 bis 15⁸ wendet sich Franck nach der Varianttonart C-Dur auf der ersten Stufe und deutet in Takt 19 dieses C-Dur für kurze Zeit als Zwischendominante nach F-Dur, wobei er die Quinte in der Viola-Stimme hochalteriert⁹: Die chromatische Aufwärtsbewegung findet sich hier also nicht – wie in den Fällen aus „Les Sept Paroles du Christ en Croix“ – in der Oberstimme, sondern in einer Mittelstimme: ein Umstand, der dem übermäßigen Dreiklang eine feinsinnigere Farbe verleiht, und durch den es Franck möglich wird, die übermäßige Quinte auf den metrisch bedeutsamen vierten Schlag des 6/4-Taktes zu verlegen.

In diesen Takten wagt Franck einen weiteren Schritt: Die Durterz des Akkordes erklingt wie im Vorübergehen während der ersten Achteln auf Schlag 1 und 4, in der Zeit der Schläge 2 und 3 bzw. 5 und 6 aber bleiben allein die leere

⁶ Ibid.: S. 54 (Takte 32 bis 35). Vollständigkeithalber sei noch auf den doppelten chromatischen Durchgang (hochalterierte Quint- und Septtöne) über den dominantischen Orgelpunkt auf D in Takt 35 des zweiten Wortes hingewiesen: S.21.

Schon in früheren Werken erklingt die quintschrittige Auflösung des übermäßigen Dreiklangs nach dem Rat von Reicha. Im sechsten Takt des „a tempo sostenuto e solennemente“ im h-Moll-Trio, op.1, Nr.3 (CFF 113) wird über einem Orgelpunkt auf C die Quinte eines C-Dur-Akkordes hochalteriert. Die Auflösung geschieht nach F-Dur in Quartsextstellung (S. 9). Eigentümlicherweise führt Franck auf einer neuen Orgelpunktpartie, dieses Mal auf Es, einen Es-Übermäßig nicht nach As oder c, sondern läßt die übermäßige Quinte zur reinen Quinte zurückkehren: Über dem Orgelpunkt pendelt der Klang zwischen Dur und Übermäßig, ein frühes Beispiel eines Variantklang-Wechsels.

⁷ Fauquet, J.-M.: S. 909 und 910.

⁸ Messe in A-Dur: S. 33.

⁹ Die analoge Stelle, die zwischen Tenorsolo und zweitem „Credo“-Zuruf des Chores vermittelt, steht in der Tonikaparallele Es-Dur: Takt 34 führt über den übermäßigen Dreiklang auf Es nach As. Ibid.: S. 34.

Quinte bzw. leere übermäßige Quinte, zwei „rohe“ Klänge, die gemäß des vertonten Textes auf das Unsichtbare in der Schöpfung Gottes und auf die Ewigkeit vor der Erschaffung der Welt und der Zeitlichkeit hinweisen wollen.

Ein vielaufgeführtes Werk stellt Francks Vertonung des „Panis angelicus“ von 1872 dar¹⁰, das als Elevationsmotette der Messe in A-Dur angegliedert wurde. Das anfänglich vom Solo-Violoncello vorgestellte Thema wird in der Orgel in A-Dur begleitet, auf der zweiten Takthälfte aber gehen Sopran- und Tenorstimme des vierstimmigen Begleitsatzes in Oktavkopplung von der Quinte des A-Dur-Klages zum hochalterierten Quintton, um leittönig fis und fis' im nächsten Takt zu erreichen. Indessen bleiben Bass und Alt auf A und cis', und der Solist erreicht nach einem 7-6-Vorhalt in Takt 2 den Grundton des fis-Moll-Sextakkordes: Die chromatische Aufwärtsbewegung wie die diatonische Abwärtsbewegung erreichen den neuen Grundton des Taktes 2. Der übermäßige, mit großer Septim gis angereicherte Dreiklang im ersten Takt unterstreicht die authentische Terzfortschreitung der Grundtöne. Im Rameauschen Sinne ließe sich von einer harmonischen Bewegung vom Vierklang über der „note médiante“¹¹ zum reinen Mollakkord über der „note tonique“ sprechen, stünde nicht diese Motette in A-Dur: Die erste Takthälfte ist eindeutig in A-Dur, und in Takt 4 wird ein dominantischer Orgelpunkt auf dem Ton e erreicht, nirgends aber findet sich eine kadenzierende Hinwendung nach fis-Moll. Worin könnte also der Grund für diese anfängliche, harmonische Destabilisierung und diese schnelle Hinwendung zur parallelen Molltonart liegen?

Den abwärtsgerichteten Teillinien¹² des solistischen Themas gibt Franck einen teils chromatisch entgegengesetzten melodischen Zug in den Begleitstimmen, der

¹⁰ Fauquet, J.-M.: S. 912. In der Orgelfassung der Messe in A-Dur: S. 57 bis 59.

¹¹ Den Tönen III-V-VII-II einer Molltonleiter (mit leittöniger VII. Stufe). Rameau, J.-Ph.: „Traité“: S. 34. In einer linearen Bewegung bettet Franck in der Motette „O salutaris hostia“ (CFF 207 von 1862) für Sopran, Tenor und Orgel die Hinwendung zum übermäßigen Dreiklang auf der III.Stufe und dessen Auflösung in authentischem Terzschrift: Von As-Übermäßig wird f-Moll erreicht (S.12, Takt 19); bei einem Wiederaufgreifen dieser Passage wird die chromatisch angereicherte Linie in den Bass verlegt, in einem annähernd doppelten Kontrapunkt (S. 13, Takte 45 und 46).

¹² In den Takten 1 und 2: von a bis fis; nach dem Oktavsprung von fis' bis gis auf 3 in Takt 4; zweimal in identischer Weise von cis' bis e und im Nachsatz die ausgezierte abwärtsgerichtete Bewegung von e' zu e.

über die zwei Zwischendominanten Fis und H den Dominantorgelpunkt erreicht. Doch das harmonische Potenzial dieser Chromatik scheint nach dem fünftaktigen Orgelpunkt noch nicht erloschen zu sein: In einem neuen chromatischen Schritt erklimmt die Bass-Stimme der Orgel noch zwei Halbtonschritte bis zu ihrem melodischen Höhepunkt, dem fis¹³. Was die Takte 1 und 2 angekündigt hatten, wird jetzt nach langem chromatischem Abmühen und ausgedehntem Ausharren auf der Dominante Wirklichkeit: Für ein Moment kann fis-Moll grundstellig erscheinen (Takt 9), woraufhin in zwei Quintfällen der 12-taktige Bogen des Themas abgeschlossen wird¹⁴.

Hier also vermag Franck eine äußerst lange melodische Phrase zu bauen, die dank des übermäßigen Dreiklangs schon in ihrem ersten Takt eine besondere Spannkraft erhält.

Die nicht regelhaften Auflösungen

Während ein Werk wie „Les Sept Paroles du Christ en Croix“ den übermäßigen Dreiklang ausschließlich durch eine chromatische Bewegung der Oberstimme erreicht, verlagert Franck in der Messe in A-Dur diese chromatische Linie auch in eine Mittelstimme, ein Umstand, der sich in dem breitangelegten Oratorium „Les Béatitudes“, an dem Franck trotz seiner vielen Aufgaben kontinuierlich in den Jahren 1869 bis 1879¹⁵ gearbeitet hat, immer stärker abzeichnet. In diesem Werk geschehen die vom übermäßigen Dreiklang ausgehenden Fortschreitungen in ausgewogenem Verhältnis in authentischen Quint-

¹³ Über dem Quintsextakkord von Cis wird in Takt 9 der grundstellige fis-Moll-Akkord erreicht.

¹⁴ Im weiteren Verlauf der Motette verzichtet Franck auf die Bündelung chromatischer Schritte, die deren Anfang charakterisiert, zugunsten besonderer Farben in den Begleitstimmen (liegende Orgelklänge und gebrochene Akkordfigurationen in der Harfenstimme) oder der kanonischen Satztechnik im Dialog zwischen Solostimme und Violoncello in den Takten 37 bis 57, auf die lediglich eine fünftaktige Coda folgt.

¹⁵ Fauquet, J.-M.: S. 544 bis 548.

oder Terzsritten¹⁶; die chromatische Linie, in der das Erscheinen des übermäßigen Dreiklangs eingebettet ist, findet sich relativ selten ausschließlich im Bass¹⁷, vielmehr legt sie Franck in die Oberstimme und ein wenig häufiger sogar in eine der Mittelstimmen. Hier soll nicht eine penible Aufstellung all` dieser Stellen geschehen, doch einige Überlegungen über die Verwendung des übermäßigen Dreiklangs in diesem Oratorium bleiben notwendig:

Im Quintfall

Führt der übermäßige Dreiklang in einem fallenden Quintschritt zum nächsten Akkord, so ist dieser in einer regelhaften Fortschreitung stets ein Durakkord. Dank dieser Auflösung behält Franck nicht nur die dominantische Funktion dieses Akkordes bei, sondern auch dessen aufwärtsgerichtete Drängen des hochalterierten Quinttons zur Durterz des nächsten Akkordes¹⁸.

Denkbar ist aber auch die, von den Theoretikern vernachlässigte Auflösung des hochalterierten Quinttones in eine Mollterz, eine Auflösung jedoch, die eine enharmonische Verwechslung des hochalterierten Quinttones und damit eine gewisse Stagnation der melodischen Linie nach sich zieht.

¹⁶ 26 eindeutige Hauptschrittfortschreitungen stehen 28 eindeutigen Terzschrittfortschreitungen gegenüber.

¹⁷ Dies geschieht im imitatorisch geprägten Demutsbekenntnis des auf die Stimme Christi antwortenden Chores in der sechsten Seligpreisung (H-H5#-gis im 6. Takt von M, Baßlinie: fis-fisis-gis), S. 201; oder in der ostinaten Achtelbewegung der aufgewühlten Bewegungsfigur zur zürnenden Stimme Satans (Es-Es5#-c, Baßlinie: b-h-c') im 20. Takt von H, S. 273.

¹⁸ Eine solche Auflösung ermöglicht eine Chromatisierung der melodischen Linie. Der Beginn des „Prélude“ im Klavierwerk „Prélude, aria et final“ (CFF 26) birgt zwei quintschrittige, regelhafte Auflösungen des übermäßigen Dreiklangs: E-Übermäßig führt nach A (Takt 37, S. 3 und Takte 184 und 185, S. 11); H-Übermäßig wird nach E aufgelöst, aber mit einer Prolongation der übermäßigen Quinte, die nun zur übermäßigen Sekunde wird und chromatisch in die Durterz hineinmündet. Wie im ersten Fall wird auch diese Harmoniefolge wiederholt, jedoch im doppelten Kontrapunkt (Takt 93, S. 6 und Takt 101, S. 7), wodurch Franck der Prologation besonderes Gewicht verleiht, um den Chromatismus des übermäßigen Dreiklangs und seiner Auflösung stark zu betonen. In einem weiteren späten Werk, im zweiten Satz der Violinsonate in A-Dur (CFF 123), findet sich eine quintschrittige Auflösung des übermäßigen Dreiklangs, deren Chromatismus dadurch verstärkt wird, dass der übermäßige Klang durch eine kleine Septim bereichert ist und in einen Dur-Sekundakkord geführt wird (Takte 84 und 98 auf S. 16; figurativ gelockert schon in Takt 6 auf S.11, Takt 16 auf S.12 und Takte 111 und 118 auf S.17).

Dieser Möglichkeit bedient sich Franck in eindringlicher Weise außerhalb seines Oratoriums, zu Beginn des zweiten Satzes seines letzten Werkes für Orchester, der Symphonie in d-Moll (CFF 130): Wird der Spitzton des'' im Harfen- und Pizzicato-Satz der Streicher in Takt 5 auf Schlag 1 erreicht, so wird dieser Spitzton in der zweiten Hälfte des Nachsatzes zwei Mal im Auftakt benutzt¹⁹: Nach den zwei plagalen Fortschreitungen Des-As und b-F (Takte 9 und 10 und im Echo 11 und 12) setzt Franck erneut mit Des fort, doch dieses Mal in Takt 12 mit einem übermäßigen Des-Klang mit Terz im Bass. Die Terz des vorangehenden F-Dur-Klangs wird nun zur übermäßigen Quinte und bleibt sogar im darauffolgenden ges-Moll-Klang als neue Terz erhalten. Die nötige enharmonische Verwechslung des a zum hesis nimmt Franck nur in der ersten Violinstimme vor, weil ihm offenbar der Halteton „a“ in den Mittelstimmen (Harfe und Viola) mit seinen ständigen Umdeutungen am Herzen liegt.

Dank dieses übermäßigen Dreiklangs auf Des verläßt Franck den Bereich der Tonikaparallele Des, die er nun zu einem Akkord mit zwischendominantischer Funktion macht, durch den er die Mollvariante der (trugschlüssigen) sechsten Stufe in b-Moll erreicht. Diese Molleintrübung wirkt sich bis zum Schluss dieser zweitaktigen Phrase aus, die auf des-Moll endet (Takt 14), so dass dem neuen querständigen Auftakt in Des-Dur ein melodisches und metrisches Gewicht verliehen wird, das die Wichtigkeit des Auftaktes mit dem übermäßigen Des-Klang nochmals in Erinnerung ruft. Dann verklingt diese flüchtige Forte-Passage in einem Diminuendo über dem doppelreithönigen Klang der erhöhten IV.Stufe und dem Dominantseptakkord auf F zum Ganzschluß nach b-Moll.

¹⁹ Symphonie, II. Satz: Takte 12 und 14, S. 69. Der besondere Klang auf Des wird im ersten Auftakt in Takt 12 auch dynamisch mit einem „Forte“ unterstrichen, das sonst in diesen Anfangstakten nicht mehr erreicht wird; im nächsten Takt verebbt das erreichte „Forte“, der Satz endet in Takt 16 im „Piano“.

Schon in früheren Werken ist diese unregelmäßige Auflösung zu finden, in der aus der übermäßigen Quinte die Mollterz des Auflösungsakkordes wird. Im „Chœur terrestre“ von „Rédemption“ (CFF 184B von 1872) kadenzieren eine doppelreithönig alterierte IV.Stufe und eine klanglich übermäßige V.Stufe nach a-Moll. Hier wird orthographisch der gemeinsame Ton schon im dominantischen Klang vorweggenommen: Ein E-6b-Klang geht a-Moll voraus.

10

Arp. *p* *f* *dim.*

Vl. *p* *f* *dim.* *p*

Vla. *p* *f* *dim.* *p*

Vcl. *p* *f* *dim.* *p*

Ctb. *p* *f* *dim.* *p*

F Des As b F ü ges des F b

Überdenkt man bis auf den Grund die Takte 12 und 13, die den Halteton „a“ zu Gehör bringen, so läßt sich der übermäßige Klang auf Des als Vermittler zwischen zwei Variantklängen mit gemeinsamer Terz betrachten: F-Dur und ges-Moll, das enharmonisch mit fis-Moll gleichgesetzt werden kann. Auch wenn diese Stelle noch über einen zwischendominantischen Schritt vom ersten zum zweiten Variantklang gelangt, wird im dritten Kapitel dieser Arbeit Francks Umgang mit Variantklängen eingehend besprochen, insofern der übermäßige Dreiklang mitbetroffen ist: Passagen aber, die sich, anders als in diesem Beispiel, allein einer Varianten-Technik bedienen.

Der Beginn der siebten Seligpreisung²⁰ gibt durch einen dichten chromatisch durchwirkten Satz Aufschluß über Francks vielseitige Verwendung des übermäßigen Dreiklangs und bettet auch die zuletzt vorgestellte Auflösungsart dieses Klanges in ein Umfeld ein, das mit dem übermäßigen Dreiklang nahezu „spielt“.

²⁰ Les Béatitudes: S. 211 bis 244.

Im vierstimmigen Satz der instrumentalen Einleitung bewegen sich im ersten und dritten Takt alle vier Stimmen ausschließlich in abwärtsgerichteten Halbtonschritten. Die Antwort des zweiten und vierten Taktes setzt eine chromatische Aufwärtsbewegung entgegen, die im Bass beginnt und vom Tenor aufgegriffen wird. An dieser Stelle, in der plagalen Grundtonfortschreitung von Es nach G, erklingt ein 6b-Vorhalt im Bass, der auf Schlag 4+ zur Quinte eines G7-Akkordes geht, für die Vorhaltsdauer aber schwebt der übermäßige Dreiklang Es-g-h im Raum: die erste Andeutung des übermäßigen Klangs in dieser Einleitung.

Eine weitere, aufdringlichere Chromatisierung der Aufwärtsbewegung ereignet sich in der Oberstimme der Takte 5 bis 7 oder 12 bis 14, in denen jeweils die Oberstimme eine kleine Septime erklimmt, ab dem erreichten Quintton g' oder f' in chromatischer Bewegung. Die Harmonie breitet sich über einen Orgelpunkt aus: Die Tonika oder Zwischentonika mündet in einen übermäßigen Dreiklang der erniedrigten sechsten Stufe und wird zur Tonikaparallele weitergeführt, den gemeinsamen Terzton zwischen diesen beiden Akkorden ausnutzend²¹.

Etwas weiter, im „Piu Allegro“²², gewinnt der übermäßige Dreiklang eine immer gewichtigere Rolle. Nach einer Modulation in die Tonikaparallele As-Dur²³ wird im Bass und in einer Mittelstimme die Quinte dieses Akkordes erhöht und als Leitton nach f-Moll gedeutet. Später erscheint derselbe übermäßige Klang auf C²⁴, im Quintfall nach f-Moll führend. Die angesprungene kleine Sexte über der Durterz c-e kann als nicht aufgelöster 6b-Vorhalt gedeutet werden, und stellt gleichzeitig eine Vorwegnahme der Auflösung in den Terzton von f-Moll dar. Der übermäßige Klang mit „orthographischer“ kleiner Sexte ist hier Dominantvertreter und seine Weiterführung in einen Moll-Klang entspricht der besprochenen Stelle aus dem zweiten Satz der Symphonie.

Die Doppeldeutigkeit dieses Klanges, der mit Grundton C nach f-Moll und mit Grundton As nach Des-Dur oder nach des-Moll führen kann, weist schon auf die

²¹ Im III. Kapitel wird genauer auf Francks Varianten-Technik eingegangen.

²² Les Béatitudes: S. 222. Das „Piu Allegro“ beginnt in f-Moll.

²³ Von c-Moll kommend wird ein neapolitanischer Des-Dur-Sekundakkord zur Subdominante von As-Dur umgedeutet; Les Béatitudes: S. 221.

²⁴ Les Béatitudes: im dritten und sechsten Takt des „Piu Allegro“, S. 222 und 223.

Ausrichtung der Takte 6, 8 und 9 nach Buchstabe G hin²⁵ und gipfelt in eine bemerkenswerte chromatische Figuration im Alt²⁶. Diese vermittelt eine Bewegung von einem übermäßigen Dreiklang auf As zu einem ebenfalls übermäßigen Dreiklang auf Des und, in der zweiten Takthälfte, von einem a-Moll zu einem b-Moll-Akkord. Diese regelwidrige Auflösung eines übermäßigen Dreiklangs in den um einen Halbton höheren Nachbarklang deutet eine aufwärtsgerichtete Mixturenbewegung an²⁷ und scheint die Aufforderung des Chors bekräftigen zu wollen: „Renversons les lois, la justice“, auch wenn sich dies nur in einem flüchtigen Moment ereignet. Von der harmonischen Spannung her betrachtet, hebt dieser Takt den VI. und den IV. Ton von f-Moll hervor, um, nach der Erhöhung des IV. Tons im nächsten Takt, doppelreittönig die Dominante C zu erreichen.

Die ersten Aufführungen der „Béatitudes“ – ob in Ausschnitten wie am 30. Januar 1887²⁸ oder in Gänze nach Francks Tod, 1891 und 1893²⁹ – errangen einen gewissen Erfolg³⁰, doch das Urteil einiger späterer Kritiker³¹ beanstandete die Schwäche Francks in der Darstellung des Bösen oder des gegen das Schicksal hadernden Menschen. Eine solche Passage, geschrieben noch unter dem Eindruck des von Krieg und Aufstand gerüttelten Paris der Jahre 1870 und 1871, stellt die Frage nach Gesetz und Gerechtigkeit. Die musikalische Gestaltung dieser Takte bezeugt jedoch, dass Franck sehr wohl die Seite des Aufbegehrens, des Zweifelns

²⁵ Ibid.: S. 225.

²⁶ Les Béatitudes: Takt 12 von G, S. 226.

²⁷ Eine solche Bewegung in realen Mixturen von übermäßigen Dreiklängen stellt Gevaert in seinem „Traité d’harmonie“ von 1905 dar, mit der lapidaren Bemerkung: „Innovation d’une époque très récente.“ Gevaert, F.-A.: S. 222. Man könnte ergänzen, dass Franck diese Innovation spätestens 1877-1878, den Jahren der Niederschrift der siebten Seligpreisung, im Keim angelegt hat.

²⁸ Fauquet, J.-M.: S. 621, 903 und 905.

²⁹ Ibid.: S. 902.

³⁰ Ibid.: S. 531 und 621.

³¹ Ibid.: S. 540 und 541; d’Indy, V.: S. 206.

und des Ablehnens mit musikalisch schlüssigen und mitreißenden Mitteln auszumalen imstande gewesen ist³².

Im Terzfall

Läßt Franck die Auflösung des übermäßigen Dreiklangs im authentischen Terzschrift zu Beginn der Motette „Panis angelicus“ nach Moll geschehen, wie es der Auflösung einer „note médiante“ in eine „note tonique“ einer Leiter in Moll oder Dorisch im Sinne Rameaus entspricht, so gibt er in den „Béatitudes“ einige Male diese einer bestimmten Tonalität verpflichtete Auflösungsweise auf:

Eine hierfür bezeichnende Stelle findet sich wiederum in der siebten Seligpreisung, im Gespräch zwischen Satan und dem Chor der Menge³³. Nach einer Abwärtsbewegung, die von zwei zwischendominantischen, übermäßigen Dreiklängen begleitet wird und in eine neapolitanische Kadenz nach g-Moll mündet, folgt unvermittelt Es-Dur³⁴, das Ausgangspunkt für eine mediantische Pendelbewegung zwischen Es und Ces wird: Zweifach ertönt die Aufforderung Satans zum Lachen, zweifach der durch den Triller in der unteren Mittelstimme hervorgehobene mediantische Schritt Es-Ces. In einer weiteren Etappe jedoch wird das Es in den übermäßigen Dreiklang geführt, der aber nicht mehr nach Ces, sondern, eine weitere chromatische Erhöhung in den Mittelstimmen nachgehend, nach C7, einer neuen Dominante, zielt: Der authentische kleine Terzschrift führt hier nicht in den Moll-Akkord einer „note tonique“, sondern in einen Dur-Variant-Klang auf dieser „note tonique“.

