



César-Franck-Nachrichten

Nr. 4-5 / 2013-14

Liebe Franck-Freunde,

gleichsam als Vorgeschmack auf das Gedenkjahr 2015, in dem sich César Francks Todestag zum 125. Mal jährt, legen wir Ihnen hiermit eine neue Ausgabe unserer *César-Franck-Nachrichten* vor.

Zwei umfangreiche Aufsätze bilden den Kern dieses Heftes: Zu Beginn steht der lang erwartete zweite und letzte Teil von Ton van Ecks großer Abhandlung *César Franck spielt... César Franck*, deren erster Teil im vorangegangenen Heft erschien. In der Fortsetzung, die von Hilly van der Hoeven für die César-Franck-Gesellschaft aus dem Niederländischen übersetzt wurde, legt van Eck nun den Akzent auf Francks Improvisationspraxis sowie auf die Orgel, die Franck in Sainte-Clothilde zur Verfügung stand.

In ihrem Aufsatz „*Mein lieber Herr Liszt... – Die Freundschaft zwischen César Franck und Franz Liszt*“ verfolgt Christiane Strucken-Paland die Wechselbeziehung zweier Komponisten, die äußerlich nicht unterschiedlicher hätten sein können, in ihrer Musik jedoch mancherlei Gemeinsamkeiten aufweisen; die Affinität Francks zu seinem elf Jahre älteren Mentor Liszt lässt sich bis in seine symphonischen Hauptwerke verfolgen.

Einen originellen Ansatz zur semantischen Dechiffrierung von Francks Musik entfaltet Roman Salyutov in seiner 2011 vorgelegten Dissertation *Das Klavierschaffen Francks: Besonderheiten der Semantik der Musiksprache und ihre Bedeutung bei der Gestaltung der sinnbildlich-emotionalen Sphäre*. In der vorliegenden Ausgabe der *César-Franck-Nachrichten* skizziert Salyutov anschaulich die Grundzüge seines analytischen Zugangs.

Wurde in einem Beitrag der vorangegangenen Ausgabe der *César-Franck-Nachrichten* die

Rezeption Francks in Rumänien beleuchtet, so lenkt Fernando Couto im vorliegenden Heft die Aufmerksamkeit auf das wachsende Interesse, dass der Musik dieses Komponisten in Portugal entgegengebracht wird.

Berichte und Rezensionen zu besonderen musikalischen Ereignissen rund um die Musik Francks beschließen diese Ausgabe: So berichten wir über die Erstaufführung von Francks Jugendoper *Stradella*, mit der 2012 die Wiedereröffnung des Lütticher Opernhauses gefeiert wurde. An einer weiteren wichtigen Veranstaltung in Belgien war auch die César-Franck-Gesellschaft beteiligt: Am 22. September 2012 fand im Brüsseler Opernhaus *La Monnaie* unter dem Motto „Du côté de chez Franck“ ein musikalischer Nachmittag statt, bei dem Christiane Strucken-Paland über die Aktivitäten der César-Franck-Gesellschaft und die Arbeit an einer kritischen Neuausgabe der Kompositionen Francks berichtete. Im Rahmen dieser Veranstaltung wurde auch eine Neueinspielung der Kammermusikwerke Francks präsentiert, die in dieser Ausgabe von Ralph Paland besprochen wird.

Natürlich planen wir für das anstehende Franck-Gedenkjahr 2015 einige besondere Veranstaltungen. Auf unserer Homepage (www.cesar-franck.org) werden wir Sie darüber informieren. Zu guter Letzt möchten wir Sie nochmals ermutigen, uns Ihre Aufsätze, Berichte, Buch-, Noten- und Tonträger-Rezensionen sowie Veranstaltungshinweise rund um die Musik Francks zukommen zu lassen – wie jede Vereinigung lebt auch die César-Franck-Gesellschaft vom Engagement ihrer Mitglieder.

Viel Vergnügen beim Lesen des Newsletters wünschen Ihnen

Christiane Strucken-Paland & Ralph Paland



Ton van Eck, Amsterdam

César Franck spielt... César Franck (II. Teil) Über einige (weniger) bekannte Aspekte von Francks Orgelspiel

Deutsche Übersetzung: Hilly van der Hoeven

BEITRÄGE

IMPROVISATIONEN

Über die hohe Qualität der Improvisationen César Francks haben sich bereits einige seiner Schüler geäußert.¹ Dass er diese Kunst nicht bereits von Anfang an gut beherrscht hat, wird aus den durchaus nicht einstimmigen Kommentaren über seine Leistungen als Schüler des Conservatoire kenntlich. Im ersten Teil dieses Artikels wurden schon einige dieser Beurteilungen zitiert.² Im Folgenden seien einige weitere Einschätzungen wiedergegeben:

Der bekannte Opernkomponist Jacques Fromental Halévy notierte bei Francks Zulassung: *Frank [sic] A.C. très bonnes dispositions.*³ Bei der Prüfung vom 10. März 1841 aber fiel das Urteil von Jean-Madeleine Schneitzhoeffter, der die Chorklasse des Conservatoire leitete und Prüfer der Orgelklasse von François Benoist war, bedeutend schlechter aus⁴:

