

Themenbildung bei César Franck

Vortrag im Rahmen der César-Franck-Tage

Zu César Francks Personalstil gehört sicherlich der unverwechselbare Duktus seiner Themen, die man meist schon nach wenigen Tönen als „typisch“ identifizieren kann. Der folgende Beitrag versucht, einige Grundmuster seiner Themenbildung offenzulegen. Er mag auch als Anregung für eigene Improvisations- und Kompositionsversuche im Franck-Stil dienen.

Das wohl wichtigste Themenmodell bei Franck ist der „musikalische Satz“, dessen relevante Grundtypen zunächst vorgestellt werden. Anschließend werden Möglichkeiten motivischer Arbeit innerhalb dieses Rahmens beleuchtet und schließlich die Rolle der Harmonik – sowohl innerthematisch als auch die übergeordnete Formarchitektur betreffend – untersucht. Es liegt zwar

nahe, dabei vor allem Orgelwerke „zu Wort“ kommen zu lassen, doch beschränkt sich der Artikel keinesfalls darauf – auch um zu zeigen, wie sehr sich Francks Personalstil durch sein ganzes Schaffen hindurch als konsistent erweist.

AUFBAU EINES TYPISCHEN FRANCK-THEMAS

Die Themenstruktur ist denkbar einfach: Franck exponiert eine zweitaktige Phrase, wiederholt sie und spaltet dann daraus zwei Kurzphrasen ab, die in einen Halbschluss (HS) führen.

Genauerem Hinschauen offenbart interessante Details: Die beiden Zweitaktphrasen („Vordersatz“) bestehen jeweils aus zwei unterschiedlichen, aneinander geketteten Rhythmen, von denen der zweite durch eine sogenannte

„weibliche Endung“¹ das Ende der Phrase signalisiert. Der viertaktige „Nachsatz“ verkettet den ersten dieser Rhythmen in den Kurzphrasen, signalisiert also durch die Verkürzung ein (leicht beschleunigtes) „Weiterfließen“, das in den Schlusstakten in den Mittelstimmen weiterläuft.

Diese Art des Themas aufbaus, bei der eine Phrase zunächst wiederholt und dann – meist durch Abspaltung und Verkürzung der Ausgangsphrase – „ins Laufen“ gebracht und auf eine Kadenz als Zielpunkt hingetrieben wird, ist ein spätestens seit der Wiener Klassik sehr verbreitetes Modell für die Themenbildung, das man als „musikalischen Satz“ bezeichnet.²



► Abb. 1 C-Dur-Fantasie (1862), T. 1–8

- 1 Dieser Begriff entstammt der Verslehre und bezeichnet schwache/unbetonte Endungen. Ob er die aktuellen Gender-Debatten langfristig überleben wird, ist fraglich.
- 2 Die aktuelle Definition stammt von Erwin Ratz (Formenlehre, 1951). Ein prototypisches, oft zitiertes Beispiel für den Satz ist der Anfang von Beethovens f-Moll-Klaviersonate.



► Abb. 2 C-Dur-Fantasie, Adagio, T. 1-15

Im Unterschied zur symmetrisch gebauten „Periode“³, die für Ausgleich steht, signalisiert die Asymmetrie des Satzes „Entwicklung“ bzw. „Drive“ und steht damit für ein menschliches Grundbedürfnis im Umgang mit Zeit und Information: Die Wiederholung einer Aussage hat intensivierende Wirkung, verstärkt zugleich aber auch das Bedürfnis nach einem „Ziehen von Konsequenzen“, und provoziert dadurch Veränderung.⁴

Der achttaktige musikalische Satz – bei dem sich Entwicklung mit einer gewissen „klassischen“ Ordnung verbindet –, dient als Ausgangspunkt bzw. das prototypische Grundmodell für César Francks Themenbildung und taucht in seiner Musik in zahllosen Varianten auf. Schauen wir uns deshalb weitere Themen an und versuchen eine Systematisierung (Abb. 2).