Auch die Antwort der Menge entspricht harmonisch der Aufforderung ihres Anführers in diesen besprochenen Takten: Nach dem mediantischen Pendel F-Des wird die Dominante der Haupttonart g-Moll wiederum durch einen übermäßigen

³² Die Analyse bestätigt das Urteil eines Chausson, der in den „Béatitudes“ „un Satan terrible et sauvage, un véritable esprit du Mal“ hört – einen Geist, der die Menschen anstecken will – „et tel qu'on ne s'attendrait pas à le voir faire par cet homme qui excelle à faire chanter les anges“, zitiert nach Fauquet, J.-M.: S. 542.

³³ Les Béatitudes: S. 237 und 238.

³⁴ Die Harmoniefolge lautet ab Takt 2 auf S. 237: b-F5#-B-B5#--Es-As-D-g, das nach einer Viertelpause mit Es weitergeführt wird.

Dreiklang in einem authentischen Terzschrift erreicht. Dank der harmonischen Sequenz in diesen Takten, welche die Durfarbe durch die Terzschriftauflösung des übermäßigen Klanges in einen weiteren Dur-Klang und die aufwärtsstrebende Chromatik in Mittel- und Oberstimmen durch die Wahl dieser Akkordfolgen besonders beleuchten, wird die unerwartete Weiterführung des D7-Akkords in einen weiteren Dominantseptakkord auf G, statt eine Auflösung nach g-Moll, schlüssig. Dieses G7 wird durch die Tiefalteration des Quinttones in einen doppelreitönigen Akkord verwandelt, der sich über 4 Takte in chromatischen Figurationen austobt und schließlich nach c', dem neuen Halteton in den Bass-Stimmen (Solist und Chor), führt. Dieses c' aber ist weder Grundton einer Zwischendominante, wie der vorangehende Doppelleittonklang suggerieren könnte, noch Grundton einer kurzzeitigen Tonika, sondern ist als Septim von D7³⁵ zu verstehen: In der Rückschau acht Takte, die entbehrlich erscheinen könnten, weil sie für einen Moment vom Dominantseptakkord nur ablenken, die aber selbstverständlich aus der harmonischen Spannung heraus fließen, die durch die zwei Unterterzpendel Es-Ces-Es/Es5#-C7 und F-Des-F/F5#-D7 aufgebaut und aufgestaut wurde.

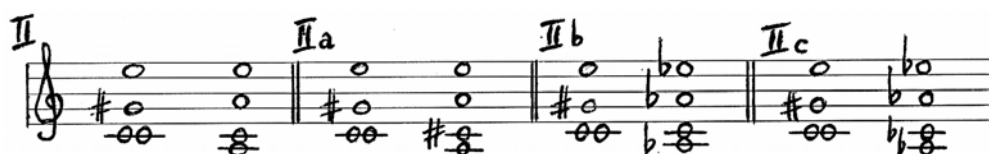
Zusammenfassend müssen diese Beispiele aus Francks Schaffen kurz überblickt und beurteilt werden. Während die regelhafte Auflösung des übermäßigen Dreiklanks bei Fétis und Reicha in einem authentischen Quintschritt nach Dur führt und lediglich das melodische Geschehen durch einen chromatischen Alterationston bereichert (Typ I), verwendet Franck den übermäßigen Dreiklang auch auf einer dominantischen Stufe nach Moll (Typ Ia). Die Terz des übermäßigen Akkordes führt leittonig in den Grundton des Moll-Klanks, die beiden anderen Töne aber sind beiden Akkorden gemeinsam eigen. Allein die übermäßige Quinte muß – wenn sie als solche geschrieben ist – enharmonisch als neue Mollterz umgedeutet werden.



³⁵ In den Takten 7 und 8 von M (S. 239 und 240) wird dieser D7-Klang präsentiert, doch weiterhin

Auch die authentische Auflösung des übermäßigen Dreiklangs im kleinen Terzschrift kennt Franck im Sinne Rameaus in einer eigenständigen oder anverliehenen Moll-Tonalität (Typ II). In diesem harmonischen Schritt bleiben zwei Töne als gemeinsame Töne liegen, die übermäßige Quinte aber führt leittonig zum neuen Grundton. Führt dieser Schritt jedoch regelwidrig in einen Dur-Akkord auf der Stufe der „note tonique“ (Typ IIa), dann erfolgen um einen einzigen gemeinsamen Ton zwei aufwärtsstrebende halbtönige Schritte.

Im großen Terzschrift jedoch kann nach einem übermäßigen Dreiklang ein Dur-Akkord mit einem gemeinsamen Ton zum vorangehenden Klang, einem enharmonisch umgedeuteten Ton, dem neuen Grundton, und einem in halbtöniger Abwärtsbewegung erreichten neuen Quintton erklingen (Typ IIb). Vollends labil ist die Auflösung des übermäßigen Dreiklangs im großen Terzschrift in einen Moll-Akkord: Der hochalterierte Quintton wird zum neuen, enharmonisch verwechselten Grundton. Die neuen Terz- und Quinttöne werden halbtönig in einer Abwärtsbewegung erreicht (Typ IIc).



Auf diese Einteilung des übermäßigen Dreiklangs wird im Zusammenhang mit der Varianten-Technik bei Franck als Hilfe im Verständnis der dort auftauchenden harmonischen Konstellationen zurückgegriffen werden.

Dass Franck sich nicht nur auf die Verwendungsmöglichkeiten des übermäßigen Dreiklangs beschränkt, die er aus seiner Studienzeit bei Reicha und aus seiner Literaturkenntnis³⁶ erlernt hat, bezeugt, dass er schon in den späten 60er Jahren nach Wegen gesucht hat, die enharmonischen Kräfte des übermäßigen Dreiklangs zu nutzen und den reichen Chromatismus, den dieser Klang eröffnen kann, zu schätzen.

mit chromatischen „Orchesterraketen“ - Figurationen begleitet.

³⁶ Buenzod, E.: S. 99 und Fauquet, J.-M.: S. 945.

III. FRANCKS NEUE WEGE IN DER VERWENDUNG DES ÜBERMÄßIGEN DREIKLANGS

1. Strukturstiftend für musikalische Zeitabläufe

Wesentlich für eine harmonische Analyse ist, neben der vertikalen Betrachtung, die Berücksichtigung zeitlicher Abläufe, die durch harmonische Fortschreitungen gegliedert werden und so eine musikalisch gestaltete Zeit erfahrbar machen. Durch die unterschiedlichen verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen den Akkorden der Stufen einer gegebenen Tonleiter werden Spannungen erzeugt und aufgelöst; durch Modulationen innerhalb eines Satzes und durch die Tonartenwahl eines größeren Werkes wird im Hören die Zeit innerhalb einer musikalischen Architektur erlebt. Bis in das 19. Jahrhundert hinein vermittelte ein harmonischer Grundpfeiler dieses Empfinden für den Auf- und Abbau musikalischer Spannung im zeitlichen Ablauf: Die Quintbeziehung zwischen I. und V.Stufe¹.

Im Schaffen Francks jedoch begegnen dem Hörer seit den 70er Jahren immer häufiger Passagen und sogar ganze Sätze oder Werke, welche das Übergewicht der dominantischen Stufe in Frage stellen: Als Beispiele sollen der Schluss der „Béatitudes“, der dritte Satz der d-Moll-Symphonie, aufschlußreiche Stellen aus dem D-Dur-Quartett und die Choräle in E-Dur und h-Moll für Orgel auf diese Frage hin betrachtet werden.

¹ Von der Quintbeziehung zwischen Rezitationston und Finalis der vier authentischen Modi im gregorianischen Choral über die Intervallbeziehung zwischen Dux und Comes in fugierten Werken, über die Zweiteiligkeit zahlreicher Suitensätze mit Halbschluss auf der fünften Stufe in der Mitte des Satzes bis hin zur Bedeutung der fünften Stufe in der Exposition von Sonatenhauptsätzen in Dur und in der Repriseneinrichtung durch eine breit angelegte dominantische Passage bleiben I. und V.Stufe wesentliche Parameter im zeitlich-musikalischen Ablauf und tragen dazu bei, eine klare temporale Ordnung zu vermitteln. Siehe dazu auch Clemens Kühn: S. 27 und 28, S. 125 und 126, S. 132, S. 134 bis 137.

Der Schluss der achten Seligpreisung

Vermittelnd zwischen dem Klagegesang² der „Mater dolorosa“ der achten Seligpreisung und dem letzten Aufschrei Satans erklingen im pp Arpeggandi der Harfe, die von lang ausgehaltenen Akkorden im Orchester unterstützt werden³. Die liegenden Orchesterklänge streben stetig stärker auseinander, um jeweils innerhalb von vier Takten in plagalen Großterzschritten den Oktavraum zu durchshreiten: F-A-Des-F-A-Des⁴. Die zweite Passage in Des⁵ fällt durch ihre Zweideutigkeit in der Notation auf: während die Begleitstimmen von A nach Des wechseln, verharret der Solist mit cis´ (enharmonisch zu des´ verwechselbar) im Raum von A-Dur, der durch einen übermäßigen Quintvorhalt (a´ zu as´) auch in der begleitenden Oberstimme für die Zeit einer Achtel bestätigt wird. In der Tat: Im nächsten Takt drängt die Begleitung viertelweise aufwärts, auf Schlag 2+ die übermäßige Quinte von D-Dur über einem Obersekunddurchgang im Bass erreichend, die Farbe der folgenden Zwischendominante A-Dur vorwegnehmend, und löst diese nach D-Dur. Doch dieses D wird nicht stabilisiert, es wird, ähnlich wie das F-Dur auf S. 289, Ausgangspunkt einer neuen harmonischen Bewegung in großen Terzen: D-Fis-B-D-Fis-B-D⁶, um bei Buchstabe S auf einem dreitaktigen Orgelpunkt auf D zu verharren. Auch hier, wie im zweiten Takt auf S. 291, wird die Dominante A kurz gestreift, aber nur auf Schlag 4 nach einem Es-Dur-Klang auf 3, nachdem auf 1 und 2 die Doppeldominante E über dem Orgelpunkt geschwebt hat: Durch die

² Les Béatitudes: S. 283-289.

³ Leider verfügt selbst die Bayerische Staatsbibliothek nur über den Klavierauszug der „Béatitudes“, so dass ich die Instrumentierung nur nach einer Aufnahme ermitteln kann. Ob also die Harfe alleine die Arpeggando-Figuration hat, könnte ich nicht mit letzter Sicherheit behaupten.

⁴ Les Béatitudes: S. 289 bis 291 ab Buchstabe R.

⁵ Ibid.: S. 291 (im ersten Takt).

⁶ Ibid.: S. 291 bis 293.

chromatische Annäherung an den A-Dur-Klang über E und Es verschleiert Franck im Nachhinein die doppeldominantische Funktion der II. Stufe⁷ und macht prospektiv die dominantische Funktion von A-Dur auf Schlag 4 fragwürdig.

Gleichzeitig mag die erniedrigte II. Stufe als eine leise Ankündigung dessen dienen, was harmonisch in der Antwort des himmlischen Chores geschieht: die Eröffnung einer dritten Großerzachse: Es-G-H⁸.

Ausgehend von der Großerzachse D-Fis-B, die noch drei Mal durchschritten wird⁹, wendet sich der Satz nach einer Dominantisierung von B-Dur¹⁰, zu der neuen Großerzachse Es-G-H, die nur um einen Halbton nach oben von der zuletzt durchschrittenen Achse verschoben ist. Wie in einer Sequenz wird auch da die letzte mediantische Stufe, das H, durch eine kleine Septime zwischendominantisch gedeutet. In den darauffolgenden vier Takten entfalten sich zwei aufwärtsstrebende, stark chromatisch durchwirkte Crescendo-Wellen über einem Orgelpunkt E¹¹. Die erste Welle könnte selber auch zwischendominantisch sein, die zweite aber führt zur Mollvariante e. Sie wird Ausgangspunkt einer chromatischen Grundtonfortschreitung nach unten über G7, Fis7 nach F7. Ein Quintfall schließt auf

⁷ In diesem Beispiel greift Franck auf eine erniedrigte II. Stufe mit „Neapolitanischer“ Färbung und mit dem Charakter einer phrygischen zweiten Stufe zurück. Dieser Alteration bedient sich Franck oftmals, etwa im ersten Satz seiner d-Moll-Symphonie: Takte 41-42, S. 6, aber auch im von Dur-Farbe getränkten dritten Satz: Takte 262-265, S. 135 und 136. Dazu siehe auch Eich, K.: S. 110.

⁸ Les Béatitudes: ab dem Doppelbuchstaben AA auf S. 300.

⁹ Ibid.: in der ruhigen Antwort Christi, in welcher der harmonische Rhythmus taktweise schlägt, S. 294; und im beschwingten Anstimmen des „Hosanna“ durch den himmlischen Chor, dessen Satz nur alle drei Takte die Harmonie wechselt, S. 298 und 299.

¹⁰ Ibid.: Im achten Takt von Z tritt as als Septim von B hinzu: S. 299.

¹¹ Ibid.: ab Buchstabe BB, S. 302.

B diese Bewegung ab, führt aber überraschender Weise nach A, das sich nach einem Quartsextvorhalt über einem Orgelpunkt als Dominantseptakkord in strahlender Dynamik¹² offenbart. Auf diese vier dominantische Takte folgt eine eindeutige tonikale Auflösung in D-Dur, der Vorzeichnung dieser Seiten entsprechend. Die Tonart also, die am häufigsten Ausgangspunkt einer durchschrittenen Großterzachse gewesen ist, erweist sich als Zieltonart der achten Seligpreisung und sogar des gesamten Oratorios¹³.

Das H7 am Schluß der letzten Großterzachse erweist sich demnach als Tripel- und das E als Doppeldominante. Den Weg nach A, zur Dominante, aber verschleiert Franck durch die reale Dur-Septakkord-Mixturen, die zahlreiche Vorhaltsbildungen und Durchgangsnoten in ihrer Parallelität etwas verdecken, und durch die phrygische Hinwendung nach A über den B-Dur-Klang. Diese chromatische Grundtonfortschreitungen nach unten arbeiten als plagale Schritte einem Spannungsaufbau zur V.Stufe hin entgegen. Obwohl die Dominante von der Tripel- und der Doppeldominante her erreicht wird, geschieht kurz vor dem erzielten A eine Verfremdung, eine letzte Erinnerung an die begangenen harmonischen Wege in großen Terzen¹⁴.

Doch der Schluss verharrt nach der tonikalen Auflösung des A7-Klanges nicht in D-Dur. Das letzte Licht, das Franck auf die Schlußtonart seines Oratoriums wirft, beleuchtet diese ein erstes Mal von der III.Stufe, vom leitereigenen fis-Moll her¹⁵, ein zweites Mal aber von der mediantisierten, leiterfremden, VI.Stufe, von H-Dur her¹⁶. Durch diesen Rückgriff auf H weist Franck auf die zuletzt durchschrittene Großterzachse hin, so als solle die dominantisch geprägte Passage ausgeklammert werden. Der letzten Grundtonfortschreitung, dem plagalen Terzschrift H-D bleibt

¹² Ibid.: S. 305.

¹³ Fauquet zeigt im Überblick den Tonartenplan der „Béatitudes“. Während D-Dur nur zwei Mal gewählt wird, wenn es um die irdische, weltliche Sphäre geht, wird diese Tonart drei Mal als Haupttonart auf der Seite des Himmlischen ausgesucht, und die Stimme Christi erhebt sich in vier Seligpreisungen in D-Dur. Siehe Fauquet, J.-M.: S. 538 und 539.

¹⁴ Die drei Septakkorde G7, Fis7 und F7, die in der Mixturen-Passage erklingen, gehören ja auch jeweils einer der drei durchschrittenen Großterzachsen an.

¹⁵ Les Béatitudes: 18 Takte vor Schluss, S. 306.

¹⁶ Ibid.: 14 Takte vor Schluss, S. 307. Hier findet sich der H-Dur-Klang sogar durch eine kleine Septim bereichert. Die Mediante trägt also Züge, die sonst einer dominantischen Stufe gehören!

das letzte Wort, den authentischen wie den – in Schlüssen häufigen – plagalen Quintschritt verdrängend.

Der Finalsatz der d-Moll-Symphonie

Während Franck ein harmonisches Fortschreiten auf verschiedenen Großterzachsen nur am Schluss der „Béatitudes“ auskosten läßt, wendet er dieses Verfahren im gesamten dritten Satz seiner Symphonie in d-Moll (CFF 130) an.

Die ff-Takte im Anschluss an den B-Dur-Schluss des zweiten Satzes künden nach dem zweitaktigen Tremolo der Streicher im Unisono auf d an¹⁷, dass mediantische Beziehungen Grundlage dieses Satzes werden könnten: Nachdem die Unisono-Figur nach B-Dur, d-Moll wie nach D-Dur weisen könnte, verweisen die ff-Schläge des gesamten Orchesters in den Takten 3 und 4 klanglich auf den zweiten Satz zurück, reißen aber auf dem zweiten Schlag den Hörer aus diesem tonartlichen Bereich heraus, nach D-Dur.

Diese tonartliche Labilität bestätigt sich, betrachtet man den Tonraum, den diese ersten Takte ausnutzen: d, f (enharmonisch eis in der Oboe), fis, as (enharmonisch gis in der Oboe), a und b. Durch den schnellen chromatischen Wechsel f zu fis¹⁸ und as zu a¹⁹ stoßen B7 und D Schlag auf Schlag aufeinander, unterstreichen den mediantischen Schritt und lassen die zwei großen Terzen b-d und d-fis nahe zusammenrücken. Erst ab Takt 5 entfaltet sich eine Klangfläche in D-Dur, jedoch in Quartsextstellung in den begleitenden hohen Streicherstimmen, unter denen sich ab Takt 7 im Fagott und im Violoncello das Thema im „dolce cantabile“ entfaltet. Die begleitende D-Quartsextfläche wird erst in Takt 9 verlassen und auf

¹⁷ Symphonie: S. 106.

¹⁸ In der Posaune III, im Soprankornett I, im Horn II, in der Klarinette II.

¹⁹ In der Posaune II, in der Trompete II, im Horn III, in der Klarinette I.

Schlag 4 nach A7 geführt: die erste, aber nur gestreifte dominantische Bestätigung der Grundtonart D-Dur. Als die zwei tiefen Instrumente erneut mit dem Thema ab Takt 15 ansetzen, wählt Franck – ähnlich wie im Schlußteil der „Béatitudes“ – die fis-Moll-Farbe, die auch diese viertaktige Phrase in Takt 18 beendet. Daran schließt sich eine interessante Pendelbewegung an, in welcher ein Durklang auf H mit kleiner Septim in auffallender Weise nicht in authentischer sondern in plagaler Richtung in einen Moll-Akkord aufgelöst wird²⁰. Nach einer melodisch-dynamischen Steigerung²¹ trifft man erneut auf einen Quintpendel mit Hervorhebung des plagalen Schrittes, dieses Mal von A7 nach e. Unaufhaltsam schreitet die Dynamik vorwärts, ab Takt 29 gesellen sich Flöte und Oboe, ab Takt 31 auch Englisch-Horn und Klarinette zu den ersten Violinen, um das Thema aufstrahlen zu lassen. In rhythmischer Steigerung wird das Thema diminuiert, über Septim und Quinte springt die Melodie zur kleinen None über A und erzwingt sogar in Takt 36 eine melodische Aufwärtsbewegung im gebrochenen B-Dur-Klang (statt einer abschließenden, abwärtsgerichteten Bewegung wie in den Takten 10, 18 oder auch 20, 22, 25 und 26, 29 und 30, 32 und 34). Erst dieser Klang führt zum dynamischen Höhepunkt und zum Thema auf der Tonika im kompletten Orchesterklang. Doch wie in Takt 3 vermittelt B-Dur zur Tonika, nimmt die Mediant die Aufgabe wahr, die sonst der Dominante zusteht. Fast könnte man sagen, dass die Mediant sich in letzter Sekunde, in Takt 36, vor die Dominante drängt, um deren Rolle zu übernehmen. Mit dem ff-Einsatz des Themas in D-Dur aber beginnt eine besondere harmonische Konstruktion: Nach den ersten Takten in der Tonika²² vermitteln die zwei im Halbtonabstand aufeinanderfolgenden Dominantseptakkorde auf D und Cis nach Fis-Dur.

²⁰ H7-fis-H7-fis in den Takten 19 bis 22, Symphonie: S. 107.

²¹ In Takt 19 setzen die ersten Violinen in das thematische Geschehen ein: Die fallende Terz bleibt erhalten, die folgende, synkopische Halbe aber senkt sich nicht um eine Sekunde nach unten, sondern hebt sich um eine Quarte (T. 19), Quinte (T. 21), große Sexte (T. 23) und schließlich Oktave (T. 24) nach oben. Dieses Aufwärtsdrängen erzwingt in Takt 27 den höheren melodischen Ausgangspunkt auf c⁴, um schließlich in Takt 31 g⁴, die Septim von A-Dur zu erreichen.

²² Symphonie: Takte 37 bis 41, S. 109 und 110.

Die in Fis-Dur einsetzenden nächsten acht Takte sind in ihrer Instrumentation und Dynamik verhaltener. Nach einem Pendel zwischen Gis und dis²³ vermitteln die Holzbläser- und Streicherchöre in einem zweiten Großterzschritt die neue Harmonie B-Dur. Außer einem Fp-Akzent in Takt 53 verharren die Begleitstimmen im pp, erst die Flöte und das Englisch-Horn²⁴, später die erste Violine²⁵ begleitend.

Hier findet im B-Dur-Klang die Harmonie ihren Weg zum ersten vollständigen Akkord des Anfangs (in Takt 3) zurück, findet aber auch umgekehrt den Weg zur Dominante A zurück, indem von Takt 58 auf Takt 59 in einem phrygischen Bass-Schritt der Dominantseptakkord auf A mit einem „molto cresc.“ erreicht wird. Die Wiederholung des ersten Themenkomplexes in der Exposition ist insgesamt auf eine harmonische Symmetrie hin angelegt, die eine Grundtonfortschreitung auf einer Großterzachse einrahmt: A7-B-D-Fis-B-A7.

Der dominantische Septklang auf A wird stabilisiert, in Gegenbewegung zwischen den Diskant- und Bass-Instrumenten des Orchesters sogar in Akkordbrechungen „gefeiert“, um aber doch im pp, bereichert durch die große None²⁶, später durch die kleine None²⁷, abzuklingen. Er mündet in eine Passage, in der eine in Halbtönen sinkende reale Septakkordmixture der Streicherstimmen chromatische Sextenkettens in Klarinette und Flöte begleitet. Die mit H7 beginnende Mixture führt aber wieder zum Dominantseptnonakkord auf A, um im letzten Takt dieses Überleitungsteils durch die enharmonische Verwechslung des b zu ais und durch die Umdeutung der Terz- und Quinttöne von A zum Quint- und Septton von Fis eine neue, unerwartete Dominante zu schaffen, durch die H-Dur erreicht wird²⁸.