Laurent pas mal, un peu d'hésitation dans la fugue

Duvernois [sic] très bien fugué

¹ Die detaillierteste Beschreibung findet man in: Charles Tournemire, *César Franck*, Paris 1931, S. 49-57. Für die Registrierung vgl. S. 53. Neuausgabe (Faksimile mit geänderter Seitennummerierung): Editions du Levain, 1, Rue de l'Abbé Grégoire, Paris 1987. Ein anderes Zeugnis des Improvisationsunterrichts von Franck ist uns überliefert worden von seinem Schüler Paul Etienne Victor Wachs (1851-1915) in dessen 72 Seiten zählender, seinem ehemaligen Lehrer César Franck gewidmeter Methode, *L'Organiste improvisateur, traité d'improvisation*, Hamelle, Schott, Paris [1878]. Wachs hat das Orgelstudium am Pariser Conservatoire bei Francks Vorgänger François Benoist angefangen und bekam 1872 als erster Schüler von Franck einen ersten Preis für Orgel. Von 1874 bis 1896 war er Organist der Kirche Saint-Merri in Paris. In den Beispielen seiner Improvisationsmethode kann man Francks Einfluss leicht erkennen.

² Ton van Eck, „César Franck speelt...César Franck“, *Gregoriusblad* 113 (1990) Nr. 3, S. 241-242; deutsche Fassung: Ton van Eck, „César Franck spielt... César Franck. Über einige (weniger) bekannte Aspekte von Francks Orgelspiel“, in: *César-Franck-Nachrichten* Nr. 2-3 (2009-10), S. 2-19.

³ Archives Nationales, Paris, côte AJ 37, 1. Registre examen d'admission 1832-1841. Halévy 1839-1840.

⁴ Arch. Nat. Paris, côte AJ 37, 224,1.

*Franc [sic] s'est trompé au coral à la partie grave
il a bien mieux fait la partie aigue
Il s'est un peu égaré dans la lère partie de la fugue
dont l'improvisation était un peu vague et monotone*

Offenbar musste Franck sich seine später hochgerühmte Improvisationskunst durch fleißiges Studieren erarbeiten.

In Ste. Clotilde legte Franck später zwei Hefte an, die nach seinem Tode in den Besitz von Gabriel Pierné gelangten.⁵ In der Bibliothèque Nationale befindet sich noch eine Mappe, die siebenunddreißig Manuskripte – und zwar Blätter oder Hefte mit Notenpapier unterschiedlicher Herkunft – umfasst; darin sind auch einige Themen und Registrierungen notiert, die Franck bei seinen Improvisationen in Ste. Clotilde verwendete.⁶ Außerdem enthält dieses Dossier einzelne Themen für Prüfungsaufgaben aus Francks Anfangsphase als Lehrer am Conservatoire um die Jahre 1873/74. Die übrigen Manuskripte sind undatiert. Zum Inhalt dieser Mappe, die uns einen besseren Einblick in Francks Registrierungs- und Improvisationskunst gewährt, ist bislang noch nichts publiziert worden.

Im Großen und Ganzen lässt sich der Inhalt in drei Unterbereiche aufteilen. Die Nummerierung entspricht derjenigen der Bibliothèque Nationale.

1. Manuskripte mit Themen und Registrierungsanweisungen für Ste. Clotilde: Nr. 1, 2, 4, 6, 7, 10, 11, 34 und 35.
2. Manuskripte mit Themen für die Wettbewerbe des Conservatoire: Nr. 3, 8, 9, 12 bis 16, 33, 36, 37.

⁵ Pierre de la Pommeraye, „César Franck Intime; une conversation avec M. Gabriel Pierné“, in: *Le Ménestrel* 1-12-1922, S. 484-486.

⁶ Signatur: Ms 8707,1.



3. Manuskripte mit Themen, die zumeist Werken anderer Komponisten entnommen sind: Nr. 4, 5, 17, 18 bis 32. Nr. 18 bis 32 stammen möglicherweise aus einem Notizbuch von 108 x 141 mm in Querformat.

Manuskript Nr. 1, ein Heft mit vier Seiten, enthält auf der ersten Seite ein achttaktiges Thema in G-Dur mit Bassstimme (siehe Notenbeispiel 1), wobei in einem eigenen Rahmen die nachfolgende Registrierung angegeben wird (die Ergänzungen in eckigen Klammern stammen vom Verfasser dieses Artikels):

R *octavin, Hautb[ois]*
 P *viole de gambe, bourdon 16*
 G.O. *bourdon*

Notenbeispiel 1

Auf der unteren Hälfte dieses Blattes stehen überdies noch Registrierungen für drei Zwischenspiele. Aus einem ungefähr zwischen 1830 und 1840 erschienenen Orgellehrbuch von Adolphe Miné (1796-1854), dem Organisten der Chororgel von St. Roch, wissen wir, dass es üblich war, die Antiphonen der ungeraden Vesperpsalmen von der Orgel spielen zu lassen.⁷ Möglicherweise hat Franck diese Registrierungen in Stücken mit dieser Funktion verwendet:

1. *plein jeu*
3. *clairon récit et bourdon 16 pos.*
[+ Koppel Récit/Pos.]
5. *jeux d'anches récit. solo par péd.*
très large avec 32 pds.