Das Adagio-Thema, wie das Hauptthema eine aus zwei Sätzen zusammengesetzte Periode,⁵ verbindet seine Phrasen auf flüssige

Weise durch Auftakte und weibliche Endungen. Im Unterschied zum Beginn der Fantasie sind hier die Ausgangsphasen nicht gleich: Es werden Intervalle gespreizt; die Möglichkeit motivischer Arbeit gerät in den Blick. Hier geschieht sie ganz systematisch durch Veränderung des ersten Tons, was man als „Quellpunktvariation“ (vgl. Abb. 13) bezeichnen könnte. Im Thema des E-Dur-Chorals (Abb. 3) scheint das Satz-Grundmodell in gewisser Weise umgekehrt. Die ersten vier Takte entstehen nicht aus symmetrischer Wiederholung, sondern bilden eine Einheit, die erst ab Takt 5 von zwei Eintaktern aufgebrochen wird, bevor ein zusammenfassender Zweitakter in Richtung Kadenz bündelt. Die Kurztakte entstehen zudem nicht durch Abspaltung, sondern schieben gleichsam neues Material ein. Ungeachtet dessen dienen auch sie der (rhythmischen) Intensivierung, wodurch lokal das Gefühl einer Beschleunigung entsteht.

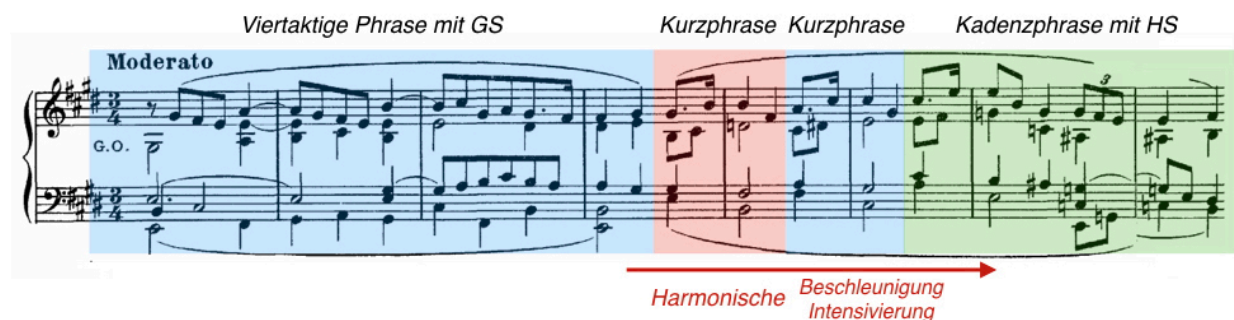
Fazit: Bei der C-Dur-Fantasie brechen die Kurzphrasen die Monotonie der Phrasenwiederholung auf, beim E-Dur-Choral den großen Viertaktbogen.

Zwei Grundmodelle des „musikalischen Satzes“ bei Franck

Die C-Dur-Fantasie und den E-Dur-Choral kann man gewissermaßen als zeitliche Eckpunkte der kompositorischen Entwicklung Francks auffassen. Zugleich zeigen sich hier die beiden Grundmodelle des „musikalischen Satzes“ bei Franck, die sich folgendermaßen zusammenfassen lassen:

- » Modell A:
Beginn mit einem Phrasenpaar (2+2+1+1+2 Takte)
- » Modell B:
Beginn mit einer viertaktigen Phrase (4+1+1+2 Takte)

Zieht man weitere Franck-Themen zum Vergleich heran, stellt sich heraus, dass das Zweiphrasenmodell häufiger vorkommt. Bei diesem ist natürlich besonders die Art der Phrasenwiederholung interessant, da Franck hier bereits im Thema motivische Arbeit betreibt.



► Abb. 3 Choral E-Dur (1890), T. 1-8

- 3 Die 8-taktige Periode ist sozusagen das Gegenmodell zum Satz. Hier wird erst kontrastiert, dann wiederholt, so dass Symmetrie entsteht. – Mit seiner Wiederholung, die im Ganzschluss endet, wird auch das Thema der C-Dur-Fantasie im Ganzen zur Periode.
- 4 Eine dichterische Parallele findet sich im „Limerick“, dessen rhythmisch verstärkende Kurzphrasen – immer gefolgt von einer humorvoll bündelnden „Kadenzzeile“ – dem Entwicklungsabschnitt des Satzes entsprechen. Ein Beispiel: Ein Knabe aus Tehuantepec / der lief auf der Bahn seiner Tante weg; / sie lief hinterher / denn sie liebte ihn sehr / und außerdem trug er ihr Handgepäck.
- 5 Der oben erläuterte asymmetrische achttaktige „Satz“ bildet in beiden Fällen die erste Hälfte des Themas. Siehe Anmerkung 3.