In dieser Tonart beginnt nun das zweite Thema, nicht erwartungsgemäß auf der fünften Stufe, doch in einer Tonart, die schon in der ersten Vorstellung des

²³ Die Pendelbewegung Gis-dis, enharmonisch mit As und es verwechselbar nähert sich so dem nächsten, wichtigen, harmonischen Schritt in Takt 53 an; Symphonie: Takte 49 bis 52, S. 111.

²⁴ Ibid.: Takte 53-56, S. 111.

²⁵ Ibid.: Takte 57-60, S. 111-112.

²⁶ Ibid.: Takte 61-65, S. 112.

²⁷ Ibid.: Takte 65-67, S. 112-113.

²⁸ Ibid.: Takt 72, S.113.

ersten Themas als mediantische Stufe berührt worden ist, im Pendel zwischen H7 und fis²⁹, und die Ausgangspunkt der Mixturen-Passage in der vorangehenden Überleitungspassage ist.

Während Terzschriffe und ein abwärtsgerichtetes Drängen das erste Thema prägen, fließt das zweite in Halben sekundweise auf- und abwärts, den Ambitus einer Terz zunächst nicht überschreitend. Die harmonische Gliederung dieses Themenkomplexes aber ähnelt in ihrer Blockhaftigkeit von 8+8+10 Takten dem Verfahren, das Franck für die zweite Vorstellung des ersten Themas gewählt hat: Die harmonischen Ausgangspunkte liegen wiederum auf einer in plagaler Richtung durchschrittenen Großterzachse: H-Es-G³⁰.

Auch die Verwendung von realen Mixturen, die den Eintritt in die neue Tonart vorbereiten, übernimmt Franck für das zweite Themenkomplex, hier aber in weniger gedrängter und in nicht verdeckter Art und Weise: Nach einem Orgelpunkt auf H³¹ mit Dominantisierung der zuvor tonikalen Tonart H verrückt Franck den H7-Klang halbtönig nach B7, der neuen Dominante nach Es-Dur³². In genauer Entsprechung geschieht dies in der Vorbereitung der dritten Tonart dieser Großterzachse: Auf Es7 folgt, parallel verschoben, D7 und leitet über nach G-Dur.

Warum greift Franck in der Exposition der zwei Themen aber zwei Mal auf dasselbe harmonische Verfahren zurück, das eine plagale Grundtonfortschreitung in großen Terzen verwirklicht, dominantische oder subdominantische Beziehungen zugunsten von mediantischen preisgebend, und das Modulationswege nimmt, die in allen Stimmen dem satztechnischen Verbot von Parallelführung trotzen, indem ein Dominantseptakkord als ganzer Block in den nächsten verrückt wird?

Der dualistischen Spannung zwischen I. und V.Stufe, die üblicherweise das harmonische Gerüst einer Periode zusammenhält³³, dem Spannungsaufbau zum

²⁹ Ibid.: Takte 19-22, S. 107.

³⁰ Ibid.: Takte 72-76 in H-Dur, S. 113-114; Takte 80-84 in Es-Dur, S. 114-115; Takte 88-90 in G-Dur, S. 115-116.

³¹ Ibid.: Takte 76-78, S. 114.

³² Ibid.: Takte 78-80, S. 114.

³³ Clemens Kühn: S. 55 bis 58.

Halbschluss hin, der Lösung der Spannung im authentisch erreichten Ganzschluss, mit dem üblicherweise ein Thema endet, setzt Franck in seinen zum Typus „Satz“ angehörenden Themen eine harmonische Bewegung entgegen, die in mediantischen Schritten jeweils eine Großerzachse in steigender, plagaler Richtung begehrt. Solchen harmonischen Grundtonfortschreitungen liegt ein sich öffnender Zug zugrunde, welcher der abwärtsgerichteten Linie des Anfangs des ersten Themas und der engschrittigen Bewegung des zweiten Themas ein positives Gegengewicht entgegenhält, das durch die Ausnutzung mediantischer Harmonien, die sich alle in Dur befinden³⁴, noch unterstrichen wird.

Auch in anderer Hinsicht hat das harmonische Grundgerüst dieser Themen eine besondere Auswirkung: Durch die harmonische Dreischrittigkeit ist auch eine metrische Gliederung der Themen in jeweils drei Phrasen von acht Takten gegeben. Nur die letzte Phrase des zweiten Themas ist um zwei Takte verlängert, wie um ein auskomponiertes Ritardando zu verwirklichen, das nach h mündet, also den eingeschlagenen Weg auf einer Großerzachse auch zur Oktave abrundet. In bemerkenswerter Weise aber verklingt das zweite Thema in Takt 98³⁵ mit einer leeren Quinte der tiefen Streicher: mit einem unbestimmten Klang, der nach Dur oder Moll weisen kann und der an den Ursprünglichsten aller Zusammenklänge in der europäischen Mehrstimmigkeit erinnert.

Gerade ein solcher Archaismus, der für einen Moment die harmonische Festlegung auf eine Dur- oder Moll-Tonart zu verzögern erlaubt, bildet ein schlüssiges Pendant zu den dreigliedrigen Themen, die nicht auf Dualismus oder Kontrast angelegt sind: Mit jedem Eintritt einer neuen mediantischen Tonart wird aber ein Wechsel in Instrumentation oder Dynamik erfahren, der das erste Thema nach B-Dur hin verebben lässt und das zweite Thema, nach einer kurzen

³⁴ Grundsätzlich sind mediantische Beziehungen zwischen verschiedenen Moll-Akkorden ebenfalls möglich. Auch eine Grundtonfortschreitung in großen Terzen ist nicht automatisch ausschließlich in Dur eingebettet. Aber im Finalsatz seiner Symphonie wählt Franck die strahlende Farbe von D-Dur und ein harmonisches Gerüst, das geprägt ist von plagalen Großerzschritten. Ein solches Gerüst legt eine Hinwendung nach dem Dur-Geschlecht stärker als eine nach dem Moll-Geschlecht nahe: In der plagalen Fortschreitung in Dur-Akkorden wird jeweils der Terzton Grundton des folgenden Akkordes, in Moll-Akkorden aber wird der Quintton nur Terzton des nächsten Akkordes, wodurch sich eine weniger starke Beziehung von einem Akkord zum nächsten ergibt.

³⁵ Symphonie: S. 117.

dynamischen Steigerung auf der zweiten mediantischen Stufe, bis zum leeren Quintklang abnehmen läßt³⁶.

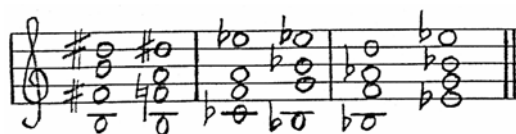
Wie erläutert vermitteln Septakkord-Mixturen zwischen den mediantischen Stufen, auf denen das harmonische Gerüst der zwei Themenkomplexe ruht. Denkbar wäre etwa eine Modulation zur nächsten mediantischen Stufe mit Hilfe des Quintalterierten, doppelreittönigen, enharmonisch umgedeuteten Septakkordes auf der Ausgangsstufe, der nun zu einer neuen II. Stufe werden könnte und zur Dominante der neuen Zieltonart hinstreben würde³⁷.

Franck geht es aber in seiner Vorgehensweise, ähnlich wie im Falle der Modulation über einen Doppelleittonklang, zwar um den phrygischen Halbtonschritt im Bass zum Grundton der V.Stufe. Doch dieser Schritt wird so einnehmend, daß er alle Stimmen in paralleler Stimmführung mit sich fortreißt. Nicht mehr der einzelne Zug jeder einzelnen Stimme mit ihrer eigenen Bewegung und Orientierung auf diese oder jene Stufe einer Leiter ist wichtig, sondern die Farbigkeit eines Akkordes schmückt flächenhaft, in allen Stimmen, einen bedeutenden Schritt aus, wie den phrygischen Halbton. In der Überleitung zum zweiten Thema holt Franck sogar weiter aus und nähert sich dem A7-Akkord durch zwei vorangehende chromatische Schritte, in Mixturentechnik.

Dass harmonische Eckpunkte über einer Großterzachse gewählt werden, ist nicht neu. Als frühes Beispiel möge Schuberts erster und zweiter Satz seines B-Dur-Trios op. 99 dienen: In der Durchführung des ersten Satzes, in der zeitlichen Mitte des Satzes, wird der Oktavraum von C nach C in mediantischen Schritten durchschritten: C-As-E-C³⁸, und im zweiten Satz dieses Trios wird sogar auf

³⁶ Die triolische Bewegung in Takt 91, verbunden mit den Achtelbewegungen in den Begleitstimmen, ziehen eine rhythmische Labilität nach sich. Auch die Instrumentierung gibt ihre Blockhaftigkeit auf, Streicher und Holzbläser antworten nicht mehr auf den Chor der Blechbläser. Alle diese « Unregelmäßigkeiten » machen die verlängerte dritte Phrase des zweiten Themas aber wieder erklärlich.

³⁷



³⁸ Trio in B-Dur, op. 99, von Franz Schubert: im ersten Satz, Takte 137(C)-139(As)-147(E)-155(C), S. 99 bis 101.

dieselbe Harmoniefolge zurückgegriffen³⁹. Doch bei Schubert werden die mediantischen Stufen in authentischer, nicht in plagaler Richtung erreicht, und die zwei Sätze des Trios weisen nur diese zwei Passagen auf ein- und derselben Großterzachse auf.

Anders verhält es sich im Finalsatz der Symphonie Francks: Nachdem die zwei Themen auf den Achsen D-Fis-B und H-Es-G exponiert worden sind, erscheinen in der Durchführung, nach dem ersten Einschub des Cantabile-Themas des zweiten Satzes, der erste Themenkomplex auf der Achse H-G-Es⁴⁰, hier also in einer authentischen Grundtonfortschreitung, der zweite Themenkomplex aber auf der bis dahin in diesem Satz noch nicht durchschrittenen plagalen Großterzachse As-C-E⁴¹.

Auch die vierte, letztmögliche Großterzachse läßt sich in diesem Satz finden, zwar nicht in einem thematischen Kontext, aber in der überleitenden Passage der Takte 318 bis 329 nach dem zweiten Einschub des Cantabile-Themas⁴²: Dominantseptakkord-Pendel wechseln ab mit chromatischen Ketten von weiteren Dominantseptakkorden. In den Pendelbewegungen werden jeweils A7, Cis7 und F7 mit einem authentischen Quintschritt erreicht und stellen so relative Ruhepunkte dar. Doch das Bemerkenswerte an dieser Stelle ist die chromatische Grundtonfortschreitung zwischen den Eckpunkten A, Cis und F: Innerhalb einer großen Terz bewegen sich jeweils 4 Dominantseptnonakkorde (berücksichtigt man auch die Terzbewegung in der ersten Violine) chromatisch aufwärts. Diese harmonische Schraubbewegung verdeckt ein wenig durch die Achtelfiguration in den zweiten Violinen und in den Bratschen sowie durch die Viertelbewegung von der jeweiligen None zur jeweiligen Septim in den ersten Violinen die Parallelführung der einzelnen Klänge in diesen Akkordketten. Im harmonischen

³⁹ Ibid.: Im zweiten Satz, Takte 80 (C)-82(As)-92(E)-102(C), S.115 bis 117.

⁴⁰ Symphonie in d-Moll, 3. Satz: Takte 141-170, S. 121 bis 124.

⁴¹ Ibid.: Takte 187 (As)- 195 (C)- 203 (E), S. 127 bis 129.

⁴² Dieses Mal drängt sich die Begleitfiguration in den Streicherstimmen in ihrer Sechzehntel-, statt vorher triolischen Achtelbewegung stärker in den Vordergrund, und sprudelt im „sempre fortissimo“ dynamisch über, während der erste Einschub im pp begonnen und sich erst allmählich bis zum Forte erhoben hat, *ibid.*: S. 118 bis 121 und S. 141 bis 145.

Geschehen greift Franck hier in der Chromatik, die von einer Pendelbewegung ihren Ausgang nimmt, auf das vor, was in den Takten 330 bis 398, bis zur ff-Wiederkehr des ersten Themas in der Haupttonart, im Melodischen geschehen wird: Nach pendelförmigen Bewegungen um den Terzton eines Akkordes herum⁴³ folgt eine chromatische Ab- und Aufwärtsbewegung, die den Raum einer großen Terz füllt. In diesen Takten zitiert Franck das thematische Geschehen der Takte 129-136 im ersten Satz.⁴⁴ Doch dieses Zurückgreifen auf frühere Passagen der Symphonie bettet Franck so ein, dass es dank einer stark harmonisch geprägten Passage neu angekündigt und entwickelt wird⁴⁵.

Die Überleitungspassage in den Takten 318-329 steht also im Dienst der zyklischen Form: Was in den ersten beiden Sätzen geschehen ist, kehrt hier wieder, doch nicht als blosses Zitat, sondern als eine frische Aussage zurück, die sich folgerichtig aus dem neuen Zusammenhang ergibt⁴⁶.

Bezeichnenderweise wird die Rückkehr des ersten Finale-Themas in der Tonika nicht dominantisch vorbereitet. Nachdem Franck auf thematisches Material des ersten Satzes zurückgekommen ist, flechtet er die Motive des ersten Themas des Finalsatzes in das motivische Gewebe des einleitenden Satzes ein: Die Takte 386 und 387 lassen das Dreiklangsmotiv des ersten Finale-Themas in E erklingen; nach einer chromatischen Aufwärtsbewegung im Bass, welche die Pendelbewegung aus den Takten 330 und folgende begleitet, wird dieses Motiv neu erreicht, aber auf

⁴³ Ibid.: Um das d' ab Takt 330, S. 147; um das g'' ab Takt 366, S. 150 und um das gis'' ab Takt 382, S. 152.

⁴⁴ Ibid.: S. 16 und 17.

⁴⁵ Kurze Zeit später wandert die Pendelbewegung der Takte 330-333 in abgewandelter Form in die begleitende Bass-Stimme (Takt 350 ff.), um die Rückkehr des Motivs vorzubereiten, das die gesamte Symphonie im Lento des ersten Satzes eingeleitet hat.

⁴⁶ Wilhelm Mohr weist auf diese Überleitungstakte hin, um Francks Bedeutung als Wegbereiter oder sogar als ersten Vertreter des Impressionismus herauszustellen. Sein Urteil lautet, in diesen Takten sei „nur Linienbündel, Akkordgeschiebe von reizsamem Wohllaut“, und diese Passage führe zur „Aufhebung der harmonischen Logik“ (Siehe Mohr, W.: S. 60 und 61). Eine gültige Aussage, macht man sich die harmonischen Gesetze Riemannscher oder Regerscher Prägung zu eigen. Wenn man aber die Grundtonfortschreitung einer solchen Passage betrachtet, so entdeckt man, dass sich diese harmonische Bewegung zwingend ergibt, und somit eine neue harmonische Logik begründet, die den Nährboden für den Impressionismus schenkt: Indem Franck auf die Vorherrschaft von Quintbeziehungen verzichtet, eröffnet er harmonische Wege, auf denen ein Spannungsaufbau gerade durch das Durchschreiten eines Abstands zwischen zwei Grundtönen mit Hilfe von farbigen Akkordmixturen erzielt wird.

As, und die letzten vier Takte vor der Wiederkehr der Tonika beginnen auf C, eine plagale Grundtonfortschreitung auf einer Grobterzachse vervollständigend. Mit einem Doppelleittonklang werden dann die Terz- und Quinttöne von D-Dur erreicht⁴⁷: Wie im Vorbeigehen gelangt man zur Tonika zurück.

Auch die letzte Steigerung nach dem plötzlichen pp-Einbruch in fis-Moll, im Tonika-Gegenklang⁴⁸, bedient sich ausschließlich plagaler Fortschreitungen: Der Dominantseptakkord auf A⁴⁹ wird nach e aufgelöst; diese zweite Stufe führt zur IV., aber in ihrer Mollvariante g⁵⁰. Erst dann wird die Tonika erreicht, und über einem ostinaten Bass schillert das erste Thema des Finalsatzes in kanonischer Verarbeitung. Der Eindruck einer Molleintrübung der vorangehenden Takte, die, insbesondere durch das g-Moll, die Tonart des ersten Satzes in Erinnerung gerufen haben, wird durch die 15 in D-Dur stehenden Takte schnell verwischt. Zurück bleibt die Erinnerung an diesen in Dur-Farben strahlenden Satz, in dem die vielfältigen Möglichkeiten mediantischer Beziehungen in seinem harmonischen Gerüst ausgelotet worden sind.

Das D-Dur Quartett

Eine kontrovers behandelte Frage über Francks Stil und über die Bewertung seines Einflusses bleibt die Frage nach der zyklischen Form. Zeitlebens setzte sich Franck mit Beethovens Werk auseinander⁵¹, auch besonders mit dessen Ringen um eine schlüssige, ja sogar zwingende Form, die jedem einzelnen Werk ein

⁴⁷ Symphonie: Takte 397 und 398, S. 154.

⁴⁸ Ibid.: Takt 406, S. 155.

⁴⁹ Ibid.: Takte 414 und 416, S. 156 und 157.

⁵⁰ Ibid.: Takte 422-425, S. 158.

⁵¹ Fauquet, J.-M.: S. 159, 615 und 616; in seiner Arbeit über das Finale des Quartetts vermerkt Franck auf einer Skizze: „Il faut une phrase neuve ici, voir le quatuor en mi bémol (Beethoven, op. 127)“, zitiert nach Fauquet, J.-M.: S. 658. Siehe auch Eich, K.: S. 127 und Rathert, W.: S. 312.

unverwechselbares Gepräge verleihen würde⁵². In seinen Improvisationen und in seinem Improvisationsunterricht war es ein besonderes Anliegen Francks, dass der Spieler darauf bedacht sei, nicht nur gute Themen zu erfinden und mit deren Hilfe ein musikalisches Ganzes zu schaffen, sondern auch die Fähigkeit zu entwickeln, auch diese Themen in einem Finalsatz etwa auch miteinander zu verschmelzen, wie dies in der Doppelfuge geschieht oder satzübergreifend in der Sonate oder Symphonie geschehen kann⁵³.

In der Tat wurde Francks Meisterschaft im Umgang mit thematischem Material, das er verarbeitete und nach langen Passagen mit vorangehenden zu vereinen wusste, von seinen Zeitgenossen gerühmt⁵⁴, insbesondere von seinen Schülern⁵⁵. Diese waren es, allen voran Vincent d'Indy, die ihn den Meister und gar den Erfinder der „forme cyclique“⁵⁶ nannten⁵⁷.

Ob diese Auszeichnung Franck auch tatsächlich zusteht, kann in diesem Rahmen nicht besprochen werden, doch eine Untersuchung eines harmonischen Bereiches, hier der Verwendung des übermäßigen Dreiklangs, kann zumindest einen Aspekt des zyklischen Formprinzips im Schaffen Francks beleuchten. Einiges konnte schon in der Untersuchung des Finalsatzes der d-Moll-Symphonie angedeutet werden. Eine weitere Analyse aber, die des D-Dur-Quartetts (CFF 124)

⁵² Siehe auch: Rathert, W.: S. 311.

⁵³ In seinem überschwenglichen Stil schildert Tournemire, einer der letzten Schüler Francks, die Improvisationen seines Lehrers, die jeweils wie eine Kuppel - Stein um Stein erbaut würden, gekrönt vom Schlußstein, durch den das Ganze zusammengehalten würde und auf den alles hinziele: „Un long prélude d'apparence peu précise – mais se sustentant lui-même, de vagues dessins chevauchaient d'un clavier à l'autre. Ces inconsistants fragments finissaient toujours par se raccorder, c'est alors que nous assistions à la construction progressive d'un ensemble polyphonique du plus haut intérêt, sorte de parvis du temple...“

Avec quelle émotion n'attendions-nous pas „le point culminant“ de la structure sonore édifiée si vite? Soudain, il éclatait et c'était véritablement adorable d'en subir le rayonnement.“ Tournemire, Ch.: S. 103.

⁵⁴ Fauquet, J.-M.: S. 480, 483 und 484.

⁵⁵ D'Indy, V.: S. 17 und 18.

⁵⁶ Mit folgenden Worten definiert Robert Jardillier diesen Begriff: „La forme cyclique est celle d'une œuvre issue d'un thème principal ou de quelques thèmes principaux en très petit nombre; ils donnent lieu à des développements qui divergent, et tout l'ouvrage s'en trouve dominé.“ zitiert nach Fauquet, J.-M.: S. 131.

⁵⁷ D'Indy, V.: S. 50 und 78.

aus dem Winter 1889-1890⁵⁸, kann aufschlußreich sein, um eine Gewichtung in der Frage nach der Verwendung des übermäßigen Dreiklangs im Dienste der zyklischen Form vorzunehmen.

Der Einleitungssatz

Ähnlich wie der erste Satz der Symphonie beginnt Francks Quartett mit einem „Poco lento“-Abschnitt, dessen Thema eine gewisse Nähe zum ersten Thema des Finalsatzes der Symphonie aufweist⁵⁹. Die erste Violine beginnt nach einer Viertelpause mit einer Dreiklangsbrechung in D-Dur in abwärtsgerichteter Bewegung, um nach einer synkopischen Halbe den Raum einer Dezime nach oben zu überspringen, um dann im dritten Takt den Ausgangston a'' zu erreichen. Die drei übrigen Streicher begleiten dieses Thema in Doppelgriffen, in ganzen Noten, eine Fläche über einem Orgelpunkt auf D bildend. Die nächsten drei Takte heben mit den Anfangstakten des Themas neu an, wenden sich jedoch in Takt 6 nach einem zwischendominantischen B-Dur, das auch tatsächlich zu einem zweitaktigen Orgelpunkt auf Es führt, das thematische Geschehen auf zwei statt drei Takte verkürzend.

In den Takten 9 und 10 begegnet man einem Verfahren, das Franck immer wieder im Finalsatz der Symphonie verwendet hat: die Hinführung zu einer dominantischen Stufe über eine reale Dominantseptakkord-Mixtur. In diesem Fall führen Es7, D7 und Cis7 nach A, das dann vier Takte lang als Orgelpunkt verharrt und halbschlüssig diese erste thematische Phase beendet. Im Vergleich zur Symphonie verstärkt Franck hier den Eindruck der Parallelverschiebung ganzer Akkorde in den Takten 9 und 10 durch die Quintdoppelgriffe im Violoncello. Wie im Anfangsmotiv des Themas wird die Wesentlichkeit der Quinte hier herausgestrichen, jedoch nicht mehr im Linearen, sondern im Simultanen.

⁵⁸ Fauquet, J.-M.: S. 873.

⁵⁹ Fauquet sieht sich sogar veranlaßt, sich der Reihe der Kritiker anzuschließen, die an Francks thematischen Einfällen eine gewisse Armut entdecken: „Car il faut bien admettre que la thématique franckienne est d'autant plus reconnaissable qu'il lui arrive de tourner trop fréquemment sur elle-même.“ Fauquet, J.-M.: S. 480.

In den Takten 15 bis 20 aber wird klanglich die Quinte verwandelt, als in der nun begleitenden ersten Violine – das Violoncello hat das Thema übernommen – die Oktave d'' bis d''' in drei großen Terzen durchschritten wird. Der übermäßige Dreiklang erklingt gebrochen in Halben, in einem geheimnisvollen pp, nachdem die akkordische Begleitung in der ersten Themenphase im ff geschehen ist. In der zweiten Takthälfte von Takt 16 ist der übermäßige Dreiklang d'-fis'-d''-b''-d''' auch in der Vertikalen zu hören. Die dreifache Belegung des Tones d erlaubt, eben dieses d als Grundton dieses Akkordes zu empfinden, trotz der Notation, die eher auf einen übermäßigen B-Klang mit Terz im Bass hinzudeuten scheint. Demnach fungiert in den drei Takten 15 bis 17 der übermäßige Dreiklang auf D als Subdominante⁶⁰ von A in Takt 18. Möglicherweise als Analogie zur Hinwendung zur erniedrigten II. Stufe mit Quintton b'' in den Takten 7 und 9 wird in der langsamen Brechung des übermäßigen Klanges die erniedrigte VI.Stufe, nicht die erhöhte V.Stufe notiert.

Eine getreue Oberquintstransposition der Takte 15 bis 17 führt über den übermäßigen Dreiklang auf A in den Takten 20 und 21 zu einem zwischendominantischen H. Dieses H7 aber wird durch eine enharmonische Verwechslung des Terztones dis'' in einen F-Dur-Septakkord mit Septim es'' aufgelöst. Hier erweist sich die Notation des übermäßigen Dreiklangs mit f statt eis als kleiner, vorausschauender Hinweis auf die überraschende Hinwendung nach B-Dur in Takt 23. Diese dauert jedoch nicht lange an, da dieselbe enharmonische Umdeutung die Doppeldominante E einleitet.

Während die vor uns liegende Fassung des „Poco lento“ erst in Takt 15 und 16 mit dem übermäßigen Dreiklang auf D anhebt, trug die erste, später von Franck verworfene Fassung diesen Klang schon im zweiten Takt⁶¹. So bewegte sich das Thema schnell nach Es-Dur, zur „neapolitanischen“ Stufe, die im vierten Takt erreicht wurde. Franck entschied sich zuletzt für ein längeres Verharren auf dem Orgelpunkt D; erst die zweite dreitaktige Phrase endet auf B7. Der einmal erdachte und niedergeschriebene übermäßige Klang aber hatte wohl eine solche

⁶⁰ Im vorangehenden Takt 17 wird der Dominantseptnonakkord auf E figuriert.

⁶¹ Eich, K: S. 111.

Anziehungskraft, dass er auch weiterhin im Sinn des Komponisten verhaftet blieb, als dieser die endgültige Fassung des „Poco lento“ schrieb.

Das fünftaktige Verweilen in D-Dur, das nur in Takt 2 von einer doppelreihigen Annäherung an den Quintton a/A getrübt ist, hat aber einen klangarchitektonischen Grund. Nach der Hinwendung zur VI.Stufe einer d-Moll-Leiter in Takt 6 schließt sich der Quintfall zur erniedrigten II.Stufe an, die streng genommen als alterierte Stufe einer Moll-Leiter zu gelten hat. Dieser Klang aber wird in Takt 8 dominantisch gedeutet, so dass er den Raum von As-Dur oder f-Moll eröffnen könnte, den Raum der zwei Tonarten, die in der Quintensäule am entferntesten von D-Dur stehen. Der Dominantseptakkord auf Es wird aber nicht aufgelöst, sondern wird Ausgangspunkt einer realen Mixtur, die über D7 nach Cis7 gelangt, das nur eine mediantische Zwischenstation zur Dominante A darstellt.

Überschaut man das melodische Geschehen der Takte 4 bis 14, so entdeckt man, dass, dank der harmonischen Öffnung, durch die zwei Dominantseptakkorden auf den II. und VI. erniedrigten Stufen, alle 12 Halbtöne der chromatischen Tonleiter genutzt werden. Hätte Franck in Takt 2 den übermäßigen Klang der ersten Fassung beibehalten, hätte das thematische Geschehen wohl aus dem Lot geraten können. Die Möglichkeit dieser ersten Fassung aber läßt sich Franck nicht nehmen, denn er wählt sie für den Takt 16, doch in umgekehrter Kontrapunktik.

Das Scherzo

Auch der Anfang des Scherzos, des zweiten Satzes des Quartetts, ist wesentlich geprägt von demselben übermäßigen Klang, durch den die Begleitung der zweiten Themenphase des „Poco lento“ hervorgehoben ist: Das zweite Ausholen der spritzigen Sechzehntelbewegung in fis-Moll verstummt in einer zweiten Generalpause⁶², der letzte Takt wird daraufhin neu aufgenommen, aber in d-Moll, schließlich nach einer weiteren Generalpause in B-Dur. Wie um diese erstaunliche Grundtonfortschreitung zu bestätigen, läßt Franck das Violoncello diese Grundtöne

⁶² Quartett, 2.Satz: Takte 7-12, S. 17.

rückwärts nochmals spielen, als B-d-fis in Takt 16⁶³. Durch die zwei Generalpausen in den Takten 12 und 14 wird das Überraschungsmoment gesteigert, zumal zwischen fis- und d-Moll ein Raum von vier Quinten im Quintenzirkel durchschritten wird. Zwar übernimmt Franck die Grundtöne, die im „Poco Lento“ des ersten Satzes in den Takten 15 und 16 als Grund-, Terz- und Quintton in der ersten Violine erklingen sind, doch nicht in der steigenden Folge, sondern in von fis aus fallenden großen Terzsritten, in authentischen Schritten. Trotz der Generalpausen und trotz der Wegstrecken in großen Terzen wird der harmonische Zusammenhang für den Hörer also nicht schwer herzustellen.

Drei Mal läßt Franck das B-Dur in den Takten 15 bis 17 wiederkehren, um in Takt 18 halbschlüssig in Cis7 zu enden. Damit erweist sich dieses B-Dur als Stellvertreter einer Subdominante. Als solches kehrt es kurz vor dem Übergang zu dem im D-Dur stehenden Trio drei Mal zurück: Von Takt 130 auf Takt 131 gelangen die Spieler in einem übermäßigen Quintschritt von fis-Moll nach B-Dur in Sextakkordstellung, um in den Takten 132-134, 136-138 und 140-142 jeweils auf der Dominante Cis stehen zu bleiben⁶⁴. Die ersten zwei Male, in denen Franck zu dieser abgebrochenen Kadenz anhebt, senken sich drei Stimmen zu diesem Halbschluß hin: das Violoncello im phrygischen Halbtonschritt d-cis, die erste Violine in zwei Halbtonschritten b'-a'-gis', die Bratsche bis zur Septim der V.Stufe d'-cis'-h. Durch die Verwendung einer stellvertretenden IV.Stufe erreicht Franck eine stark von Halbtonschritten geprägte Kadenzierung⁶⁵, die in ähnlicher Weise

⁶³ In ihrer Analyse dieses Satzes verweist Kathrin Eich auf die besondere Dreiklangsbrechung B-d-fis im Violoncello, ohne aber den Bezug zur vorangehenden Grundtonfortschreitung fis-d-B herzustellen, durch den jedoch diese Stelle ihre besondere Stringenz erhält; siehe Eich, K.: S. 120. Den seltenen Fall einer authentischen Ausrichtung einer Grundtonfortschreitung in großen Terzen begegnet man auch in Francks „Prélude, Choral et Fugue“ (CFF 24) von 1884: Im Prélude wird die Großterzachse h-G-Es in den Takten 43 bis 45 durchschritten (S. 7), nachdem kurz zuvor die nur um einen Halbton niedrigere Achse B-Fis-D in den Takten 35 bis 39 formstiftend gewesen ist. Die zwei ersten Stationen dieser Achse, B und Fis, werden jeweils durch zwei Variantklänge, einen Moll- und einen übermäßigen Dreiklang, bestätigt, die sich halbtönig nach B- oder Fis senken: B-G-c-Ces^{übermäßig}-B und Fis-Dis-gis-G^{übermäßig} (klanglich identisch mit Ces^{übermäßig}-Fis. Hier rücken, wie im Scherzo, vertikale und horizontale Manifestationen des übermäßigen Dreiklangs eng aufeinander.

⁶⁴ Quartett, 2. Satz: S. 20 und 21.

⁶⁵ Siehe auch Eich, K.: S. 121. Von einer Harmoniefolge B3-fis5-Cis7 zu sprechen ist irreführend, da wie in der neapolitanischen Kadenz über dem Grundton der Dominante ein Quartsextvorhalt in Takt 133 zum Dominantseptakkord auf Cis führt. Die Stufenfolge dieser halbschlüssig abgebrochenen Kadenz ist also: erniedrigte IV.Stufe-V.Stufe.

durch den Neapolitanischen Sextakkord erreicht werden könnte. Weil aber die ersten Takte, die mit Generalpausen durchsetzt sind, die Grundtonfortschreitung fis-d-B eingeführt haben, kann an einer ebenfalls von Generalpausen gegliederten Stelle gerade die im fis-Moll-Bereich weit entfernte Tonart B-Dur stark in das tonartliche, kadenzierende Geschehen der Grundtonart fis-Moll eingebettet werden.

Auch im Trio-Abschnitt auf D setzt sich der Ton b anstelle des h häufig durch. Nicht nur im Rückgriff auf die Mollvariante⁶⁶ der Subdominante und auf die kleine None im Umfeld des Dominantseptakkordes auf A⁶⁷, sondern vor allen in Passagen fließender Achtelbewegungen in den Takten 161-170, 185-194 und 210-221, in denen durch das ständig wiederkehrende b die Dur-Tonart auf D in Frage gestellt wird. Die dritte Passage entpuppt die Bedeutung der zwei vorangehenden: in den Takten 215 bis 225 zitiert des Violincello das Thema des „Poco Lento“ im ersten Satz. So ist der fremde Ton b ebenfalls auf das „Poco Lento“ bezogen, als eine Rückerinnerung an das b'' in den Violinen⁶⁸, die dort im horizontalen und vertikalen Ablauf den übermäßigen Dreiklang hören lassen.

In der Wiederkehr des Anfangsteils in fis-Moll, nach der Generalpause in Takt 261, werden die Begleitstimmen auch in den Takten weitergeführt, die vormals Generalpausen waren, jedoch in einer Pizzicato-Artikulation. Das geschieht auch in den Takten mit Grundtonfortschreitung in großen Terzen⁶⁹, mit dem Unterschied aber, dass nach fis-Moll nicht d-Moll, sondern D-Dur erklingt: Der Bezug zum „Poco Lento“ des ersten Satzes zeichnet sich hier deutlicher ab, und die Dur-Farbe, in der dieser Satz abgeschlossen wird, tritt stärker hervor.

Der dritte Satz

Das sangliche Larghetto beginnt in seinem ersten Auftakt mit dem übermäßigen Dreiklang dis-dis'-h-fisis'-dis''; das dreifache dis legt nahe, dass

⁶⁶ Quartett, 2. Satz: Takt 143, S. 21.

⁶⁷ Ibid.: Takte 148 und 149, S. 21.

⁶⁸ Ibid.: Takte 16 und 17, S. 1; siehe dazu auch Eich, K.: S. 128.

⁶⁹ Ibid.: Takte 272-277, S. 24.

dieser Klang als Dis-Übermäßig aufzufassen und dominantisch zum nächsten Klang in Takt 1 zu verstehen sei. Gis-Moll wird in Takt 1 erst nach einem 6/4-Vorhalt und einer Prolongation des Leittones fisis auf dem zweiten Schlag erreicht. Der übermäßige Dreiklang wird hier, ähnlich wie im zweiten Satz der Symphonie⁷⁰, im authentischen Quintschritt aufgelöst, aber in einen Moll-Klang hinein, so dass zwischen dominantischem und tonikalem Klang zwei gemeinsame Töne vorhanden sind: Grund- und übermäßiger Quintton der dominantischen Stufe werden zu Quint- und Terzton des folgenden Moll-Dreiklangs. Nach dem nach vielen Seiten hin offenen übermäßigen Klang, der diesen Satz auftaktig eröffnet, geschieht eine Auflösung, die mit einer äußerst kleinen klanglichen Veränderung auskommt, einzig die Vorhaltsbildung und die Prolongation des Leittones maskieren diesen Umstand und melden einen leisen Zweifel in der Frage nach der Grundtonart. Nirgends mehr in diesem Abschnitt erscheint erneut ein gis-Moll, vielmehr wird in Takt 8 nach einer halbschlüssigen Kadenz über Cis und Fis im Auftakt H-Dur erreicht, und etwas weiter strebt ein zweitaktiger Orgelpunkt auf Fis nach H-Dur⁷¹.

Takt 1 mit seinem auftaktigen übermäßigen Klang muss also in einem größeren Zusammenhang betrachtet werden. Von Fis-Dur, dem Pizzicato-Schluss des Scherzos, kommend, vermeidet Franck eine eindeutige und sofortige Klärung der neuen Tonart, um die dominantische Beziehung zwischen zweitem und drittem Satz zunächst zu verdecken. Den übermäßigen Dreiklang notiert Franck zwar als H-Übermäßig in Sextakkordstellung⁷², ordnet ihn aber klanglich nach Dis, um ihn als Zwischendominante in die Tonikaparallele gis-Moll⁷³ aufzulösen. Über einen Tonika-Vertreter schleicht der dritte Satz in seine Tonart hinein.

Eine zweite Deutungsmöglichkeit des übermäßigen Klangs im Auftakt zu Takt 1 ergibt sich in Takt 102⁷⁴, am Übergang zum bewegten mittleren Teil des

⁷⁰ Symphonie, 2.Satz: Takte 12 und 13, S. 69.

⁷¹ Quartett, 3.Satz: Takte 27-29, S. 28.

⁷² Das Ende des Scherzos kann als Halbschluss zum neuen Satz gelten, zumindest wenn man sich auf die Notation des übermäßigen Klangs bezieht.

⁷³ Die Tonikaparallele wird, ausgehend vom Scherzo, über eine VII-V-I-Kadenz erreicht.

⁷⁴ Quartett, 3.Satz: S. 32.

dritten Satzes. Ebenfalls von Fis her kommend wird dieser Klang jetzt als g'-h'-dis' geschrieben und über der Septim F im Violoncello als Dominante nach C-Dur in Sekundakkordstellung gedeutet. Auf diese Weise erreicht Franck auf engstem Raum eine Modulation zwischen zwei Tonarten im Halbtonabstand, von H- nach C-Dur. Neben der trugschlüssigen Grundtonfortschreitung Fis-G und der halbtönigen Bewegung im Bass (Fis-F-E) vermittelt der übermäßige, enharmonisch umgedeutete Dreiklang die Schlüssigkeit dieser Modulation.

Die Rückkehr zum sanglichen Teil in H-Dur geschieht in Takt 150⁷⁵ ebenfalls über den übermäßigen Dreiklang auf Dis, der jedoch dieses Mal nicht direkt über Fis erreicht wird, sondern nach einer chromatisch auseinanderstrebenden Bewegung in erster Violine und Violoncello über den Doppelleittonklang ais-cis-e-gis, also einen funktional subdominantischen Klang in gis-Moll, herbeigeführt wird. Hier wird der übermäßige Klang eindeutiger in den tonartlichen Raum der Tonikaparallele hineingestellt, einen Raum, dem nach dem Trugschluß in Takt 180⁷⁶ zwei Takte lang Gewicht verliehen wird: Ein zweifaches Pendel zwischen cis- und gis-Moll löst eine Hinwendung nach h-Moll aus; nur im Schlußtakt wird wieder H-Dur erreicht. Diese Pendelbewegung ist schon in den Takten 33 bis 35⁷⁷ nach einem Schluß in H-Dur angeklungen, so wie nach einem Anhalten auf der Mollvarianten der V.Stufe⁷⁸. Diese kurzzeitige Rückkehr nach gis-Moll verweist zurück auf den Beginn des dritten Satzes, eine einrahmende Klammer bildend.

Der Schlußsatz

Das Finale des Quartetts hebt mit der Mollterz von fis im ff-Unisono der Streicher an, stellt aber schon im zweiten Takt durch den phrygischen Halbton g'-fis' diese Tonalität in Frage, was im dritten Takt durch die chromatische Abwärtsbewegung c''-h'-b'-a' in Gänze geschieht. Nach einem kraftvollen sich

⁷⁵ Ibid.: S. 34.

⁷⁶ Ibid.: S. 35.

⁷⁷ Zwei Mal hintereinander wechselten h- und fis-Moll einander ab; *ibid.*: S. 29.

⁷⁸ *Ibid.*: Takte 41-43, S. 29.

Emporschwingen (in den Violinen) von a' nach c'' stocken alle Instrumente auf dem Ton a in dreifacher Oktavkopplung, der sich rückwirkend als V.Stufe von D-Dur zu verstehen gibt, als der Largetto-Einschub in Takt 11 erlahmt. Dieses tonartige Schwanken verfolgt Franck bis zur Rückkehr des „Poco Lento“-Themas aus dem ersten Satz ab Takt 53⁷⁹.

Die Wiederkehr dieses thematischen Materials geschieht im Violoncello, doch mit einer abgewandelten Begleitung: Die erste Violine hebt sich nicht mehr in großen Terzen, sondern senkt sich vielmehr in halben Noten nach unten, die Viertelbewegung des Themas in Augmentation nachahmend. Im zweiten Takt jedoch geht die Stimme der ersten Violine einen chromatischen Halbton weiter abwärts, zum b' und durchschreitet so doch, aber mit abgeschwächter Wirkung, die Wegstrecke des übermäßigen Dreiklangs⁸⁰.

Doch diese relativ getreue Erinnerung an das „Poco lento“ des ersten Satzes währt nur sechs Takte: Ab Takt 59 drängt sich ein „Allegro molto“ in doppeltem Tempo⁸¹ auf, das auf das thematische Geschehen der vorangehenden Takte Bezug nimmt. Nachdem die Bratsche und später die zweite Violine ab Takt 71 das „Poco lento“-Thema übernommen haben, schiebt sich eine Episode herein, in der die erste Violine das Unisono-Thema des Finale-Beginns anstimmt. Erst dann greift die erste Violine auf das „Poco lento“-Thema zurück, das ab Takt 103 mit einer flächigen Begleitung, rhythmisch zunächst durch Doppelpunktierungen, dann artikulatorisch durch Portato-Keile hervorgehoben, gestützt wird.

In auffälliger Weise verharrt diese Begleitung vier Takte lang auf dem B-Dur-Terz-Quart-Akkord, während die Spitzentöne in der ersten Violine jeweils auf dem zweiten Halbe-Schlag chromatisch von b'' nach d''' steigen. Die nächsten drei Takte stehen in D-Dur: In Doppelgriffen stemmen sich zweite Violine und Bratsche in dieser Harmonie fest, während die erste Violine ausschließlich in

⁷⁹ Quartett, Finale: S. 37.

⁸⁰ Dank der zugrundeliegenden Harmonie ergänzt das b' einen Akkord auf gis zu einem doppelreittönigen Klang, der nach A in Takt 55 strebt. Hier verbindet Franck die Satztechnik der Takte 15 und folgende im ersten Satz mit der harmonischen Grundlage des Taktes 2 desselben Satzes, eine Art doppelten Kontrapunkt, der die zwei thematischen Gestalten des Beginns zusammenfaßt.

⁸¹ Statt dem „C“ ist nun eine „2“ vorgezeichnet.

Dreiklangsbrechungen von D-Dur verweilt⁸², und das Violoncello eine abwärtsgerichtete Linie verfolgt, die erst im fünften Takt auf Fis zu stehen kommt. An dieser Stelle erreichen alle Spieler den Fis7-Akkord: Seit dem Takt 103 hat sich diese Passage ihren Weg auf der Großterzachse B-D-Fis gebahnt, aber nicht in authentischer Richtung wie im Scherzo, sondern in plagaler Richtung⁸³.

Als kurz vor Schluss des Finale in rhythmischer Augmentation die Sechzehntel-Bewegung des Anfangs des zweiten Satzes, jetzt in a-Moll, erscheint, wird diese zu einem kontrapunktischen Motiv, welches das „Poco lento“-Thema begleitet. Zunächst steht dieses in a-⁸⁴, dann in d-Moll⁸⁵, in den Mollvarianten der fünften und ersten Stufe. Erst das dritte Mal hebt das Thema in D-Dur an, jedoch abwechselnd mit reiner und übermäßiger Quinte⁸⁶.

Nun steigen die folgenden Takte in ihrer dynamischen und figurativen Spannung weiter an und münden in eine akkordisch geprägte, teilweise doppelgriffige Passage⁸⁷, in der zweiten Violine, der Bratsche und dem Cello, die zwölf Takte lang einen A-Dur-Klang ausbreitet, in den Anfangs- und Schlußtakteten sogar als Dominantseptakkord mit großer None. Über diesem Klangteppich wird das „Poco lento“-Thema in Erinnerung gerufen, aber in e-Moll in der rezitativisch spielenden ersten Violine⁸⁸. Zwar lassen sich alle Töne dieses Themen-Zitats auf die zugrundeliegende Harmonie beziehen⁸⁹, doch der Themenbeginn in e-Moll über der A7-Harmonie hinterläßt einen flüchtigen Eindruck von kurzzeitiger Bitonalität.

⁸² Jeweils auf Schlag 1 zitiert diese Bewegung den Quint-, Terz- und Grundton von D-Dur, die Anfangstöne des „Poco lento“-Themas also, und entlehnt Rhythmus und Figuration aus der Begleitmotivik der Takte 15 und 18 im ersten Satz, S. 1.

⁸³ Als diese Stelle in den Takten 550-558 wiederkehrt, führt sie über A7 in einen Orgelpunkt auf D, der aber nicht in D-Dur, sondern in der Varianttonart d-Moll harmonisiert wird, S. 51.

⁸⁴ Quartett, Finale: Takte 757-766, S. 56 und 57.

⁸⁵ Ibid.: Takte 767-776, S. 57.

⁸⁶ Ibid.: Takte 777-784, S. 57. Das Besondere an dieser Stelle soll in einem späteren Zusammenhang behandelt werden.

⁸⁷ Ibid.: ab Takt 836, S. 59.

⁸⁸ Ibid.: Takte 840-844, S. 59.