Ein „Franck“-Thema aus eigenem Material

Als Anregung zu eigenen praktischen Übungen soll nun versucht werden, diese beiden Grundmodelle mit neuem Material nachzustellen. Als Ideengeber bzw. thematische „Knospe“ mag das Lied „Es ist ein Ros entsprungen“ dienen (Abb. 4).

Abb. 5: Ein erster Versuch, noch nahe am Choral, jedoch mit Motivwiederholung und Halbschluss. Das Problem: Unverändert wiederholte Phrasen nimmt man als vergleichsweise unverbunden wahr („Wiederholung trennt“). Bereits durch kleine Variationen (motivische Spreizung und chromatische Durchgänge) lassen sich jedoch die einzelnen Phrasen stärker aufeinander beziehen, weil dann die Veränderung als übergeordnete Entwicklung wahrgenommen wird, wobei der Ort der Veränderung zugleich die Aufmerksamkeit auf sich zieht („Daumenkino-Effekt“; Abb. 6; siehe auch Abb. 11).

Typ 2 ist anspruchsvoller, denn hier müssen wir der Vorgabe einen flüssigen Viertakter entlocken. Auch dies sei schrittweise demonstriert (Abb. 7).

Die Zweitaktigkeit ist hier noch sehr ausgeprägt, kann jedoch durch Synkopierung überwunden werden (Abb. 8).

Die nächste Version klingt noch flüssiger. Hier ist der Übergang zum zweiten Takt zudem als eigenständiges Motiv ausgebildet, das sich gut für die anschließenden Kurzphrasen eignet, denn es schlägt eine Brücke zum Mittelteil des Liedes (Abb. 9).



► Abb. 4 „Es ist ein Ros entsprungen“ (Choralvorlage zur Bearbeitung)



► Abb. 5 Achttaktiger Satz mit Halbschluss



► Abb. 6 Variiertes Ausgangsmotiv und chromatisierter Nachsatz



► Abb. 7 Viertaktige Ausgangsphrase...



► Abb. 8 ... mit Synkopierungen



► Abb. 9 Achttaktiger Satz zu „Es ist ein Ros entsprungen“

Die folgende Variante (Abb. 10) lehnt sich stärker an das Vorbild des E-Dur-Chorals an. Sie steht im Dreivierteltakt, und auch die Fortsetzung in der Mediant-Tonart As-Dur orientiert sich am E-Dur-Vorbild.

Motivische Arbeit innerhalb des Themas

Ausgehend von dieser Übung betrachten wir nun die verschiedenen Möglichkeiten motivischer Arbeit noch genauer. Das Spreizungsverfahren haben wir bereits kennengelernt; es lässt sich, was den Ort der Variation betrifft, prinzipiell in drei Arten unterteilen, nämlich Quellpunkt, Scheitel-

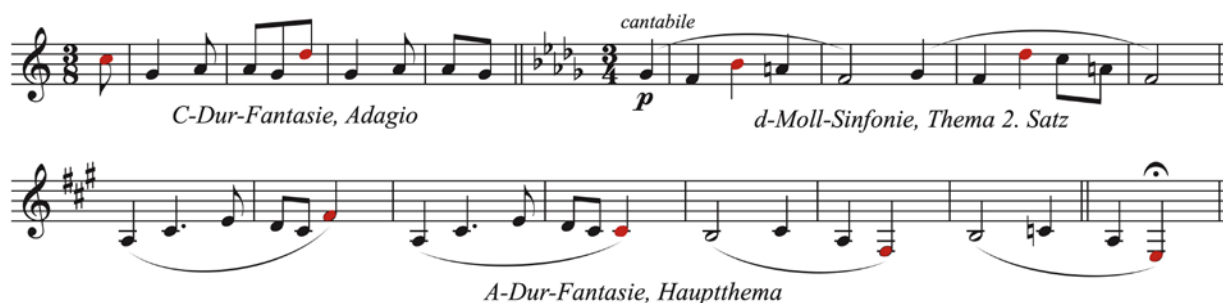


► Abb. 10 Achttaktiger Satz im 3er-Takt mit transponierter Fortsetzung

punkt- und Zielpunktvariationen (Abb. 11).