⁸⁹ Das h' als große None, das g' als kleine Septim, das e' als Quinte.

Nach diesem langen Ausbreiten der fünften Stufe erwartet der Hörer eine endgültige Herbeiführung der Grundtonart D-Dur. Doch bleibt der Leitton, die Terz von A-Dur in der zweiten Violine liegen und wird zu einem neuen Grundton: In einem plagalen Großterzschrift wird Cis⁷ erreicht, dynamisch geht diese harmonisch Öffnung mit einem starken Diminuendo einher, über diesem neuen Klangteppich erklingt wiederum das Themenzitat des „Poco lento“, doch jetzt auf gis-Moll. Die Harmonie verharret nur sechs Takte lang auf Cis, um ab Takt 854 wieder um eine große Terz zu steigen, zum halbverminderten Septklang auf eis⁹⁰. Das Themenzitat erklingt, doch dieses Mal in verkürzten Werten, in einer Viertelbewegung, und hält nach drei Takten auf einer Fermate inne. Nach dieser Fermate wird eine Grundtonfortschreitung in Halbtönen eingeleitet, die sich bis zur Grundtonart D senkt⁹¹. Der phrygische Halbton im Bass leitet nach D: Die Präsenz des phrygischen Halbtones in den Presto-Anfangstakten des Finalsatzes wird hier wieder aufgegriffen, und prägt auch weiterhin die Schlusstakte ab Takt 868. Nachdem ab Takt 870 die unisono-Satztechnik verlassen wird und ab Takt 872 die phrygische Stufe auf die schwächste Zählzeit verdrängt wird, stellt sich die Frage nach der Funktion dieses, formal gesehen, Terzquartakkordes auf A, der V.Stufe, mit erniedrigter Quint. Kathrin Eich sieht ihn als dominantisch wirkenden Klang⁹².

Zwei Dinge sprechen dagegen: Die Stellung dieses Akkordes mit der Quint im Bass, zumal einer tiefalterierten Quinte, verdeckt die quintfällige Beziehung. Andererseits deutet die metrisch unbetonte Position dieses doppelreittönigen Klanges in einem rasenden Tempo mit Stretta-Effekt auf eine Kurzlebigkeit dieses Klanges in der Vertikalen. Anders verhält es sich in der linearen Erfassung dieser „modal“ zweischichtigen Anlage: Durch die beharrliche Wiederholung des Bass-Schrittes es-d prägt sich die phrygische Farbe für den Hörer ein. Der Leitton cis⁷

⁹⁰ Takt 854 könnte man eventuell als verkürzten Dominantseptnonakkord auf Cis deuten, doch die Lageänderung in allen drei Begleitstimmen von Takt 853 auf Takt 854 und die neuartige Gestalt des Themen-Zitats weisen darauf hin, dass ein harmonischer Einschnitt an dieser Stelle gegeben ist; in Takt 855 ändert sich der Klang zum vollverminderten Septakkord auf eis.

⁹¹ Nach der Fermate in Takt 856 senkt sich der Bass um einen Halbton: Über diesen neuen Grundton e erklingt der Variantklang e-halbvermindert mit gemeinsamer Septim zum vorangehenden Klang. Indem sich der Bass um einen weiteren Halbton senkt, wird die „neapolitanische“ Tonart Es erreicht.

⁹² Eich, K.: S. 139.

verweist auf die Grundtonart D-Dur, aber mit weniger Eindringlichkeit als dies das es für die phrygische Tonalität tut, denn es wird in den Quintton a', nicht in den Grundton d'' geführt.

In seinem Quartett wendet Franck den übermäßigen Dreiklang schon in den Einleitungstakten an: Zunächst will es scheinen, dass diesem Klang nur eine Begleitfunktion in der horizontalen wie in der vertikalen Linie zugesprochen wird; im zweiten Satz aber wird er zum Gerüst einer authentischen Grundtonfortschreitung in großen Terzen, im Larghetto Scharnierakkord in der Überleitung vom Schlußklang des Scherzos bis zur endgültig gefestigten neuen Tonalität des dritten Satzes so wie in der Vermittlung zwischen den großen Formteilen dieses Satzes; im Finalsatz Grundlage breit angelegter plagaler Grundtonfortschreitungen in großen Terzen, Passagen, in welchen thematisches Material verarbeitet, Motivisches aus vorangehender Begleitung melodisch benutzt und das Hauptthema in einem gewagten Kontext gestellt wird, der eine gewisse Bitonalität suggeriert. Diese Grundtonfortschreitung in großen Terzen hat ein so starkes Gewicht, daß sie einen dominantischen eingeleiteten Schluß verdrängt und eine halbtönige Annäherung an die Tonika erreicht. Das Potenzial, das Franck in seinem Quartett dem übermäßigen Dreiklang verliehen hat, reicht sogar aus, kontrapunktisch Scherzo-Thema, Hauptthema und das in großen Terzklängen oktavumspannende Begleitthema miteinander derart zu verweben, daß das akkordische Motiv des Hauptthemas selbst nun auch im „Variant-Geschlecht“ des übermäßigen Dreiklangs erklingt, wie in Kapitel III.2. zu zeigen sein wird.

Die zyklische Formgestaltung beläuft sich also bei Franck nicht in ein bloßes Wiederaufgreifen thematisch-motivischen Materials, sondern verwirklicht sich als ein tiefes Eingreifen in das motivisch-thematische Geschehen, als ein intensives Beleuchten aller Facetten dieses musikalischen Materials, als ein harmonisches Gestalten, das immanent aus gegebenem melodisch-motivischem Material schöpft und traditionelle harmonische Wege überschreitet.

2. Die Überwindung des konventionellen Tonsatzes

Mixturenverwendung

In auffälliger Weise drängen sich in der Nähe von harmonischen Schritten auf einer Großterzachse Modulationspassagen, die lediglich mit Hilfe chromatischer Mixturen in die angestrebte Tonart führen. Der übermäßige Dreiklang selbst wird bei Franck nicht als Modulationsakkord im Sinne Fétis' benutzt, da Franck nicht auf enharmonisch eingeleitete, funktional umgedeutete Harmoniefolgen zurückgreift, die mühsam die angestrebte Zieltonart heranzuführen, um so eine Modulationskadenzierung zu begründen. Wie in Kapitel I dargestellt löst Franck den übermäßigen Dreiklang derart auf, dass ein Quint- oder Terzfall die neue Harmonie einführt, ohne dass diese durch eine nachfolgende Kadenzierung bestätigt werden müsse. Der öffnende Zug der zwei großen Terzen erlaubt dem Komponisten, auf direktem Weg einen neuen tonartlichen Bereich zu erreichen, der oft nur kurz eine besondere Farbe auf die Grundtonart wirft¹. In diesen Passagen fällt dem übermäßigen Dreiklang eine „zwischen-dominantische“ Funktion zu. Die bei Franck aber häufig anzutreffende Grundtonfortschreitung in großen Terzen setzt oftmals Modulationswege in Gang, die den Stufen einer Leiter, auch den anverliehenen Stufen, eine je eigene Funktion zuweisen.

Wenn die Durchschreitung der Großterzachse in authentischer Richtung verläuft, wie im Falle der Grundtonfortschreitung fis-d-B zu Beginn des Scherzos im D-Dur-Quartett, reicht die fallende Beziehung zwischen den Grundtönen aus, um die Schlüssigkeit dieser Passage zu begründen. Wählt aber Franck den plagalen, unter seiner Feder den häufigeren Weg, so greift er auf bemerkenswerte harmonische Kombinationen zurück, welche die besondere Grundtonfortschreitung einleiten oder vermitteln.

¹ Es sei nur an den Beginn des „Panis angelicus“ oder des zweiten Satzes in der Symphonie erinnert.

Im Finalsatz seines Quartetts verwendet Franck die Begleittöne der ersten und zweiten Violine aus den Takten 15 und 16 des ersten Satzes nun als Grundtöne einer Passage, die zwischen Einleitungsthema des Finale, „Poco lento“-Thema und einem Quint-Sext-Motiv, das im Bass in Abwärtsbewegung eingeführt wird², später aber als neues thematisches Material, als zweites Thema, doch in Aufwärtsbewegung, in der ersten Violine erscheint³. Gerade dieses Quint-Sext-Motiv erfährt im Bass ein zweifaches Hin- und Herschwingen zwischen Quintton von A7, Quint- und Grundton von B7 und Grundton von A7. Die harmonischen Wechsel erfolgen jeweils in einem parallel geführten Verrücken des A-Terz-Quartakkordes in denselben Akkord mit Grundton B und vom grundstelligen B7- in einen grundstelligen A7-Akkord. Dieses Verrücken des einen in den anderen Akkord geschieht gegen jede Regel über verbotene parallele Quinten und Oktaven und gegen die gebräuchliche Verwendung des Terzquartakkordes als Vorhalts-, Durchgangs- oder Wechselakkord.

Durch das dreifache Pendeln zwischen A7 und B7 läßt die Trugschluss-Wirkung, die das Erreichen der erniedrigten sechsten Stufe in D-Dur trägt, immer mehr nach; eine Trugschluss-Wirkung, die ohnehin durch den Septakkord auf der sechsten Stufe schon abgeschwächt ist, die aber andererseits die spätere Hinwendung nach B-Dur verständlich macht.

Aus dem harmonischen Stagnieren auf diesem neuen Grundton wird nun genügend harmonische Kraft erreicht, um die Öffnung nach D in einem plagalen Schritt zu vollführen. Die mediantische Beziehung zwischen B und D nutzt einerseits den gemeinsamen Ton d, andererseits die halbtönigen Schritte in Gegenbewegung b-a und f-fis⁴ und verleiht diesem plagalen Schritt etwas zwingendes. Den nächsten Schritt aber, zwischen D und Fis, führt Franck über eine Zwischenstufe aus, die sich dank der auseinanderstrebenden Linien in erster Violine und im Violoncello ergibt, über den doppelieitönig gefärbten vollverminderten Quintsextakkord auf eis. Der neu erreichte Klang, der Fis7-Akkord, währt aber nur

² Quartett: 4. Satz, Takte 99-102, S. 38.

³ Ibid.: Takte 113-164, S. 39 und 40.

⁴ Zusätzlich kann die Septim as' in der Bratsche in die Quinte a' des nächsten Akkordes geführt werden.

einen Takt und wird in einem weiteren plagalen Terzschrift (diesmal aber einer kleinen Terz) zur Dominante von D geführt.

Was könnte der Grund dafür sein, dass Franck eine harmonische Bewegung in großen Terzen wählt, um eigentlich von einem in Takt 98 erreichten A7 in Takt 112 wieder nach A7 zu landen? Zwischen dem bewegten ersten Thema, das in Moll steht und phrygische Elemente trägt⁵, und dem zweiten Thema in Dur ab Takt 113, das metrisch-dynamisch⁶ in starkem Gegensatz zum „energico“-Thema steht, muß eine zeitliche Vermittlung geschehen, damit der aufgebaute Schwung des ersten Themas verebben kann, so dass es nicht gegen das zweite aufpralle⁷. Dem Rückgriff auf kirchentonale Tonstufen wird hier eine regelwidrige Satztechnik in Akkordparallelen und eine mediantische, plagale Grundtonfortschreitung zur Seite gestellt, die sich aber beide eng an das melodische Geschehen anschmiegen: Die vier Takte in B, das vormals in einem phrygischen Schritt die Dominante erreicht hat, vermitteln als sechste Stufe eines Dur-Moll-Geschlechts nach D, so wie der einzelne Takt in Fis ebenfalls stellvertretend und ankündigend als Durvariante einer III. Stufe in D-Dur zu verstehen ist. Eine derartige Passage beweist, mit welcher Selbstverständlichkeit Franck alle Möglichkeiten der Dur-Moll-Tonalität ausnutzt und sogar auf kirchentonale Stufen mit Bedacht baut⁸.

Eine ähnliche Passage, in der ein Weg in großen Terzen durch ein halbtöniges Verrücken eines Akkordes in den anderen eingeleitet wird, ist in dieser Arbeit schon

⁵ Ausgehend von fis-Moll bzw. fis-Phrygisch in den Takten 83-92 nimmt die Melodie in der ersten Violine ab Takt 92 einen erneuten Schwung von der Stufe fis aus, erhebt sich aber in den Takten 95 und 96 zum Ton b', einer sechsten Stufe in d-Moll, und zum es'', einer zweiten Stufe in d-Phrygisch.

⁶ Die Melodie schreitet nun in Halben einher und ist in einem zweifachen Piano zu spielen.

⁷ Diese Passage ist eine von vielen im Finalsatz des Quartetts, in der eine Art „Zeitdehnung“ geschieht, und dies gerade da, wo mit dem motivischen Material aus dem ersten Satz gearbeitet wird. Siehe dazu: Rathert, W.: S. 323.

⁸ Schon in seiner Unterrichtszeit bei Reicha mag Franck mit dem Harmonisieren kirchentonalen Leiter konfrontiert worden sein; Reichas Lehrwerke gehen intensiv auf diese harmonischen Aufgaben ein. Siehe dazu Wegener, B.: S. 108 und 109. Spätestens in seinen kirchenmusikalischen Tätigkeiten kam Franck in Kontakt mit dem kirchentonalen Tonraum des gregorianischen Chorals. Auch wenn seine veröffentlichten Begleitungen zu gregorianischen Gesängen streng einer Dur-Moll-geprägten Tonalität verhaftet bleiben (siehe Fauquet, J.-M.: S. 566), kann nicht ausgeschlossen werden, dass Francks Aufgaben in der liturgisch orientierten Improvisation an der Orgel sein späteres kompositorisches Schaffen derart geprägt haben, dass ihm gerade die Kirchentonarten neue harmonische Wege eröffnet haben.

im vorangehenden Kapitel vorgestellt worden: In der bestätigenden Wiederholung des ersten Themenkomplexes des Finalsatzes der Symphonie, die auch die Reihe von harmonischen Großterzgerüsten einleitet, wird die dominantische Beziehung von Takt 36 auf Takt 37 durch einen B-Dur-Akkord verschleiert, der in den Begleitstimmen in derselben Lage erscheint wie der Dominantseptnonakkord auf A zu Anfang des Taktes: Alle Akkordbestandteile werden von A7 nach B7 parallel verschoben, allen Quint- und Oktavparallel-Verboten zum Trotz. Einzig der Halteton b, etwa in der Viola, erfährt eine Umdeutung von der kleinen None zum neuen Grundton. Eigentümlicherweise durchschreitet Franck auf dem Weg des Themas von einer Großterz in die andere den umgekehrten Weg: Statt die erste Stufe auf einer Großterzachse mediantisch einzuführen, wie es in Takt 36 geschehen ist, und wodurch der gemeinsame Ton zwischen D und Fis ausgenutzt werden könnte, schiebt Franck im letzten Moment, wiederum durch ein paralleles Verrücken zweier Durseptakkorde im Halbtonabstand, eine flüchtige Zwischendominante Cis7 vor, die den mediantischen Schritt D-Fis vermittelt⁹.

Nach diesem Muster verfährt Franck auch in den Takten 78-80¹⁰, 86-88¹¹, 193-195¹² und 201-203¹³. In der harmonischen Fortschreitung werden erster und zweiter Themenkomplex gleich behandelt, um so in der harmonischen Architektur zu verbinden, was thematisch-charakterlich auseinanderstrebt.

Mit Hilfe der zwischendominantischen Stufe aber, die Franck kurz vor dem Erreichen der mediantischen Stufe einfügt, vermittelt er in den nächsten Tonraum mit einer gewissen Verführung, wodurch er die achttaktigen Phrasen miteinander verwebt und ihnen eine gewisse Blockhaftigkeit nimmt.

Die Großterzachse A-Cis-F, die im dritten Satz der Symphonie nur ein Mal in einem Überleitungsteil angerissen wird, durchschreitet Franck in einer äußerst

⁹ Symphonie, 3. Satz: Takte 44 und 45, S. 110.

¹⁰ Ibid.: S. 114.

¹¹ Ibid.: S. 115.

¹² Ibid.: S. 128.

¹³ Ibid.: S. 129.

chromatisch angelegten Weise: Nach dem zweifachen dominantischen Pendel E7-A7 schraubt sich der gesamte Satz chromatisch zur nächsten dominantischen Stufe Gis7¹⁴. Diese besonders gestalteten mediantischen Schritte, nach der abschließenden Kadenz nach D am Ende des zweiten Rückgriffs auf das erste Thema des zweiten Satzes in den Takten 315 und 317¹⁵, scheinen zunächst weit ausschweifen zu wollen, leiten jedoch nur einen dominantischen Weg zu einer wiederum mediantischen Stufe von D-Dur: In Takt 330 ist B-Dur erreicht. Was auf den ersten Blick wie ein zielloses Irren von Septakkord zu Septakkord scheinen könnte, erweist sich als eine planvoll angelegte Überleitung, die in dominantischen Klängen schwelgt und die neue Tonika B durch ein Ausschwingen der Dominante F7 über anderthalb Takte ankündigt.

Wird diese Überleitungsstelle in sich betrachtet, so ist nicht zu leugnen, dass die Hinführung zu den jeweils neuen Dominanten Gis und C über ein chromatisches Ausfüllen einer Großterzspanne geschieht. Beziehungen, die tonalitätsbedingt zwischen E und Gis oder Gis und C aufgespürt werden könnten, werden hier vernachlässigt. Zurück bleibt ein zeitlich-räumliches Empfinden, das zwischen den neuen Dominanten vermittelt. Hier schon geht Franck einem Distanzprinzip¹⁶ nach, das noch in einer Schlüsselpassage des E-Dur-Chorals betrachtet werden muss. Im Finalsatz der Symphonie wird dieses Prinzip noch nicht zu Ende gedacht: Der Kreis durchschreitet hier nur die übermäßige Quinte, nicht die ganze Oktave.

Francks Vorliebe für reale Septakkord-Mixturen im Umfeld von Grundtonbeziehungen in großen Terzen soll noch einmal in einem seiner letzten Werke, im zweiten Choral für Orgel (CFF 106)¹⁷, aufgespürt werden.

¹⁴ Ibid.: Über E7-F7-Fis7-G7 in den Takten 320-322, entsprechend auch zur neuen dominantischen Stufe C über Gis7-A7-B7-H7 in den Takten 324-326, S. 146 und 147.

¹⁵ Diesem D-Dur wird jeweils auf Schlag 3 die Farbe eines übermäßigen Klangs verliehen; eine kleine, leise und enharmonisch verwechselte Ankündigung des harmonischen Ziels am Ende der Überleitungspassage der nachfolgenden Takte: des B-Dur ab Takt 330.

¹⁶ Zsolt Gárdonyi definiert den Begriff „Distanzprinzip“ als Grundlage für „Tonhöhenordnungen“, „die auf einer Aufteilung der Oktave in gleiche oder alternierende Abstände und in diesem Sinne auf Periodizität beruhen. Distanzielle Elemente [...] führen als wesentlicher Faktor aus der diatonischen Tonalität heraus und begründen in der Klanggestaltung des 20. Jahrhunderts neue Ordnungsprinzipien der Tonhöhen.“ S. 156.

¹⁷ Fauquet, J.-M.: S. 869.

Eine stark chromatisch durchsetzte Stelle vermittelt zwischen der Anfangstonart h-Moll und dem ersten Verkünden des Chorals auf der „Voix humaine“ in H-Dur¹⁸. Ab Takt 90¹⁹ hebt sich die Melodie langsam chromatisch von fis' nach a'. Dieses a' verharrt für drei Takte als Zentralton, harmonisch aber bringt es eine Bewegung in Gang, in der die Grundtöne der vorliegenden Harmonien die Oktave in drei großen Terzen durchschreiten: Auf Schlag 1 erklingen jeweils in Takt 94 D, 95 fis, 96 B (mit einem großen Septvorhalt²⁰) und 97 wiederum D.

Ab Takt 95 überlagert diese Fortschreitung auf einer Großterzachse eine reale Septakkord-Mixtur in halbtönigen Schritten, die nur in der Oberstimme durch Vorhaltsbildungen etwas verdeckt wird. Wie in den Takten 44 im letzten Satz der Symphonie liegen auch hier die parallelen Quinten eng benachbart zusammen im „Bass“ und „Tenor“²¹, wodurch die parallele Klangverschiebung entgegen aller satztechnischen Regeln klar hervortritt. Denkbar wäre hier, dass Franck den aufsteigenden, plagalen Fortschreitungen die ständig auf a' zurückfallende Melodik und die abwärtsgerichtete Mixturenbegleitung entgegensetzen wollte. Ab Takt 98 wiederholt sich dieses melodisch-harmonische Schema, zunächst um eine kleine Terz, ab Takt 102 um eine große Terz nach oben versetzt und führt auf derselben Großterzachse ais (entspricht b)-D-Fis, der fünften Stufe, nach H-Dur. Im Gegensatz zu den Akkordfolgen auf Großterzachsen im Finalsatz der Symphonie beschränkt sich hier Franck nicht allein auf mediantische Schritte: der erste bzw. zweite Akkord ist nicht gleichen Geschlechts wie die zwei übrigen Akkorde. Als Moll-Akkord besitzt er aber zwei gemeinsame Töne mit dem vorangehenden Akkord, doch keinen einzigen gemeinsamen Ton mit dem nachfolgenden. Wir sind hier weit entfernt von der Überhöhung der Dur-Farbe im Finalsatz der Symphonie.

¹⁸ Choral in h-Moll: Takte 115-126, S. 48.

¹⁹ Ibid.: S. 46.

²⁰ Die Auflösung geschieht zur übermäßigen Sext, enharmonisch aber mit as', der kleinen Septim, gleich, und verweist so auf die Hinwendung zur Dominante A.

²¹ Durch eine solche Stimmverteilung wird dem Klang eine besondere Massivität verliehen, der sogar, unter günstigen Umständen, eine Oktave unter dem Bass einen Kombinationston hörbar werden lassen könnte, einen „akustischen 32“. Siehe dazu Laudon, R.: S. 52. Solchen parallelen Quinten im „Bass“ und „Tenor“ begegnet man relativ früh im Orgel-Schaffen Francks: Siehe etwa Takte 10 und 11 und 22 und 23 (S. 2) im „Offertoire en fa mineur“ (CFF 55) von ca. 1858.

Die auffallende Nähe von realen Mixturen vor oder innerhalb einer Grundtonfortschreitung in großen Terzen rechtfertigt eine kurze Betrachtung der zeitgenössischen Reaktionen auf den Gebrauch paralleler Quinten und Oktaven, der sich bei einer Mixturenverwendung zwangsläufig ergibt. Brahms hat in den Jahren 1863 und 1864 so wie 1875 bis zu seinem Tod eine kleine Sammlung an guten und schlechten Beispielen solcher „verbotener“ Quinten und Oktaven angelegt, die von Robert Laudon im Rahmen des großen Streites zwischen den Vertretern der Neudeutschen Schule in der Linie Liszts, Berlioz' und Wagners und den Vertretern einer traditionelleren Schule um Schumann, aber vor allem um Joachim und Brahms betrachtet wird²².