Durch die selektive Variation bestimmter Töne oder Teilmotive wird die Aufmerksamkeit des Hörers, statt gleichmäßig am Thema entlang zu gleiten, auf dessen „bewegliche Elemente“ konzentriert, während seine Invarianzen sozu-

sagen übersprungen werden. Auf diese Weise entsteht eine Art Dauemenkino-Effekt, der für dynamische Verdichtungszone sorgt und die Zeitwahrnehmung vergleichsweise stark hierarchisch strukturiert.



► Abb. 11 Quellpunkt-, Scheitelpunkt- und Zielpunktvariation



► Abb. 12 Motivische Spreizungen in Francks frühen Orgelwerken

Klavierquintett f-Moll (1879), 1. Satz, Allegrothema



Violinsonate A-Dur (1886)



► Abb. 13 Motivspreizungen in kammermusikalischen Themen Francks

Die motivische Spreizung gehört zu Francks Lieblingsverfahren, die er in unglaublicher Variationsbreite in seinem ganzen kompositorischen Werk anwendet. Das beginnt schon mit den frühen Orgelwerken (Abb. 12).

Auch im f-Moll-Klavierquintett und der Violinsonate A-Dur, Francks bekanntesten Kammermusikwerken, wird das Verfahren angewandt (Abb. 13).

Das f-Moll-Thema könnte man als Ergebnis eines Spreizungsvorgangs zweiten Grades ansehen, weil hier sowohl das Ausgangsmotiv aus Intervallspreizungen besteht, als auch seine Wiederholung eine zusätzliche Variation enthält.

Bei der Sonate öffnet die sich spreizende Motivik bereits in der Klaviereinleitung den Tonraum. Im dritten Satz wird diese Idee wieder aufgegriffen und dabei

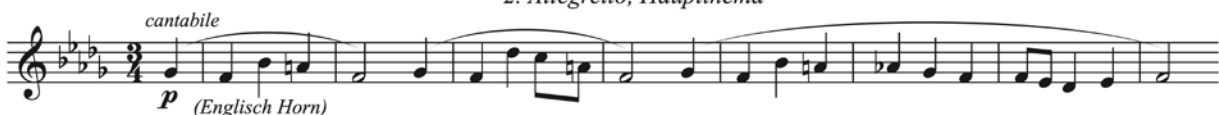
chromatisch so verändert, dass sie als plötzliche klangliche Umfärbung erscheint.

In der d-Moll-Sinfonie sind ähnliche Techniken anzutreffen. Das dritte Thema des ersten und das Hauptthema des zweiten Satzes entspinnen sich jeweils aus der Variation eines Kopfmotives. Beim Hauptthema des Finales scheint sich Francks Spreiztechnik gar zu potenzieren (Abb. 14).

1. Allegro non troppo, Thema 3



2. Allegretto, Hauptthema



3. Allegro non troppo, Thema 1



► Abb. 14 Spreizungstechniken in der d-Moll-Sinfonie (1886-88)



► Abb. 15 „Quellzonenvariation“ (d-Moll-Sinfonie, 1. Satz, T. 111ff.)

Eine Variante der Motivspreizung ergibt sich, wenn ganze Motive versetzt werden, um aus unterschiedlicher Entfernung auf den gleichen Zielpunkt zu zielen. Auch dieses Verfahren („Quellzonenvariation“) ist in der Sinfonie anzutreffen (Abb. 15).

Als Anregung für eigene Versuche hier zwei Versionen mit dem Kopfmotiv des Liedes „Es ist ein Ros entsprungen“. Die Basslinie, die natürlich geändert werden kann, diene als Anhaltspunkt für mögliche Harmonisierungen (Abb. 16).



► Abb. 16 „Es ist ein Ros...“: Zielpunkt- und Quellzonenvariation

Neben den allgegenwärtigen Spreizungsvorgängen trifft man auch auf chromatische und rhythmische Diminutionsverfahren (Abb. 17).

Die rhythmische Variation des folgenden Sinfonithemas geschieht durch „synkopische Verflüssigung“. Franck wendet sie oft an und

macht seine Themen dadurch geschmeidiger (Abb. 18; vgl. den entsprechenden Versuch in Abb. 10!).



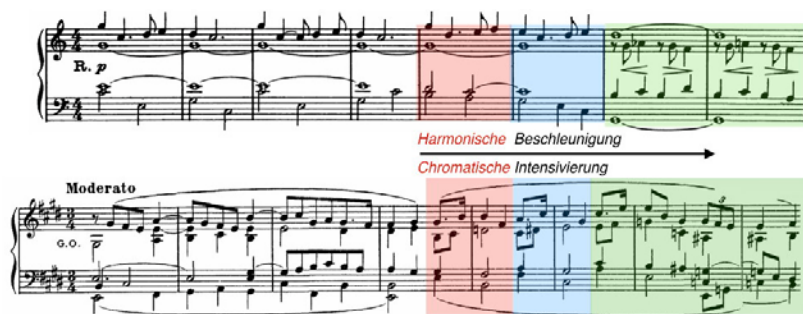
► Abb. 17 Chromatische „Füllung“ eines Intervalls (Grande Pièce Symphonique, lyrisches Thema)



► Abb. 18 Rhythmische Diminution, eine „synkopische Verflüssigung“ (Finale der d-Moll-Sinfonie, 2. Thema)

DIE ROLLE DER HARMONIK BEI DER THEMENBILDUNG

Francks Harmonik scheint unverwechselbar. Doch was macht diesen extrem eingängigen und prägnanten harmonischen Personalstil aus? Einer der Schlüssel liegt in der architektonischen Funktion harmonischer Bezüge im Zusammenwirken mit seiner Themenbildung. Ein wichtiges Merkmal ist dabei die asymmetrische Aufteilung des Satzes zwischen Diatonik und Chromatik. In den Kurzphrasen des Nachsatzes findet nämlich in der Regel nicht nur eine motivische, sondern auch eine harmonische Beschleunigung statt. Meist geschieht dies durch Chromatik, nachdem der Vordersatz bewusst diatonisch gehalten war (Abb. 19). Für eigene harmonische „Beschleunigungsversuche“ eignet sich – neben der Choralvorlage aus Abb. 4 – auch das einstimmige Hauptthema der A-Dur-Fantasie (Abb. 11 unten). In den chromatischen Passagen kann man mit sogenannten „Vierklang-Rückungen“ sowie entsprechenden Sequenzen arbeiten, von denen hier einige schematisch dargestellt sind (Abb. 20).



► Abb. 19 Harmonische Beschleunigung im Nachsatz (C-Dur-Fantasie und E-Dur-Choral)

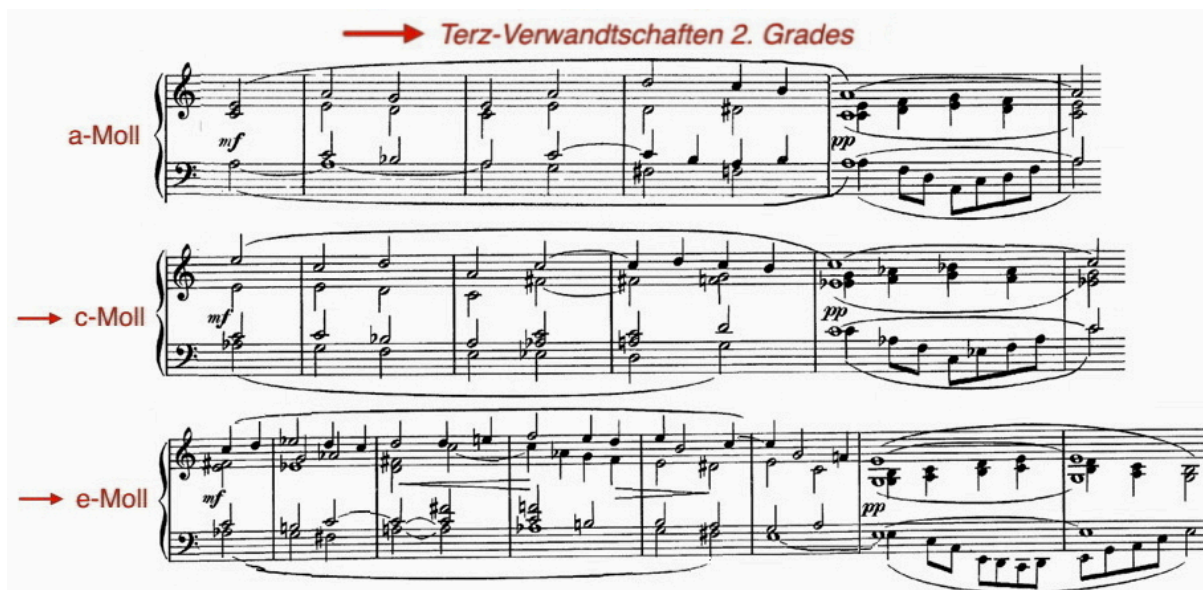


► Abb. 20 Chromatische Vierklang-Rückungen

Formbildung: Die architektonische Rolle der Harmonik

In den harmonisch unterschiedlich gestalteten Hälften des musikalischen Satzes deutet sich eine tragende architektonische Funktion