Brahms fand in dieser speziellen satztechnischen Frage eine klar urteilende Antwort: Quinten, die sich aus einer konsequenten und schlüssigen „Vielstimmigkeit“ im Sinne einer feinsinnigen Kontrapunktik ergeben würden, seien gut; Quinten aber, die allein um einer Effekt-haschenden „Vollgriffigkeit“ willen geschrieben würden, seien abzulehnen²³.

Auf ein frühes Beispiel realer Septakkordmixturen stieß Brahms in seinen Überlegungen: In Chopins Mazurka in cis-Moll, op. 30 Nr. 4, wird chromatisch ein vollständiger Quintraum von Fis⁷ nach H⁷ wie mit einer Kette von parallelen Dur-Septakkorden ausgefüllt²⁴. Die authentische Quintbeziehung zwischen den Eckpunkten dieser Mixtur wird zeitlich gedehnt und damit verwischt, das Diminuendo paart sich mit einem Verschwinden der Klänge, die in einem plagalen Hauptschritt in die Subdominante hineinmünden und den plagalen Schluß nach cis-Moll bedingen. Hier stehen die Akkordmixturen nicht in einer Vielstimmigkeit, wie sie Brahms verlangt, aber in einer besonderen Linie, die eine harmonische Distanz auch tatsächlich als Distanz erfahrbar macht.

Bei Franck erscheinen die realen Septakkordmixturen ebenfalls an Scharnierstellen vor oder innerhalb einer Grundtonfortschreitung in großen Terzen²⁵

²² Laudon, R.: S. 49.

²³ Ibid.: S. 61.

²⁴ Chopin: Mazurken, S. 57, Takte 129-132.

²⁵ In meinen Analysen konnte ich auf den bei Franck seltenen Fall von Septakkordmixturen stoßen, der nicht im Zusammenhang mit einer Grundtonfortschreitung in großen Terzen zu finden ist: Im

und füllen sogar in einem der besprochenen Fälle zwei Wegstrecken von jeweils zwei großen Terzen vollständig aus. Der kontrapunktischen Vielstimmigkeit, die Brahms noch am Ende des 19. Jahrhunderts fordert, wird hier eine Kontrapunktik entgegengesetzt, die durch eine besondere Akkordfarbe einen oder mehrere harmonische Schritte hell aufleuchten läßt, in der dominantische oder subdominantische Beziehungen ihre vorrangige Rolle verlieren und die wegen ihres öffnenden Charakters plagale Schritte stärker als authentische bevorzugt.

Chromatische Modulationen mit Hilfe der Varianten- Technik

Jeder übermäßige Dreiklang stellt zwar einen Variantklang eines Dur-Dreiklangs dar, sobald er nach diesem benutzt wird, doch in den meisten Fällen steht die Hochalteration der Quinte im Vordergrund, durch die der nächste harmonische Schritt intensiver gestaltet wird. In einer Passage aber, die sich in besonderer Weise die Varianten-Technik zunutze macht, wird die harmonische Veränderung um einen gemeinsamen Grund-, Terz- oder Quintton für sich gesucht. Im Vordergrund steht die Beleuchtung eines oder zweier gemeinsamer Akkordtöne durch verschiedene Tongeschlechter. Der Dur-Moll-Wechsel stellt eine solche Technik dar, die Franck gerne auskostet¹. In Francks Spätwerk aber finden sich Passagen, die den übermäßigen Dreiklang als mögliche Variante zu einem Dur- oder sogar Moll-Akkord ansehen. Durch seine übermäßige Quinte eröffnet dieser Dreiklang neue Horizonte, die wiederum durch neue Varianten eingeleitet und fortgesponnen werden können.

Finale von „Prélude, aria et final“ (CF 26) bahnt sich ein Weg von gis-Moll in Takt 30 nach cis-Moll in Takt 39. Diesem zehntaktigen Bogen verleiht Franck einen langen Atem unter anderem dadurch, dass er in den Takten 31 und 32, S.19, den Raum von A nach F chromatisch in figurierten Septakkordmixturen ausfüllt- Mixturen, die hier den Spannungsbogen im Vergleich zu den Takten 22 mit Auftakt bis 29 auf Schlag verlängern und intensivieren.

¹ Haag, H.: S. 46 und Wegener, B.: S. 138.

Francks erster Choral für Orgel² birgt insbesondere in seinem Beginn zwei Passagen, in welchen die Grundtonfortschreitung auf einer Großterzachse und der übermäßige Dreiklang als Variantklang eine interessante Rolle haben.

Bevor der eigentliche Choral ab Takt 47 erklingt, führt ein Halbschluß in H-Dur³ nicht nach E-Dur, sondern nach G-Dur, zur Untermediante der Dominante. Die nächsten acht Takte, die sich melodisch von h'' nach e' neigen, führen nach e-Moll, bleiben also im Raum von G-Dur, indem ab Takt 16 der Rückgriff auf die Anfangstakte geschieht. Dieses G-Dur wird Ausgangspunkt authentischer Grundtonfortschreitungen in großen Terzen (G-Es-H)⁴, die ab Takt 22 neu aufgegriffen werden. Jetzt wird aber jede neue Harmonie über zwei Takte ausgebreitet. Das Schließen des Oktavraumes nach G-Dur⁵ benutzt von H-Dur aus die zwei vermittelnden Akkorde cis- und fis-Vermindert, die gesamte Phrase aber endet in Takt 30 in der Mollvariante von G. Sechs weitere Takte vermitteln wieder zu einem Halbschluß auf H, der dieses Mal aber tatsächlich nach E-Dur aufgelöst wird. Nachdem der übermäßige Dreiklang in der Grundtonfortschreitung diese ersten Takte geprägt hat, erhält dieser Dreiklang nun auch in der Vertikalen eine besondere Bedeutung. Jeweils im Auftakt zu den Takten 39, 41, 42 und 43 wird ein Dur-Dreiklang durch eine chromatische Erhöhung zu einem übermäßigen Dreiklang geführt: Nachdem dies in Takt 39 mit dem E-Dur-Klang geschehen ist, fällt der nächste Akkord in einem kleinen Terzschrift nach Cis⁶. Noch verweilt Franck für fast zwei Takte in Cis-Dur; nach der nächsten Umwandlung eines Dur-Dreiklangs, des nach Des-Dur enharmonisch verwechselten Cis-Dur, zu einem übermäßigen Dreiklang aber eilt der harmonische Rhythmus vorwärts: Der neu erreichte Auflösungsakkord B-Dur bleibt nur zwei Schläge lang erhalten. Indem die Quinte von B um einen Halbton erhöht wird und die Wechselnote a eine kurze Deutung

² Choral in E-Dur (CFF 105, Fauquet, J.-M.: S. 869).

³ Über eine doppelleitönig alterierte erhöhte vierte Stufe wird der dominantische Schluss in Takt 8 erreicht, Choral in E-Dur, S. 25.

⁴ Ibid.: Takt 19: G-Dur; Takt 20: Es-Dur; Takt 21: H-Dur; Takt 22: G-Dur; S. 26.

⁵ Ibid.: auf Schlag 2 in Takt 28, S. 26.

⁶ Diese Auflösung des übermäßigen Dreiklangs im kleinen Terzschrift nach unten, jedoch in einen Dur-Akkord hin, bringt, wie oben gezeigt, zwei chromatische Schritte nach sich.

nach D-Dur nahelegt, wird auf 3+ in Takt 41 ein übermäßiger Klang auf D erreicht, der im Terzschrift nach H-Dur fortgeführt wird. Ähnliches geschieht im nächsten Takt, wo die übermäßige Quinte von H (fisis), enharmonisch zu g'' verwechselt wird. Dadurch, dass eine weitere enharmonische Verwechslung ausbleibt, dis' zu es', führt kein authentischer Terzschrift sondern ein authentischer Quintschritt nach C-Dur in Takt 43. War der erste Schritt zwischen einem übermäßigen Dreiklang und seiner Dur-Auflösung ein eindeutiger Schritt von E nach Cis, so zeigt die dichte Kette, die in den Takten 40 bis 43 Schlag auf Schlag übermäßige Klänge in die drei chromatisch ansteigenden B-, H- und C-Dur-Klänge auflöst, wie doppeldeutig die Schreibart und wie empfindlich eine klare Grundtonzuweisung dieser übermäßigen Dreiklänge wird, sobald sie in solcher Dichte aufeinanderfolgen⁷.

Die Sequenz, in die sie hier eingebettet sind, gibt ihnen etwas drängendes, fast will es scheinen, dass der Chromatismus, den Franck hier besonders pflegt, die Harmonien Takt um Takt wie in einem Strudel nach oben zieht.

Und in der Tat ist es so, dass die Kraftlinie, die dieser Sequenz zugrundeliegt, eine sehr einfache ist: Die chromatische Modulation wird erreicht, indem aus jedem Dur-Klang ein übermäßiger Klang gemacht wird, ein Variantklang also, der mit dem vorangehenden Akkord die gemeinsamen Grund- und Terztöne teilt. Umgekehrt haben dissonanter Klang und Auflösungsakkord den Quintton gemeinsam, Grund- und Terztöne des Zielakkordes sind aber beide ein Halbton über den entsprechenden Tönen des übermäßigen Klangs.

Es fällt hier schwer, noch von einer Grundtonfortschreitung zu sprechen, da die Bewegung stetig chromatisch hochschleicht, mal diesen, mal jenen Akkordton betreffend. Von einer Ausrichtung aber kann die Rede sein, da die neuen Grundtöne

⁷ Wichtig bleibt festzustellen, wie viele Töne gemeinsam von übermäßigem Klang und Dur-Akkord geteilt werden, und wie viele halbtönige Beziehungen zwischen den Akkordbestandteilen dieser Akkordfolge existieren: Während der Quintton des Zielakkordes schon im übermäßigen Klang enthalten ist, wird Grund- und Terzton der Zielakkorde in einem zweifachen halbtönigen Schritt erreicht. Die nicht-regelmäßige Auflösung eines übermäßigen Dreiklangs, eine Auflösung vom Typ IIa, liegt hier also vor. In seiner Untersuchung über Liszts Verwendung des übermäßigen Dreiklangs erinnert Larry Todd an eine Stelle in Liszts « Harmonies poétiques et religieuses », die von Des- nach D-Dur über den übermäßigen Klang f-a-cis moduliert, siehe Todd, L.: S. 95. Bei Franck wird auf dasselbe Verfahren zurückgegriffen, aber darüberhinaus sequenzierend fortgesponnen, um chromatisch von B nach C zu steigen.

auf einer chromatisch ansteigenden Leiter liegen: Die harmonische Grundlinie ist also eine authentische.

Jörgen Jersild nennt– in norwegischer Sprache– diese Akkorde „Permutationsakkorde“⁸, eine Benennung, die man im Deutschen nicht gebrauchen sollte, da der Begriff „Permutation“ kontrapunktisch oder zwölfmontechnisch⁹ belegt ist, eine Benennung aber, die treffend das Wesentliche dieser Sequenz beschreibt.

Die Eigenart dieser Stelle liegt zusätzlich darin, dass Franck alle vier möglichen Transpositionen des übermäßigen Dreiklangs auf engstem Raum erklingen läßt. Man könnte nach dieser Stelle eine Typisierung des übermäßigen Dreiklangs vornehmen¹⁰, die selbstverständlich nur die klangliche, nicht die notationsmäßige Gestalt dieser Dreiklänge betrifft.

Nachdem Franck das unaufhörliche Sinken des vierstimmigen Satzes¹¹ kurz in Takt 38 und dank der besprochenen Sequenz in den Takten 40 bis 42 unterbrochen hat, nimmt die Melodie ihren abwärtsgerichteten Gestus wieder auf, bis die Phrase auf E in Terzlage endet. Die Dominante ist zwar schon in Takt 44 erreicht worden, aber nach einer Auflösung in eine trugschlüssige Stufe in Dur, in Cis7, senken sich reale Septakkordmixturen über C7 nach H7 in genau derselben Stellung wie im schon erläuterten Beispiel im h-Moll-Choral. Der spiralg aufsteigenden Sequenz der Takte 40 bis 43 setzt Franck nur drei Takte später einen abwärtsgerichteten Chromatismus entgegen, der ein besonderes Licht auf die Dominante H wirft, bevor im pp die Grundtonart wieder erreicht wird und der Choral mit der „Voix humaine“ des Schwellwerks angestimmt werden kann¹².

⁸ Jersild, J.: S. 20.

⁹ Siehe Platen, E.: Sp. 935 und Stephan, R.: Sp. 2523.

¹⁰ Übermäßiger Dreiklang vom Typ 1: c-e-gis; vom Typ 2: des-f-a; vom Typ 3: d-fis-ais und vom Typ 4: es-g-h. Vielleicht als erster hat Carl Friedrich Weitzmann eine solche Typisierung 1853 vorgenommen; siehe Weitzmann, C.-Fr.: S. 15.

¹¹ Choral in E-Dur: in den Takten 37 und 38, erneut in den Takten 39 und 40, S. 26 und 27.

¹² Die zweite Besonderheit im E-Dur-Choral, die dank einer besonderen Verwendung des übermäßigen Dreiklangs zustandekommt, wird in Kapitel III.3. besprochen.

Die „Béatitudes“ enthalten einige Passagen, die auf die Möglichkeiten der Varianten-Technik zurückgreifen. In der ersten Seligpreisung, im „Quasi andante“¹³, wird die bange Frage nach dem Glück gestellt. Mit Dreiklangsbrechungen in fis-Moll beginnend, hebt die Frage im wiegenden 6/8-Takt an.

Schon in der zweiten Phrase wird die Quinte cis'' zur verminderten Quinte c'' verändert, aus fis-Moll entsteht der vollverminderte Septklang auf fis¹⁴. Als im „Où donc est le bonheur“ das ursprüngliche fis-Moll neu aufgegriffen wird, verwendet Franck eine neue Variante, dieses Mal die gemeinsamen Quint- und Terztöne ausnutzend: Von einem Orgelpunkt auf A und einem Spitzenton cis'' eingerahmt, erklingen fis-Moll und F-Übermäßig Schlag auf Schlag aufeinander, eine chromatische abwärtsgerichtete Linie in einer der Begleitstimmen nach sich ziehend: fis-f-e, die im nächsten Takt den Weg nach A in einem plagalen Terzschrift einleitet¹⁵. Als diese Frage zum letzten Mal, im Chor, erklingt, wird der auf dem fis-Moll-Akkord folgende Klang als A-Übermäßig notiert, mit eis als Quint¹⁶. Dieser Klang wird von seiner Varianten A-Dur gefolgt, die wiederum in einem plagalen Terzschrift nach Cis-Dur mit dominantischer Auflösung nach fis-Moll führt¹⁷.

Der übermäßige Klang auf F nimmt also seinen Ausgangspunkt von einem Moll-Dreiklang her, dessen Grundton tiefalteriert wird. Diese von Fétis als möglich erachtete Herkunft des übermäßigen Dreiklangs¹⁸ steht hier im Dienst einer kurzzeitigen Modulation zur Tonikaparallele A-Dur, beziehungsweise eines plagal erreichten dominantischen Schrittes nach fis-Moll.

¹³ Les Béatitudes: S. 19.

¹⁴ Der Klavierauszug notiert zwar einen vollverminderten Septklang auf dis in Quintsextstellung, der beibehaltene Basston fis aber deutet an, dass vom – klanglich identischen – vollverminderten Septakkord auf fis gesprochen werden darf, zumal die nächsten Takte in keiner Weise eine Auflösung des vollverminderten Akkordes auf dis nahelegen würden.

¹⁵ In veränderter Lage und melodischer Abwandlung wiederholt sich diese harmonische Fortschreitung über fis-Moll, ihrer Varianten Fis-Übermäßig nach A-Dur; ab Buchstabe D, S. 20

¹⁶ Klanglich ist dieser Akkord mit F-Übermäßig identisch.

¹⁷ Eine Reprise dieser Stelle erfolgt in den „Béatitudes“ auf den Seiten 30 bis 33.

¹⁸ Fétis, F.-J.: „Traité...“, S. 92.

Wiederum durch die Tiefalteration des Grundtons eines Moll-Dreiklangs vermag der übermäßige Variantklang eine chromatische Linie in Gang zu setzen, wie es in der instrumentalen Überleitung zwischen Tenorsolo und Chorpartie zu Beginn der fünften Seligpreisung geschieht. In Takt 17 des „Allegro ma non troppo“ werden von f-Moll aus zwei weitere Moll-Akkorde im Halbtonabstand voneinander über einen übermäßigen Variantklang erreicht: Das als As-Übermäßig notierte Fes-Übermäßig leitet nach e-Moll, die Terz- und Quinttöne bleiben wiederum liegen und geben Raum für ein Es-Übermäßig, das nach es-Moll weiterführt¹⁹. Vier Takte später wird diese Sequenz in Varianten-Technik in derselben Weise wieder aufgegriffen²⁰.

Während im Beispiel von Varianten-Technik aus dem E-Dur-Choral die Hochalteration des Quinttons die authentische Bewegung der Harmonie initiiert hat, führt in diesen zwei Beispielen die Tiefalteration des Grundtones eines Molldreiklangs eine plagale Ausrichtung herbei. In der Auflösung des übermäßigen Klangs kippen die neuen Terz- und Quinttöne des Moll-Akkordes um einen Halbton nach unten, während der (klanglich) gemeinsame Grundton von übermäßigem Klang und Mollakkord²¹ bestehen bleibt.

Eine 16-taktige Passage der dritten Seligpreisung schraubt sich chromatisch nach oben von einem Durklang in dessen halbtönig benachbarten Durklang, ausgehend von Es-Dur, das über den Sextakkord von B-Dur erreicht wird, bis nach Fis-Dur, einzig und allein durch den Wechsel zwischen Dur- und Übermäßigen-Variantklängen: Der Chor der Sklaven erhebt sein Sehnsuchtschrei nach der

¹⁹ Les Béatitudes: S. 146 und 147.

²⁰ Nach dem es-Moll-Akkord wird dessen Grundton erniedrigt (notiert erscheint Ges-Übermäßig, klanglich mit D-Übermäßig identisch) und so d-Moll erreicht. Dessen Grundtonerniedrigung wiederum lässt Des-Übermäßig erklingen, das nach des-Moll führt; *ibid.*: S. 147.

In seinem Quintett (CFF 121) greift Franck auf dasselbe Verfahren zurück: Im ersten Satz wendet sich eine Linie langsam von a-nach f-Moll, indem aus einem Moll-Dreiklang der übermäßige Variantklang durch Erniedrigung des Grundtones wird, so dass das harmonische Geschehen langsam nach unten gezogen wird: a-As5#-as-G5#-g-Ges5# (notiert als B5#) – fis-F5#-f (Takte 64-70, Seite 7 und 8). Das langsame, sogar statisch wirkende, chromatische Sinken der Melodie, in der Violine I, wird durch die zwei Pendel a-Moll-C-Dur-Sekundakkord (Takt 64) und as-Moll-Ces-Dur-Sekundakkord (Takt 66) noch zusätzlich gebremst.

²¹ Man könnte von einer Typ IIc-Auflösung des übermäßigen Klangs sprechen.

verlorenen Heimat²². Aus dem Es-Dur²³ wird nach zwei Takten Es-Übermäßig, im elften Takt bleibt die Quinte als gemeinsamer Ton mit E-Dur erhalten, die Quinte von E-Dur wird erneut erhöht, jedoch als c'' (und c' im Tenor) notiert, und der übermäßige Klang auf E führt nach F-Dur. Der letzte übermäßige Dreiklang, auf F, wird über die gemeinsame Quinte nach Fis-Dur variiert. Dieses Fis aber wird mediantisch nach D-Dur aufgelöst, der Ausgangstonart bei Buchstabe I. Diese Takte also haben Haltepunkte, die auf der Großerzachse B-Fis-D liegen.

Franck läßt hier eine großflächige Bewegung in authentischen Großerzschritten mit einer Sequenztechnik aufeinanderstoßen, in welcher, ebenfalls in authentischer Richtung, der übermäßige Dreiklang als Variantklang von chromatisch benachbarten Durklängen eine weite Aufwärtsbewegung in Gang setzt. Diese Sequenzform hat Franck in seinem E-Dur-Choral wieder aufgegriffen, wie ich vorher dargelegt habe. Durch diese Passage aus den „Béatitudes“ wird ein besonderes Licht auf die Stelle des Chorals geworfen, die ein Sehnen, Hoffen oder vielleicht sogar ein Darben suggerieren könnte²⁴.

Im Umfeld mehrerer Haltetöne findet sich im Finalsatz des Quartetts eine Passage mit Varianten-Technik: in einem Abschnitt, der das langsame D-Dur-Thema der Takte 113-120 verarbeitet²⁵. In Takt 282, auf Des-Dur beginnend, halten zweite Violine und Bratsche auf den Tönen des' und f inne, die in Takt 284²⁶ zu Quint- und Septton von Ges7 werden, im nächsten Takt aber zu Grund- und Terzton

²² Les Béatitudes: ab Takt 5 von Buchstabe I, S. 110-113. Bezeichnenderweise deutet Franck ähnlich zum erstgenannten Beispiel aus der ersten Seligpreisung auch hier ein Bangen, Hoffen und Rufen mit Varianten-Technik musikalisch an. Franck greift hier auf einen Topos zurück, den Liszt im Zusammenhang mit dem übermäßigen Dreiklang mit Bedacht ausnutzt; Siehe Todd, L.: S. 101, 105 und 106.

²³ Les Béatitudes: Takt 7 nach I, S. 110.

²⁴ In Organistenkreisen kursiert in Frankreich die Interpretation der drei Choräle Francks als eines klanglichen Triptychons über das Geheimnis der Kirche, der streitenden (1.Choral), leidenden (2.Choral) und triumphierenden Kirche (3.Choral). Aus diesem Blickwinkel könnte die besprochene Stelle aus dem 1.Choral als Ausdruck des Seufzens und Stöhnens der Kirche im Kampf gegen das Böse dieser Welt betrachtet werden. Leider kann ich mich in dieser Interpretation nur auf die mündliche Äußerung Professors Robilliard aus Lyon stützen und konnte noch nicht ermitteln, ob diese Interpretation etwa durch eine Aussage Francks oder seiner Schüler beglaubigt werden kann.

²⁵ Quartett: 4. Satz, S. 39.

²⁶ Ibid.: S. 43.

von Des-Übermäßig in Quartsextstellung. Das weitere chromatische Absinken im Bass läßt den Variantklang dieses übermäßigen Dreiklangs erklingen, Des-Dur.

Die chromatische Linie wird aber noch weiter verfolgt, zum C-Dur-Akkord in Quartsextstellung, einer Fortschreitung mit plagalem Trugschlußcharakter, die eine kaum unterbrochene chromatische Bewegung in Gang setzt, die fast vollständig den Raum einer Undezime durchschreitet²⁷. Ähnlich sind die Takte 306-322²⁸ gestaltet, in denen die Violinen ihre Rollen austauschen und der harmonische Ausgangspunkt nun einen Ton höher liegt²⁹. Auch wenn diese lange Phrase nur anfänglich einen übermäßigen Variantklang benutzt, scheint dieser die düstere Farbe dieser Takte vorzugeben.

In diesem Satz aber bleibt eine schon kurz angesprochene Passage wesentlich in der Beleuchtung des Umgangs mit dem übermäßigen Dreiklang als Variantklang bei Franck: in der Zusammenführung von „Scherzo“- und „Poco lento“-Thema³⁰. Über einem zweitaktigen Bass-Ostinato, das in Umkehrung das Begleitmotiv des Hauptthemas³¹, den gebrochenen, übermäßigen Dreiklang also, wiederholt, wird das erste Hauptthemamotiv in schneller Bewegung angestimmt. Als dieses Motiv auch vom Grundton aus in der ersten Violine fortgeführt wird, steigt diese Bewegung nicht zum a', sondern nur zum ais', dem übermäßigen Quintton, hinunter: Die Begleitstimme hat auch die Solostimme angesteckt. Im nächsten Takt tritt eine „Normalisierung“ ein, das Thema wird neu angerissen, von der reinen Quinte aus. Doch in der Umkehrung dieses Anfangsmotivs im nächsten Takt wird ein zweites Mal die übermäßige Quinte angezielt, und in den nächsten zwei Takten, die von diesem neu-gestalteten Hauptmotiv nicht ablassen, erklingt das Motiv nur noch in seiner Variant-Gestalt, mit dem übermäßigen Quintton.

²⁷ Nur zwischen Fes und Eses (Takte 291 und 292), Ces und Heses (Takt 295) und F und Es (Takte 297 und 298) ist diese Linie durch Ganztonschritte unterbrochen.

²⁸ Quartett, 4. Satz: S. 44.

²⁹ In Takt 309 erklingt Es-Übermäßig in Quartsextstellung und wird im nächsten Takt zum Variantklang Es-Dur und von da nach D-Dur weitergeführt.

³⁰ Quartett, 4. Satz: Takte 777-782, S. 57.

³¹ Quartett, 1. Satz: Takte 15-17 auf Schlag 1, S. 1.

Selbstverständlich ist diese Stelle, trotz ihrer relativ langen Dauer und ihrem Beharren auf einem D-Dur-Übermäßig-Komplex, nicht Selbstzweck. Sie bereitet einen mediantisch vorbereiteten Schritt zur zwischendominantischen Stufe Fis, der aber nicht vollführt wird: Der übermäßige Klang auf D mit Terz im Bass löst sich, über einem Vorhaltsklang in Takt 785, nach h-Moll auf, die übermäßige Quinte der Takte 777-784 erweist sich als neuer Leitton nach h-Moll, zur Tonikaparallele. Aber was erst nur leise in der Begleitung des „Poco lento“ im Einleitungssatz erklingen ist, hat derart an Bedeutung gewonnen, dass der übermäßige Dreiklang die Dreiklangsstruktur des Anfangsthemas umgestaltet. Neben den für Franck typischen Dur-Moll-Wechsel kann für eine solche Stelle von einem Dur-Übermäßig-Wechsel gesprochen werden.

Im ruhigen H-Dur-Choral, vor dem „Largamente con fantasia“ des zweiten Orgelchorals und am Schluss dieses Werkes, verursachen zwei Mal zwei Haltetöne in den Mittelstimmen eine Varianten-Technik, die den übermäßigen Dreiklang ausnutzt. Zunächst bleiben g und h³² liegen, harmonisch eingefasst im einem G-Dur-Quartsextakkord, der auf Schlag 3 zum halbverminderten Septklang auf cis geht. Im nächsten Akkord bleiben die zwei Haltetöne auch als gemeinsame Töne weiter bestehen, als Quint- und Septtöne eines c-Moll-Variantklanges mit großer Septim. Dank der halbtönigen Bass-Bewegung nach unten wird auf Schlag 3, mit der enharmonischen Verwechslung von es' zu dis' und g zu fisis ein weiterer Variantklang erreicht, ein übermäßiger Dreiklang auf H mit gemeinsamer Quinte zu den zwei vorangehenden Akkorden. Diese Linie endet in Takt 122 in gis-Moll; der neu ansetzende Auftakt mit den Achteln h'-cis'' im Sopran wird wiederum Ausgangspunkt für ein Ausloten von Variantakkorden um die gemeinsamen Töne h und dis', später nur noch um das h:

Aus dem gis-Moll-Akkord³³ wird durch eine Tiefalteration des Grundtones ein übermäßiger Klang auf G, klanglich identisch mit dem übermäßigen Dreiklang auf H, der in einem weiteren Schritt nach H-Dur geführt wird. Franck geht aber hier noch weiter, indem er das h und das fis als gemeinsame Töne für einen Dur-Moll-

³² Choral in h-Moll: Takte 119 und 120, S. 48.

³³ Ibid.: Takt 122 bis 123.

Wechsel benutzt. Der h-Moll-Klang, streng genommen aber schon ein Quartsextvorhalt über fis treibt das harmonische Geschehen zur Schlußkadenz nach H-Dur über die erhöhte vierte Stufe, die auf Schlag 2+ in Takt 125 zum Doppelleittonklang verändert wird, und über die dominantische Stufe Fis7.

Der letzte als Variante benutzte Klang, das h-Moll in Takt 124, erinnert kurz vor der in Dur schließenden Kadenz an die Grundtonart dieses Werkes. Durch das ständige Zurückgreifen auf Varianten aber gelingt es Franck, in diesen 12 Takten einen Choralsatz zu schaffen, in welchem der Ton h, der Grundton, fast ständig gegenwärtig bleibt. Einzig der Terzschrift nach Gis7 in Takt 115, das Anhalten der Phrase auf Dis7 in Takt 118 und der Dominantklang in Takt 125³⁴ verdrängen den Ton h aus dem satztechnischen Geschehen.

Eine weitere, Varianten-Technik ausnutzende Passage soll hier angesprochen werden, auch wenn sie nicht direkt den übermäßigen Dreiklang benutzt: die Modulationstakte 210 und 211 des h-Moll-Chorals.

Nachdem in es-Moll eine erste Zusammenführung von dem Bass-Passacaglia-Thema der allerersten Takte und dem Cantabile-Thema der Takte 65-80 erfolgt ist, erhebt sich der fünfstimmige Satz, ab Takt 211 um eine übermäßige Sekunde erhöht und figurativ reicher gestaltet, nach einer kurzen Modulation, die durch einen einzigen Ton bewerkstelligt wird: In Takt 210 wird der Terzton von b-Moll ausgehalten und sogar noch im nächsten Takt in einer Viertel übergebunden; während auf Schlag 3 diese Terz nun Quintton des halbverminderten Septklangs auf g geworden ist, tritt im neuen Takt ein neuer Klang für diesen ein, mit gleicher – lediglich enharmonisch verwechelter Quinte: fis-Moll³⁵. Auch in diesem Fall liegt eine Modulationsart vor, die den Theoretiker Fétis in Erstaunen gebracht hätte. Allein das Spielen um einen gemeinsamen Akkordton eröffnet tonartliche Bereiche, die man ansonsten nur über umständliche Modulationswege erreichen könnte.

Überblickt man, welche tonartliche Stationen das Passacaglia-Thema nimmt, stößt man auf einen Befund, der in gewisser Weise einen Bezug zwischen dem h-Moll und dem E-Dur-Choral herstellt, nämlich über die wesentlichen Aufgaben, die

³⁴ Durch die Antizipation des Schlußakkordes auf 3+ ist sogar in diesem Takt die Zeit, in der das h nicht erklingt, auf eine Achtel beschränkt.

³⁵ Siehe auch dazu: Gárdonyi, Zs.: S. 113.

der übermäßige Dreiklang in beiden Werken wahrnimmt. In Takt 64 schließt die erste Passacaglia-Thema-Passage, in h-Moll beginnend und endend. Erst nach dem „Largamente con fantasia“ kehrt dieses Thema wieder auf, jedoch in g-Moll, eine große Terz tiefer als zu Beginn, und in einem Fugato, in dem das Thema im Sopran angestimmt wird, während die kontrapunktische Begleitung mit dem Thema zugleich einsetzt. Die dritte satztechnische Gestalt des Passacaglia-Themas geschieht, wie angesprochen, in der Zusammenführung mit dem Cantabile-Thema ab Takt 195, in einer neuen Tonart, in es-Moll, das wiederum eine große Terz tiefer steht als das Fugato der vorangehenden Takte. In der Apotheose, nach dem großangelegten Crescendo ab Takt 220, führt Franck das Passacaglia-Thema in Doppeloktaven, im Pedal vom Kontrasubjekt des Fugato begleitet, wieder nach h-Moll, so dass sich der Großterzzirkel wieder auf h-Moll schließt.

Hier liegt ein seltenes Beispiel einer Grundtonfortschreitung in großen Terzen vor, die ein ganzes Werk umspannt und dabei von einer Moll-Tonart in die andere führt³⁶.

Die Selbständigkeit, die der übermäßige Dreiklang als Variantklang gewinnt, macht es möglich, ihn als Wechselklang mit einem Dur-Akkord zu benutzen, wie es im Finalsatz des Quartetts geschieht. In „L’Organiste“, dieser Sammlung von Miniaturen für Orgel, die Franck in seinem letzten Lebensjahr geschaffen hat, wendet der Komponist seine Errungenschaften in einer Literatur an, die auch dem weniger fortgeschrittenen Orgel- oder Harmoniumspieler zugänglich ist. Dieses

³⁶ Siehe Symphonie 1. Satz: Takte 331 und folgende, S. 43 bis 51.

Ein etwas früheres Beispiel von Grundtonfortschreitung in großen Terzen in einem Moll-Umfeld findet sich, wie zuvor besprochen, in den Takten 11-15 im Scherzo des Quartetts, wobei der letzte Akkord doch in Dur steht. In der Wiederkehr des Scherzos in den Takten 272-276 gewinnt die Dur-Farbe sogar die Überhand. In beiden Fällen jedoch liegt eine authentische Grundtonbewegung vor.

In der plagalen Bewegung, wie sie etwa im Finalsatz der Symphonie so oft begegnet, scheint der öffnende Gestus sich besser in einem Dur-Kontext einschmiegen zu können, obwohl es nicht zwingend sein muß: in der Reprise des „Lento“-Themas wird im ersten Satz der Symphonie nach sieben Takten h-Moll erreicht, eine mediantische Tonart der Grundtonart. Es geschieht noch in großer dynamischer Stärke und fast kompletter Instrumentalbesetzung;

12 Takte danach, in der „Allegro“-Gestalt des Themas, erscheint eine weitere Tonart im Großterzabstand: es-Moll. Analog zu den Takten 29 und folgende ist nun die Begleitung in vielen Stimmen von Pausen durchsetzt; und als die Großterzachse mit g-Moll vervollständigt wird, tritt ab Takt 362 eine Art dynamisches Tal im p ein mit dünner Holzbläserbesetzung und wenigen Einwüfen der Hörner. Erst als sich das harmonische Geschehen aus diesem subdominantischen Bereich erhebt, erstarkt wieder die Dynamik, unter anderem durch eine stärkere Besetzung.

macht den Wert dieser Sammlung aus, der hier nur anhand eines einzigen Beispiels vorgestellt werden kann:

Im fünften der Stücke auf Es oder es erklingt in den Takten 21 und 22³⁷ ein besonderes Pendel von As zu dessen Oberquinte, das erst Es-Übermäßig, den spannungsreichen, dissonanten Variantklang, erklingen läßt und nur in der zweiten Pendelbewegung nach es-Moll führt. Dem übermäßigen Dreiklang ist hier dieselbe Eigenständigkeit gegeben wie jedem Dur- oder Moll-Akkord: die eines Wechselakkordes in einer Pendelbewegung.

³⁷ L'Organiste: aus „7 Pièces en mi b majeur et mi b mineur“ Nr.5 in Es-Dur (CFF 43).

3. Ankündigung eines neuen, distanziell begründeten Tonsatzes

Mehrmals zu Beginn des E-Dur-Chorals kündigt sich der leiterfremde, mediantische C-Dur-Akkord als eine wichtige harmonische Station in diesem Werk an: Zielpunkt der sich chromatisch hochschraubenden Kette von Dur-Akkorden, die durch übermäßige Dreiklänge vermittelt werden, ist in Takt 43 C-Dur, das in einem plagalen mediantischen Schritt nach E-Dur aufgelöst wird.

Im Choral auf der „Voix humaine“ wendet sich die zweite dreitaktige Phrase von der Subdominante zur Tonika zurück, über die Doppeldominante Fis⁷ und Dominante H⁷, eine Kadenz, die jedoch an dieser Stelle durch einen Trugschluss auf der sechsten Stufe der Moll-Varianttonart jäh unterbrochen wird: Statt dem erwarteten E-Dur oder cis-Moll erklingt C-Dur in Quartsextstellung¹. Der absteigenden Sopranlinie in melodischem Moll wird eine stark chromatisch gefärbte Aufwärtsbewegung in den Begleitstimmen entgegengesetzt, die in zwei plagalen Schritten zur erhöhten VII.Stufe – in e-Moll – zum vollverminderten Septakkord auf dis führt und sich nach E-Dur auflöst.

Auch in der letzten Phrase dieses Choralabschnittes² nimmt der C-Dur-Akkord eine wesentliche Aufgabe wahr, er wird Ausgangspunkt, nach einem trugschlüssigen Schluss auf dem vollverminderten Septakkord auf cis, einer vierschrittigen Quintfallsequenz zur Subdominante E, die in auffallender Weise mit Hilfe eines verminderten Quintschrittes zwischen B und E eine schnelle Wende zwischen b- und #-Tonarten erreicht³.

Nach der Fermate in Takt 105 wechseln Generalvorzeichnung, Taktart, Manualzuweisung und Dynamik. Der harmonische Schritt von E- nach C-Dur kommt zwar nicht unvorbereitet, da, wie oben gezeigt, die mediantische Tonart C-

¹ Choral in E-Dur: Takt 51, S. 27.

² Ibid.: Takte 62-64, S. 27.

³ Nach einer verzierten und verkürzten Version der Anfangstakte (Takte 65-86, S. 28 und 29) wird der Choral auf der „Voix humaine“ in harmonisch identischer Weise wieder aufgegriffen, mit kurzen Verzierungen auf dem Positiv zwischen den einzelnen Phrasen und mit Achtelfigurationen in den Mittelstimmen ab Takt 97.

Dur bis dahin schon eine große Rolle gespielt hat. Aber dass nach einer Fermatenpause ein Dur-Septakkord auf C erklingt – ein möglicherweise dominantischer Klang – macht stutzig. In strenger Fünfstimmigkeit hebt dieser Maestoso-Abschnitt an, in drei zweitaktigen Phrasen, die melodisch von e' nach es'' eine verminderte Oktave umspannen. Die Anfangspunkte einer jeden Phrase liegen, von den zugrundeliegenden Harmonien her gesehen, auf der Großterzachse C-E-As⁴. Jeder dieser drei Dur-Akkorde erklingt als Dominantseptakkord, wird aber nicht als solcher fortgeführt, da er plagal in einen Moll-Akkord, im letzten Schritt in einen Dur-Akkord aufgelöst wird: C7-g-E7-h-As7-Es7.

Sequenzierend zeichnet die Melodie jeweils die gleiche Ganz- und Halbtonabfolge nach: Die große Terz von einer Phrase zur anderen wird gegliedert in Ganzton-Halbton-Halbton.

Aus der sequenzierenden Satztechnik ergibt sich, daß nicht nur die Eckpunkte dieser Passage auf einer Großterzachse liegen, sondern auch jede Stimme ihr eigenes großterziges Gepräge trägt: Die Altstimme mit ihrem Septton, der im nächsten Takt zum Terzton wird, steigt auf einer Großterzachse des Typs 3 von b nach ges', wird aber im letzten Takt, der im Dur-Geschlecht von den zwei entsprechenden Takten 107 und 109 abweicht, zum achsenfremden Ton g' geführt; die erste Tenorstimme geht auf einer Großterzachse des Typs 4 aufwärts; die zweite Tenorstimme wechselt von einer Großterzachse des Typs 1 auf den geradzahligen Takten zu einer Großterzachse des Typs 3 in den ungeradzahligen Takten; die Bass-Stimme borgt ihr Tonmaterial von den Großterzachsen der Typen 1 und 4, streift aber auch im Moll-Sekundakkord auf g und h⁵ die Großterzachse des Typs 2. Auf diese Weise wird innerhalb dieser sechs Takte der gesamte zwölfkönnige Tonraum unserer Oktave ausgenutzt.

Dieser Stelle aber haftet weiteres Eigentümliche an. Die authentische Quintschrittauflösung, die der Dur-Septakkord in den Takten 106, 108 und 110 erwarten läßt, wird dem Hörer vorenthalten, denn die Auflösung geschieht zwar im

⁴ Auf einer Großterzachse des Typs 1.

⁵ Choral in E-Dur: In den Takten 107 und 109, S. 30.

Quintschritt, aber in plagaler Richtung⁶. Der vorangehenden Quintfallsequenz in Dominantseptakkorden⁷ setzt Franck eine neue Verwendungsart des Dominantseptklanges entgegen, den er seiner ureigenen Position auf einer dominantischen Stufe entfremdet.

Daneben ereignet sich der authentische Schritt innerhalb dieser Sequenz zwischen einem Moll-Akkord in Sekund-Akkord-Stellung und einem Dur-Akkord, das eine kleine Terz tiefer steht als der vorangehende Klang. Die Fortschreitung zwischen den zwei Grundtönen g und e oder h und as könnte leitereigen nur in der Folge eines Moll-Akkordes auf einen Dur-Akkord geschehen, also nur von einem G-Dur oder H-Dur nach einem e-Moll oder gis-Moll. In der Wahl der umgekehrten Akkordfarben aber läßt Franck zwei tonartliche Räume aufeinanderstoßen, die jeweils auf der Quintensäule am weitesten voneinander entfernt sind: g-Moll als parallele Tonart von B-Dur ist sechs Quinten von E-Dur entfernt; h-Moll als parallele Tonart von D-Dur ist von As-Dur ebenfalls sechs Quinten weit entfernt. Was diese Takte also miteinander verbindet, ist nicht mehr eine tonartliche Nähe, die durch dominantische Zwischenstufen oder deren Vertreter verdeutlicht wird – ein authentischer Terzschrift, der in einem einzigen Tonraum bleiben würde, könnte als eine solche Stufe betrachtet werden – sondern eine gleichbleibende Wegstrecke zwischen den einzelnen Punkten dieser Sequenz. Die Oktave ist nicht mehr nach den asymmetrischen Hierarchien tonikaler, dominantischer und subdominantischer Stufen – oder nach deren Vertreterstufen – gegliedert, sondern nach konsequent gleichbleibenden Schritten.

Diese neuen Möglichkeiten, die Oktave unseres temperierten Tonsystems zu teilen, sind vielfältig: Die zwölfstufige Teilung in Halbtonschritten, die sechsstufige in Ganztonschritten, die vierteilige Gliederung in kleinen Terzen, die dreiteilige in großen Terzen und die zweiteilige in zwei Tritoni. Die vorletzte dieser Möglichkeiten wählt Franck hier aus.

⁶ Eine solche Fortführung eines Dur-Septakkordes findet sich schon im Finalsatz der Symphonie während der ersten Vorstellung des Themenkomplexes etwa zwischen H7 und fis (Takte 19-22, S. 107) oder zwischen A7 und e (Takte 31-34, S. 108 und 109).

⁷ Choral in E-Dur: Takte 103-105, S. 30.

Innerhalb dieser distanziellen Großterzteilung der Oktave gliedert sich in diesen sechs Takten eine melodische Linie ein, die ihrerseits von Doppeltakt zu Doppeltakt sequenzierend aufsteigt. Auffallend ist der erste Schritt, der Ganzton, der, von der zugrundeliegenden Harmonie her, zu einer lydischen vierten Stufe führt, oder der völlig leiterfremd wirkt, würde man den Dur-Septakkord schon mit dominantischer Funktion hören. Auch das melodische Geschehen also ordnet sich einem bewußt ausgesuchten Grundmuster unter, das sich mit jeder erreichten Großterz wieder neu abspielt. In diesen Takten kann von einer distanziellen Harmonik gesprochen werden.

Zsolt Gárdonyi zählt einige Aspekte auf⁸, die zum Distanzprinzip gehören und je nach Komposition unterschiedlich ausgeprägt sein können. Diese Aspekte können als Leitlinien einer Bewertung dieser Stelle in Francks Choral dienen:

Das erste Kriterium braucht hier nicht berücksichtigt werden: Die „Tonarten-Disposition eines Zyklus oder eines Satzes“ kann distanziell begründet sein⁹. Das Auftreten realer Sequenzen kann auf distanzielle Harmonik hinweisen: Das zweitaktige Modell des „Maestoso“ im ersten Choral wird in genauer Intervall-Treue, mit Ausnahme des letzten Akkordes in Takt 111 beziehungsweise 120, zwei Mal wiederholt, es kann also hier von einer realen Sequenz gesprochen werden. Auch der dritte Punkt, „distantielle Tonalität“, ist im melodischen Geschehen verwirklicht. Die über jede Großterzspanne gleichbleibende Intervallfolge macht es für jeden Ton dieser melodischen Aufwärtsbewegung unmöglich, sich als besonderen Anziehungspunkt herauszustellen. Keine Stufe kann mehr als die entsprechende Stufe im benachbarten Großterzraum eine Funktion einnehmen, die auf diese oder jene andere Stufe ausgeübt werden könnte. Keine Stufe kann unverrückbar eine tonikale oder gar eine Art subdominantischer oder dominantischer Funktion übernehmen. Franck überschreitet hier die Dur-Moll-Tonalität und wird sogar Vorbild für zukünftiges Komponieren:

⁸ Gárdonyi, Zs.: S. 156.

⁹ Dies ist relevant für den Choral in h-Moll.

Im 20. Jahrhundert hat Olivier Messiaen diese Großterzteilung und diese Halb- und Ganztonfolge in seinem dritten Modus¹⁰ übernommen. In der distanziellen Harmonik, wie sie Messiaen entworfen hat, bleiben auch alle Begleitstimmen oder jede Begleitharmonik streng in dem Tonraum, den die jeweilige Leiter vorgibt. Die Tonalität ist allein vom Distanzprinzip geprägt und gestaltet. Bei Franck ist es in der besprochenen Passage noch nicht ganz der Fall: Die Septime, die auf Schlag 4 in den Takten 107 und 109 zum nächsten Dur-Septakkord führt und die Septim des Fermatenklanges in Takt 111 sind der durch Melodik und Harmonik festgelegten Leiter c-d-dis (oder es)–e-fis (oder ges)–g-gis (oder as)–ais (oder b)–h-c fremd.