der Harmonik an. Sie ist insofern typisch für Francks Kompositionsweise, als sie sich auf übergeordneter formaler Ebene fortsetzt. Auch dort spielen nämlich harmonische „Konvergenzzonen“ eine wichtige Rolle (Abb. 21).



► Abb. 21 a-Moll-Choral (1890), Choralthema und Fortsetzung

Moderato

E-Dur

G.O.

RECIT

e-Moll

G-Dur

G.O.

RECIT

Es-Dur → H-Dur → G-Dur

Es-Dur → H-Dur → G-Dur

► Abb. 22 E-Dur-Choral (1890), T. 1-30

cresc.

dim.

pp RECIT

cresc.

dim.

cresc.

dim.

pp

► Abb. 23 E-Dur-Choral, T. 31-64

Hier liegt eine Art übergeordneter Satz vor: Das fünftaktige Choralthema wird zunächst in der Grundtonart a-Moll entfaltet, um dann über c-Moll (als „medianische Zwischenstation“) in die Dominanttonart e-Moll zu modulieren. Die verlängerte zweite Wiederholung zeigt einen verstärkten rhythmischen und chromatischen Fluss und wirkt dadurch als Entwicklung, deren gesteigerte Energie sich im verlängerten e-Moll-Ziel ausdrückt. Ähnliches hört man im E-Dur-Choral (Abb. 22).

Nicht immer jedoch liegen die Dinge scheinbar so klar wie in diesen beiden Beispielen. Schon der nächste Abschnitt des E-Dur-Chorals wirkt harmonisch wesentlich weniger zielgerichtet (Abb. 23).

Insbesondere in den (gefärbten) durchführungsartigen Abschnitten scheint Francks Harmonik derart von fluktuierender Chromatik durchzogen, dass es schwerfällt, hier im wahrsten Sinne des Wortes Halt zu finden.

Solche Effekte – mit denen sich Franck in bester Wagner-Tradition befindet – sind selbstverständlich beabsichtigt, haben sie doch innerhalb einer Gesamtform, deren Formzäsuren zumeist Tonartdispositionen verraten, letztlich – ins Riesenhafte vergrößert – die gleiche Funktion, wie chromatische Kurzphrasen innerhalb eines Satzes: Erreicht wird eine lokale Beschleunigung und Vernebelung der Harmonik, wodurch sich die nächste thematisch-harmonische

Ebene als Erlebnis des „Ankommens“ oder „Rastmachens“ inszenieren lässt.⁶

Ungeachtet dessen lohnt es sich, auch der inneren Architektur solcher Passagen auf den Grund zu gehen, denn tatsächlich findet man hier oft mehr Systematik, als der erste Höreindruck vermuten lässt. Im vorliegenden Fall entpuppen sich die beiden Passagen als chromatische Diminutionen einfacher Sequenzmodelle (Abb. 24).

Auch die folgende Passage lässt sich auf ein recht schlichtes harmonisches Skelett – Kleinterzfall sowie chromatische Sekundstiege und -fälle – reduzieren (Abb. 25).

The image shows a musical score for a piano and voice. The piano part features dynamic markings: *cresc.*, *dim.*, and *pp*. Below the main score, two harmonic sequence models are shown: 'Terzfall' (tritone fall) and 'Quintfall' (quint fall), both indicated with red brackets and labels.

► Abb. 24 E-Dur-Choral: Harmonische Sequenzmodelle T. 37–46

The image shows a musical score for a piano and voice. The piano part features dynamic markings: *cresc.* and *dim.*. Below the main score, two harmonic sequence models are shown: 'Tonartenzellen' ("Kleinterzzykel") and 'D7-Rückungen'. The 'Tonartenzellen' model shows a sequence of chords: E-Dur, Des-Dur, B-Dur, H-Dur, C-Dur, E-Dur. The 'D7-Rückungen' model shows a sequence of chords: Cis7, C7, H7.

► Abb. 25 E-Dur-Choral, Harmonisches Skelett T. 56–64

6 Dass selbst solche vermeintlich komplexen Stellen letztlich doch klassizistischer wirken als etwaige Wagnerische Vorbilder, liegt daran, dass auch in ihnen eher gruppierende Taktrhythmik vorherrscht. Insofern kommt der Eindruck einer wirklich offenen musikalischen Prosa, bei der sich „Konvergenzziele“ kaum oder nicht mehr antizipieren lassen, bei Franck nur selten auf. Hierfür bedürfte es hinsichtlich Phrasenlänge und Betonungen deutlich mehr Asymmetrie, wie sie etwa für Brahms typisch ist.

Maestoso
G.O.
ff
Rit.

Quartfall + Terzstieg ("Großterzzirkel")

E-Dur g-Moll h-Moll Es-Dur

► Abb. 26 E-Dur-Choral, Großterz-Fortschreitungen T. 124–129

Ein weiterer Ausschnitt zeigt den sehr auffälligen Übergang zum „Durchführungsabschnitt“ des E-Dur-Chorals (Abb. 26).

Eine interessante Übung könnte hier darin bestehen, den gleichen Übergang statt mit Großterzsritten einmal mit Kleinterzsritten zu versuchen.

Im folgenden Beispiel aus der A-Dur-Fantasie offenbart die Analyse der harmonischen Wege, wie geschickt Franck hier auf Umwegen seine harmonischen Ziele ansteuert, um „Direktverbindungen“ zu vermeiden (Abb. 27).

Andantino

Terzverwandschaft Phrygische Wendung

R meno p molto creso pp

H-Dur → "Chromatischer Umweg" → E7

► Abb. 27 A-Dur-Fantasie (1878), „Chromatische Umwege“



► Abb. 28 Claude Monet: Die Kathedrale von Rouen, Morgen- und Mittagsansicht aus einer Serie von 33 Bildern (1892–94)

ZUSAMMENFASSUNG

Musikalischer Satz

César Francks Themenbildung fußt ganz entscheidend auf der Elementarform des achttaktigen musikalischen Satzes, der bei Franck in zwei Grundformen – mit einer wiederholten Zweitakt- oder einer Viertaktphrase – vorkommt. Sein Wesen besteht in der Asymmetrie der beiden Hälften. Während der Vordersatz eine thematische Idee exponiert und ggf. variiert, sorgt der Nachsatz für Beschleunigung und Entwicklung und zielt dadurch auf eine Halb- oder Ganzschlusskadenz. Dieser Zielvorgang wird durch Kurzphrasen und den gezielten Einsatz von Chromatik unterstützt.

Der musikalische Satz sorgt für den offenen Beginn eines Werkes, wobei die Option der Ergänzung zur musikalischen Periode besteht. Der Anschluss weiterer Phrasen geschieht oft durch Entwicklung abgespaltener Motive.

Motivische Arbeit innerhalb des Satzes

Um diesen Eindruck zielgerichteter Entwicklung innerhalb des Satzes zu erreichen, setzt Franck prägnante motivische Arbeit ein. Wir unterscheiden Scheitelpunkt-, Zielpunkt- und Quellpunktvariationen, mit denen eine Art Daumenkinoeffekt erreicht wird. Die motivischen Bearbeitungsverfahren umfassen Spreizung, Stauchung, Diminution („Füllen“) und auch rhythmische Verfahren wie zum Beispiel die „synkopische Aufweichung“. Damit Motive entstehen, die abgespalten werden können, bedarf es einer prägnanten Rhythmik, die sich oft mit Auftaktigkeit sowie abphrasierenden („weiblichen“) Endungen verbindet. Vor allem sie sorgt für den Eindruck des „Ins-Fließens-Gerats“, der sich beim Hörer eines typischen Franck-Themas und der daran anschließenden thematischen Arbeit oft einstellt.

Harmonik

Ein besonderes Kennzeichen der äußerst farbigen Franckschen Harmonik ist das Abwechseln diatonischer und chromatischer Passagen, wobei letztere für Beschleunigungs- und Verwirrungseffekte sorgen. Die diatonischen Passagen basieren meist auf mehr oder minder leitereigenen Dreiklängen und sind oft polyphon gehalten. Nicht selten spielt Orgelpunktharmonik dabei eine Rolle. Die chromatischen Passagen zeigen eine Vielzahl von – oft realen – Sequenzen und basieren meist auf Rückungstechniken, bei denen verminderte und andere Septakkorde für chromatischen Fluss sorgen.