Das letzte Merkmal, das wesentlich zur distanziellen Tonalität beiträgt, ist das Vorhandensein „realer Figuration“ und „symmetrischer Akkorde“¹¹. Durch die strenge Fünfstimmigkeit und Homophonie des „Maestoso“ in Francks Choral wird gerade das Schillernde einer Figuration vermieden, da die folgende „Poco animato“–Takte zu dieser statischen Satztechnik ein Gewicht entgegenhalten, durch das scheinbar ein Weg in eine feste Tonalität gesucht wird¹². Was die Akkordik des „Maestoso“ betrifft, so bleibt Franck mit Ausnahme der Septim auf dem letzten Schlag des zweiten Sequenztaktes in dem Tonraum, den er sich in der Melodik vorgegeben hat, wählt aber Akkordtypen, die aus der Dur-Moll-Tonalität stammen, den „Dominantseptakkord“ und den reinen Mollklang mit kleiner Septim, die er jedoch zweckentfremdet. Den letzten Schritt, der die Dur-Moll-Tonalität ganz sprengen würde, hat Franck nicht getan: Die begleitenden Akkorde bleiben in ihrer Struktur der „alten“ Tonalität treu, werden nicht von der symmetrisch angelegten neuartigen Leiter bedingt.

Die Abwandlung der Sequenz in deren Schlusstakt- die plagale Auflösung des Septakkordes auf As in einen weiteren Septakkord auf Es- lässt ein abgeschwächtes Licht auf die distanziell geprägte Sequenz dieser Takte fallen, führt aber in eine dreitaktige Orgelpunkt-Passage hinein, die auf demselben Grundton, auf es steht, aber in der Moll-Variante. Auch am Schluss der Sequenz also wird die Erwartung

¹⁰ Gárdonyi, Zs.: S. 164, 165 und 192.

¹¹ Ibid.: S. 156, 177 und 180.

¹² Wie etwas später erläutert wird.

eines authentischen Quintschrittes und einer tonikalen Auflösung des Es7-Klanges getäuscht. Stattdessen wird das es-Moll, das naturgemäß die Sequenz des „Maestoso“ in Takt 111 erwarten lassen würde, in einer imitatorisch über dem Orgelpunkt gestalteten Passage, die jedoch mit dem Septakkord von Es endet, nachgeliefert. Auf diese schließt sich die distanziell aufgebaute Sequenz, jetzt aber von As7 nach H7, wieder an, im Sopran von c'' nach h'' aufsteigend, eine Orgelpunkt-Stelle in h-Moll mit Schluss auf dem Septakkord auf H nach sich ziehend:

Diesen Halbschluss läßt Franck in einem zweifachen Echo ausklingen, in einer jeweils abgebrochenen II-V-Kadenzierung, die figurativ die Orgelpunkt-Gestaltung der Takte 121 bis 123 reflektiert.

SCHLUSS

Wirft man einen das gesamte Schaffen Francks umfassenden Blick auf seine Verwendung des übermäßigen Dreiklangs, so kann eine Entwicklung festgestellt werden, die diesem Klang einen stetigen Bedeutungszuwachs in der musikalischen Sprache Francks verleiht: Ist dieser Akkord in den Trios der frühen 40er Jahre noch kaum präsent, so findet er sich schon häufiger in den religiösen Werken der späten 50er Jahre, um durch die mit seinem Auftreten verbundene chromatische Alteration einen dramatischen Gestus zu unterstreichen. Erst in den 60er Jahren begegnen unregelmäßige Auflösungen des übermäßigen Dreiklangs. Doch in derselben Zeit beginnt Franck, das harmonische Potential dieses Klanges, das Grundtonfortschreitungen in großen Terzen erlaubt, zu nutzen und sogar zu erweitern, indem er den Großterzbeziehungen einen noch höheren architektonischen Stellenwert zuweist als den, der sonst den tonikalen, subdominantischen und dominantischen Stufen eigen ist. Auch wenn stellenweise ein Vermeiden der Beziehungsfelder zwischen diesen drei Stufen schon bei Schubert etwa anzutreffen ist, wird der Rückgriff auf Großterzbeziehungen in großem Rahmen bei Franck strukturstiftend, im Choral in h-Moll wie im Finalsatz der Symphonie, in subtiler Weise aber auch in der gesamten Anlage des D-Dur-Quartetts. Dass gerade im Durchschreiten großer Terzen meist der plagale Weg gewählt wird, verleiht der Musik Francks einen sich öffnenden Zug, zu dem sich eine breit angelegte Metrik¹ und ein großzügig gedachter Phrasenbau² gesellen.

In diesen Punkten aber kann Franck nicht als Neuerer gelten: Liszt hat schon in den 40er Jahren den übermäßigen Dreiklang als Pionier verwendet, da er ihn nicht nur als Grundlage neuer Grundtonfortschreitungen verwendet, sondern als

¹ Demuth, N.: „César Franck“, S. 48.

² Es sei kurz an die Dreigliederung der Thematik im Finalsatz der Symphonie erinnert.

Fundament im Bau neuartiger Skalen³. Darin ist Liszt auch Wagner weit voraus, und er ist sich dessen voll und ganz bewußt⁴.

In dieser Hinsicht kann demnach in Franck ein Komponist gesehen werden, der stark von Liszt geprägt worden ist, dessen Musik er gut kannte und dessen musikalischer Rat ihm viel bedeutete, doch es wäre falsch, ihn als bloßen Nacheiferer eines großen Neuerers zu sehen. Gerade dadurch, dass Franck in der letzten Phase seines Schaffens Werke absoluter Musik wie das Klavierquintett, die Violinsonate in A-Dur, „Prélude, aria et final“, „Prélude, choral et fugue“, das D-Dur-Quartett, die d-Moll-Symphonie und die drei Choräle für Orgel geschaffen hat, in denen der übermäßige Dreiklang vielseitige Aufgaben wahrnimmt, hat er seinen Hörern ein neues Idiom zugemutet, und dies in den Werken, durch die er dem französischen Musikleben zu einem neuen Aufschwung verholfen hat⁵. Liszt hat den übermäßigen Dreiklang in Werken gebraucht, die durch ein außermusikalisches Programm oder durch eine poetische Idee festgelegt sind. Dort liegt der übermäßige Dreiklang in einer Topoi-reichen Sprache eingebettet, ähnlich einem neapolitanischen Sextakkord in der Opernsprache des 17. und 18. Jahrhunderts. Bei Franck läßt sich eine „rhetorische“ Begründung für das Auftreten des übermäßigen Dreiklangs in den vokalen Werken, insbesondere in „Les Béatitudes“, allenfalls noch in den drei Chorälen für Orgel, hinter denen man eine außermusikalische Idee vermuten könnte⁶, finden; in den übrigen Werken aber ist der übermäßige Dreiklang nur Werk-immanent zu verstehen, und sein Vorkommen zeigt, mit wieviel Können Franck ihn benutzt – es sei nur an die Untersuchung des D-Dur-Quartetts erinnert. Darüber hinaus wird in den letzten Werken Francks deutlich, dass der übermäßige Dreiklang in den Genuss eines vollen „Bleiberechtes“⁷ in seinem persönlichen Stil

³ Todd, L.: S. 94.

⁴ Todd, L.: S. 97 und 98. Meines Wissens fehlt bis jetzt eine Untersuchung des Gebrauchs des übermäßigen Dreiklangs bei Wagner, durch die Liszts Intuition, er habe als erster diesen Klang innovativ benutzt, auch sachlich gestützt werden könnte.

⁵ Davies, L.: „Franck“, S. 39 und Eckart-Bäcker, U.: S. 201.

⁶ Haag, H.: S. 37.

⁷ Weitzmanns Forderungen aus dem Jahr 1853 sind in Francks späteren Werken verwirklicht. Aus dem „ungebetenen Gast“ ist ein Klang geworden, der aus der ureigenen Sprache Francks nicht mehr wegzudenken ist; siehe dazu Weitzmann, C.-F.: S. 9.

gelangt ist: Als Variantklang bereichert er Francks Melodiebildung, die so oft in einem intervallischen Anwachsen besteht⁸, erlaubt schnelle Harmoniewechsel, die vormem nur zwischen Dur und Moll üblich waren⁹.

Dies sind Anzeichen für die Überwindung der Dur-Moll-Tonalität der abendländischen Musik: In dem durch auf- oder abwärtsgerichtete Variantklang-Sequenzen gesteigerten Chromatismus, in den häufigen Septakkord-Mixturen und in den distanziell begründeten Passagen, die einer Architektonik in großen Terzen gehorchen, beweist Franck, dass er die Dur-Moll-Tonalität überschritten hat, dass seine Spätwerke schon dem „ordre omnitonique“ im Sinne von Fétis zugerechnet werden müssen. Doch dies geschieht in einer Weise, die Fétis wohl nicht geahnt haben würde. In großer innerer Freiheit werden die Beziehungen zwischen den einzelnen Stufen einer Leiter übergangen; Beziehungen in großen Terzen, die mit einem Sprung vier Quinträume überschreiten, chromatische Mixturen und distanziell festgelegte Leitern bilden eine neue musikalische Grammatik, auf die Musiker von Debussy bis Messiaen ihre eigene Klangsprache aufgebaut haben. Während am Ende des 19. Jahrhunderts in Deutschland die Riemann-Regersche Schule die Möglichkeiten der funktionalen Harmonik, deren erstes Hauptgesetz¹⁰ die Vorherrschaft der tonikalen, dominantischen und subdominantischen Stufen darstellt, auf die Spitze treibt, erweitert Franck organisch die alte Tonalität um neue Klangwelten: eine Erweiterung, die neben der Entdeckung neuer Leitern auch erlaubt, auf kirchentonale Stufen zurückzugreifen und auf diese Weise die musikalische Sprache zu bereichern.

⁸ Demuth, N.: „French piano music...“, S. 45.

⁹ Handschin, J.: S. 78.

¹⁰ Grabner, H.: „Die Funktionstheorie...“, S. 20 und „Regers Harmonik“, S. 3 und 4.

LITERATURLISTE

Untersuchte Werke Francks

(in dieser Auflistung folge ich dem systematischen Werkverzeichnis, der sich bei J.-M. Fauquet auf den Seiten 848 bis 929 seiner Monographie über César Franck befindet).

KLAVIER

CFF 16: Fantaisie sur deux airs polonais, wohl 1845, in: „Piano Music of the Parisian Virtuosos, 1810-1860“, herausgegeben von Jeffrey Kallberg, Band 10, New York, 1993.

CFF 24: Prélude, Choral et Fugue, 1884 (Henle, München 1995).

CFF 26: Prélude, Aria et Final, 1887 (Henle, München, 1991).

HARMONIUM

CFF 40 bis 48: L'Organiste, 1890 (Schott/Universal Edition, Wien, 1997).

ORGEL

CFF 49: Pièce en Mi bémol Majeur, 1846 (Schola cantorum, Paris, 1973).

CFF 51: Pièce pour grand orgue, 1854 (Editions musicales du Marais, Paris, 1990).

CFF 53 A: Fantaisie en Ut Majeur, 1856 (Version I) (Schola cantorum, Paris, 1973 und Forberg, Bonn-Bad Godesberg, 1980).

CFF 53 B: Fantaisie en Ut Majeur, 1863 (Version II) (Schola cantorum, Paris, 1973 und Forberg, Bonn-Bad Godesberg, 1980).

CFF 53 C: Fantaisie en Ut Majeur, Kompositionsjahr nicht ermittelt (Forberg, Bonn-Bad Godesberg, 1980).

CFF 53: Fantaisie en Ut Majeur, 1863 (Schott/Universal Edition, Wien, 1990).

CFF 55: Offertoire en fa Mineur, ca. 1858 (Editions musicales du Marais, Paris, 1992).

CFF 98: Grande Pièce symphonique, 1863 (Schott/Universal Edition, Wien, 1990).

CFF 30 B: Prélude, Fugue et Variation, Kompositionsjahr nicht ermittelt (Schott/Universal Edition, Wien, 1990).

CFF 99: Pastorale, 1863 (Schott/Universal Edition, Wien, 1990).

CFF 100: Prière, ca. 1860 (Schott/Universal Edition, Wien, 1990).

CFF 101 B: Final, autographe Quelle des „Final“ (CFF 101) von 1864 (Schott/Universal Edition, Wien, 1990).

Trois Pièces pour le Grand Orgue:

CFF 102: Fantaisie, 1878 (Peters, Frankfurt am Main, o. J.).

CFF 103: Cantabile, 1878 (Peters, Frankfurt am Main, o. J.).

CFF 104: Pièce héroïque, 1878 (Peters, Frankfurt am Main, o. J.).

Trois Chorals pour Grand Orgue:

CFF 105: Choral No. 1 en Mi Majeur, 1890 (Schott/Universal Edition, 1991).

CFF 106: Choral No. 2 en si Mineur, 1890 (Schott/Universal Edition, 1991).

CFF 107: Choral No. 3 en la Mineur, 1890 (Schott/Universal Edition, 1991).

KAMMERMUSIK

Trois Trios concertants:

CFF 111: Trio No. 1, in fis-Moll, ca. 1840 (Eulenburg, London, o. J.).

CFF 112: Trio No. 2, in B-Dur, „Trio de salon“, ca. 1840 (Schuberth, Leipzig, o. J.).

CFF 113: Trio No. 3, in h-Moll, ca. 1840 (Schuberth, Leipzig, o. J.).

CFF 114: Quatrième trio concertant, in h-Moll, ca. 1840 (Schuberth, Leipzig, o. J.).

CFF 121: Quintette en fa Mineur, 1878-1879 (Eulenburg, London, o. J.).

CFF 123: Sonate pour piano et violon en La Majeur, 1886 (Henle, München, 1993).

CFF 124: Quatuor en Ré Majeur (Eulenburg, London, o. J.).

ORCHESTER

CFF 128: Le Chasseur maudit, 1881-1882 (Eulenburg, London, o. J.)

CFF 130: Symphonie en ré Mineur, 1887-1888 (Eulenburg, London, 1983).

PIANO ET ORCHESTRE

CFF 137: Variations Symphoniques, 1885 (Eulenburg, London, o. J.).

MESSEN, MOTETTEN, GEISTLICHE LIEDER

CFF 203b: Messe à trois voix, ca. 1865 (Carus, Stuttgart, 1982).

CFF 207: O salutaris hostia, 1862 (Butz, St Augustin, 1999).

CFF 209: Panis angelicus, 1872 (Carus, Stuttgart, 1982).

CFF 221: Psaume CL, 1883 (Carus, Stuttgart, 1991).

KANTATEN, ORATORIUM

CFF 180: Les Sept Paroles du Christ en Croix, 1859 (Carus, Stuttgart, 1989).

CFF 184b: Rédemption, 1872 (Reprint der Ausgabe von 1895 bei Heugel in Paris, Study Score mph, München, o. J.).

CFF 185a: Les Béatitudes, 1869-1879 (Reprint der „Nouvelle Edition, Ph. Magnet“, Paris o. J., Carus, Stuttgart, 2002).

Kurz angesprochene Werke anderer Komponisten

Chopin, Frédéric: „Mazurka in cis-Moll, op.30, Nr. 4“, in: Mazurken (Henle, München, o. J.), S. 53 bis 57.

Schubert, Franz: „Trio in B“ in: NGA, Serie VI, Band 7, S. 91 bis 142.

Theoretische Werke des 18. und 19. Jahrhunderts

Catel, Charles-Simon: Traité d'harmonie, Leipzig, o. J.

Cherubini, Luigi: Theorie des Kontrapunktes und der Fuge, Leipzig, ca. 1834.

Diderot, Denis und d'Alembert, Jean: „Musique“, Ergänzungsband zur „Encyclopédie“ (Reprint der Originalausgabe, Paris, o. J. bei „Inter-Livres“, Tours, 2002).

Fétis, François-Joseph: Traité méthodique de l'Harmonie, des Instrumens (sic), des Voix et de tout ce qui est relatif à la Composition, à la Direction et à l'Exécution de la Musique, Paris, 1837.

Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie, Paris, 1844.

Gevaert, François-André: Traité d'harmonie théorique et pratique, Paris, 1905.

Lavignac, Albert: La Musique et les Musiciens, Paris, 1895.

Reicha, Antonin: Traité de haute Composition Musicale, Paris, 1824.

Cours de composition musicale ou Traité complet et raisonné d'Harmonie pratique, Paris, o. J.

Rameau, Jean-Philippe: „Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels“, 1722, in Complete theoretical writings by Jean-Philippe Rameau, herausgegeben von Erwin R. Jacoby, Band I, American Institute of musicology, 1967.

Roussier, Pierre-Joseph. Traité des accords et de leur succession, Paris, 1764, Reprint, Genf, 1972.

Weitzmann, Carl-Friedrich: Der übermäßige Dreiklang, Berlin, 1853.

Sekundärliteratur

Arlin, Mary (Herausgeber): „Esquisse de l'histoire de l'harmonie“; an English Language Translation of the François-Joseph Fétis History of Harmony, New York, 1994. (Leider stand mir das französische Original nicht zur Verfügung; im Text zitiert als: „Esquisse...“).

Benoit, Marcelle, Norbert Dufourcq und François Sabatier (Herausgeber): „César Franck“ in L'Orgue, Cahiers et mémoires, Nr. 44, 1990, II.

Buenzod, Emmanuel: César Franck, Paris, 1966.

Cortot, Alfred: La musique française de piano, Paris, 1932.

Davies, Laurence: César Franck and his circle, London, 1970.

Frank, London, 1973.

Demuth, Normann: César Franck, New York, 1949.

French Piano Music, a survey with notes on its performance, London, 1959.

Eckart-Bäker, Ursula: Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne, Regensburg, 1965.

Eggebrecht, Hans Heinrich: „Kirnberger“, in NG², 2001, Band 13, S. 628 bis 631.

Eich, Katrin: Die Kammermusik von César Franck, Kassel, 2002.

Ellis, Katharine: „Fétis“ in NG², 2001, Band 8, S. 746-749.

Emmanuel, Maurice: César Franck, Paris, 1930.

Fauquet, Joël-Marie: César Franck, Paris, 1999.

Gárdonyi, Zsolt und Hubert Nordhoff: Harmonik, Wolfenbüttel, 1990.

Grabner, Hermann: Handbuch der funktionellen Harmonielehre, Nachdruck der 6. Auflage, Regensburg, 1974.

„Regers Harmonik“, in: Max Reger; Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler, Heft 1, herausgegeben von Richard Würz, München, 1920.

Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und ihre Bedeutung für die praktische Analyse, München, 1923.

Groth, Renate: „Zur Theorie der Musik bei François-Joseph Fétis“ in: Heinrich Sievers zum 70. Geburtstag, herausgegeben von Günter Katzenberger, Tutzing, 1978, S. 47-57.

Güldenstein, Gustav und Rudolf Kelterborn: Etüden zur Harmonielehre, Kassel, o. J.

Haag, Herbert: César Franck als Orgelkomponist, Kassel, 1936.

Handschin, Jacques: „César Francks Harmonik“ in: Miscellen II, SMZ, 75. Jahrgang. Nr. 3, 1935, S. 75-78.

D'Indy, Vincent: César Franck, Paris, 1924.

Jersild, Jörgen: De funktionelle principper i romantikkens Harmonik, Kopenhagen, 1970.

Jost, Peter (Herausgeber): César Franck, Wiesbaden, 2004 (erschien erst nach Einreichen dieser Arbeit).

Jumi, Martin: „Fétis and Le ‚Sens Musical‘“ in: Convention in eighteenth- and nineteenth century music, herausgegeben von Wye J. Allbrook, Janet M. Levy und William P. Malert, New York, 1992; S. 447-472.

Kosar, Anthony Jay: François-Joseph Fétis Theory of Chromaticism and early Nineteenth century music, Michigan, 1985.

Kunel, Maurice: César Franck inconnu, Bruxelles, 1958.

Kühn, Clemens: Formenlehre der Musik, Kassel, 1987.

Kurth, Ernst: Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme, zweite, unveränderte Auflage der ersten Auflage von 1913, München, 1973.

Landgraf, Armin: *Musica Sacra zwischen Symphonie und Improvisation, César Franck und seine Musik für den Gottesdienst*, Tutzing, 1975.

Laudon, Robert T.: „The debate about consecutive fifths: a context for Brahms's Manuscript, „Oktaven und Quinten““ in: *ML.*, Band. LXXIII, 1992, S. 48-61.

Mohr Wilhelm: *César Franck, zweite, ergänzte Auflage*, Tutzing, 1969.

Packard, Donald Wheeler: *Seven French theorists of the 19th century*, Rochester, 1954.

Peters, Penelope: *French harmonic theory in the Conservatoire tradition: Fétis, Reber, Durand, and Gevaert*, Michigan, 1990.

Platen, Emil: „Fuge“ in *MGG*, 1995, Sachteil, Band 3, Sp. 930-957.

Rathert, Wolfgang: „Form und Zeit im Streichquartett César Franks“ in: *Neue Musik und Tradition, Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von Josef Kuckertz, Laaber, 1990, S. 311-332.

Schenker, Heinrich: *Hamonielehre; fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe von 1906*, Wien, 1978.

Searie, Humphrey: *The Music of Liszt*, London, 1954.

Serwer, Howard: „Marpurg“ in: *NG²*, 2001, Band 15, S. 880-882.

Stephan, Rudolf: „Zwölftonmusik“ in: *MGG*, 1998, Sachteil, Band 9, Sp. 2505-2528.

Stone, Peter Eliot: „Reicha“ in *NG²*, Band 21, S. 129-136.

Taube, Charlotte: *César Franck – und wir*, Berlin, 1951.

Thomson, Andrew: „d’Indy“ in: NG², 2001, Band 12, S. 370-375.

Tiersot, Julien: Un demi-siècle de musique française entre les deux guerres 1870-1917, Paris, 1918.

Todd, Larry: „The ‚Unwelcome Guest’ Regaled: Franz Liszt and the Augmented Triad“ in: 19th Century Music, Sommer 1998, Band XII, Nr. 1, S. 93-115.

Tournemire, Charles: Précis d’exécution, de registration et d’improvisation à l’orgue, Paris, 1936.

Vallas, Léon: La véritable histoire de César Franck, Paris, 1955.

Wangermée, Robert: „Le concept de tonalité selon Fétis“ in: RB de musicologie, Band LII, 1998, S. 35-45.

„Fétis“ in: MGG, 2001, Personenteil Band 6, Sp. 1087-1093.

Wegener, Bernd: César Francks Harmonik, Regensburg, 1976.