Harmonische Architektur

Auf übergeordneter formaler Ebene wirkt eine spezifisch Francksche harmonische Architektur, die oft auf mediantischen Beziehungen fußt. Sie ist in den Schlusskadenz in der Regel erkennbar, wird dazwischen aber meist auf geschickte Weise verwischt, so dass man gleichsam eine Makro- und eine Mikroharmonik unterscheiden muss. In dieser Hinsicht ähnelt die Francksche Musik der impressionistischen Malereitechnik seiner Zeitgenossen (Abb. 28).

Der scheinbar chaotische Ausschnitt aus Monets Morgenansicht der Kathedrale von Rouen – um das nachzuvollziehen, decke man die einrahmenden Vollversionen ab – entpuppt sich als Teil einer im Detail zwar unscharfen, aus

Fernsicht jedoch umso klareren Bildarchitektur. Die Mittagsansicht der Kathedrale führt uns außerdem plastisch vor Augen, dass gleiche oder zumindest ähnliche Formen sich im Detail mit ganz unterschiedlichen Mitteln darstellen lassen.⁷ In ähnlicher Weise lassen sich auch die scheinbar unübersichtlichen Passagen Francks durch einen „Fernblick“ erfassen. Das bedeutet nicht zuletzt auch, dass man die gefundenen harmonischen Grundmuster auch auf andere Weise diminuieren könnte, ohne ihre prinzipielle Silhouette dadurch zu beeinträchtigen.

Das Suchen des Interpreten

Insbesondere die harmonischen Beispiele zeigen, wie sehr César Francks Stil – ungeachtet aller Faszination, die von ihm ausgeht

– aus „handwerklichen“ und in diesem Sinne auch lehrbaren Komponenten zusammengesetzt ist. Um auf diesen Kern zu kommen, ist abstrahierende Reduktion nötig. Diese Reduktionstätigkeit kann von größtem Gewinn sein, ganz gleich, ob sie nun der Interpretation dienen oder Ideen für eigene Improvisationen im Franck-Stil generieren soll. Francks thematischen Reichtum im Detail zu ergründen und dabei zugleich auch „Fernblicke“ zu entwickeln, mag für diejenigen von größtem Wert sein, die ihn auf unterschiedliche Weise zu interpretieren suchen: Hörende, Spielende, Forschende und nicht zuletzt auch Komponist:innen und Improvisator:innen, für die César Francks thematischer Stil eine wunderbare Inspirationsquelle werden kann.

7 Transponierbarkeit – abstrakt gesehen ist das die Gestalt-erhaltende Darstellbarkeit aus veränderten Grundbausteinen – gehört zu den grundlegenden Kriterien der Gestalthaftigkeit. Die Gestaltpsychologie hat eine ihrer Wurzeln in der Erkenntnis, dass auch transponierte Melodien ihre Identität behalten. Die allgemeinere Formulierung davon – die Tatsache, dass gleiche Phänomene auf unterschiedlicher physikalischer Grundlage beruhen können – wird in der modernen Philosophie des Geistes als „Supervenienz“ bezeichnet.



Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt

studierte Mathematik, Geschichte und Musik in Marburg und Hannover. Er beendete seine Ausbildung mit dem Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien, dem Kirchenmusik-A-Examen, dem Diplom in Musiktheorie/Tonsatz sowie dem Konzertexamen im Fach Orgel, und promovierte über Arnold Schönbergs Tonalitätsbegriff.

1993–2000 war Luchterhandt zunächst Kantor an St. Katharinen Osnabrück und anschließend an der Düsseldorfer Johanneskirche. 1999 wurde er auf eine Professur für Musiktheorie und Orgelimprovisation an die HfK Heidelberg berufen. Seit 2006 ist er deren stellvertretender Rektor. Außerdem wirkt er als Kirchenmusiker an der Heidelberger Christuskirche, wo er die beiden historischen Orgeln (Krämer 1790 und Walcker 1903) betreut.

Seit 2016 ist Gerhard Luchterhandt außerdem Professor an der Basler Musikhochschule.