Weiter unten links finden sich fünf Registrierungen, die vielleicht für Verse zu einem Hymnus bestimmt waren:

1. *gr Chœur*
2. *Hautb[ois] récit, bourdon 16 pos.*
3. *8 peds*
4. *v^x céleste*
5. *fonds et basson à la péd*

Auch die ungeraden Verse des *Magnificat* wurden von der Orgel übernommen – dies im Gegensatz zur klassischen Praxis, bei der die geraden Verse von der Orgel gespielt wurden:

1. *positif plein jeu*
3. *cromorne*
5. *voix humaine et bourdon 16 [pos]*
7. *16 peds*
9. *flûtes [unlesbar]*
11. *grd choeur*

Auffallend ist schon die Ähnlichkeit mit klassischen Registrierungen. So wird der erste Vers auf einem *Plein Jeu* gespielt; zwar verlangt Franck nur das *Plein Jeu* des Positivs, aber dieses Werk war in Ste. Clotilde sehr reich besetzt und basierte sogar auf einem 16'. Der vorletzte Vers [der Orgel] klingt, genauso wie in der *Suite du second Ton* von Jean-Adam

Notenbeispiel 2

Guilain, mit den *Flûtes* und der letzte Vers – gewissermaßen als Gegenstück zum klassischen *Grand Jeu* – im *Grand Chœur*.

Hinsichtlich der Registrierungen unterscheiden sich Francks Versetten von denen, die Miné beschrieb: Einerseits sind Francks Registrierungen moderner, andererseits hält sich auch der konservativere Miné nicht mehr an die klassischen Gepflogenheiten.⁸

⁸ Adolphe Miné, *Méthode d'orgue*, S. 65. Die Einteilung des *Magnificat* bei Miné ist wie folgt:

L'officiant impose l'antienne de *Magnificat*, et l'orgue joue ensuite le 1^{er} verset, simple ou en faux bourdon, dans le ton convenu avec le chœur.

2^{me} verset, le chœur

3^{me} verset, l'orgue un Duo ou un Allegretto

⁷ Adolphe Miné, *Méthode d'orgue*, Paris, S. 65.



Seite 2 enthält Themen und Registrierungen für einige Interludien sowie das Postludium einer Messe. Oben auf dem Blatt ist ein Thema für ein Offertorium abgedruckt (siehe Notenbeispiel 2). Die dazu notierte Registrierung lautet: *voix célestes et montre au G^d orgue*. Positif und Récit der Orgel in Ste. Clotilde verfügten über schwebende Streicher. Wahrscheinlich wurden beide hier an die Grand-Orgue gekoppelt.

Notenbeispiel 3



Notenbeispiel 4



Das dritte Agnus Dei wird ebenfalls als Orgelvers mit den 16²-Grundstimmen ausgeführt.

4^{me} verset, le chœur

5^{me} verset, l'orgue un récit ou les flûtes

6^{me} verset, le chœur

7^{me} verset, l'orgue un chœur de clairons ou un grand chœur agitato

8^{me} verset, le chœur

9^{me} verset, l'orgue un chœur de voix humaines ou de cromorne

10^{me} verset, le chœur

11^{me} verset, l'orgue un grand chœur.

Tous ces morceaux doivent se régler pour l'étendue, selon la solennité de la fête.

Si l'antienne de *Magnificat* ne se chante pas au chœur, l'orgue joue à sa place un plein-jeu ou un fonds d'orgue.

Für die Kommunion notiert Franck beim folgenden Thema (siehe Notenbeispiel 3): *voix humaines et bourdon de 16*. Hier wird also die *voix humaine* des dritten Manuals an den Bordun 16' des Positivs gekoppelt.

Das G^d Chœur-Thema wird wohl als *Offertoire* oder Nachspiel gedient haben (siehe Notenbeispiel 4). Die ersten acht Takte stimmen mit dem Bass und Sopran des *Offertoire* überein, das als letztes Stück der Sammlung auf S. 94 aufgenommen wurde, welche 1905 als

Pièces posthumes von Francks Sohn Georges bei Enoch herausgegeben wurde (CCF 95).⁹ Die gedruckte Ausgabe erwähnt am Ende des Stücks das Datum ,28. August 1866'. Fauquet aber datiert das Stück in das Jahr 1860.¹⁰ Die folgenden acht Takte gehören aber nicht zu diesem *Offertoire* und konnten bisher auch nicht als Teil eines anderen Stückes identifiziert werden. War dieser Zettel eine Skizze für die Komposition oder ist es nur ein Indiz darauf, dass bei Francks Orgelmusik Komposition und Improvisation eng verbunden waren?

Auf Seite 3 und 4 findet man unter anderem zweimal ein Solo für das *Cromorne* und einmal für die *Hautb.* [Hautbois] mit dem *octavin*. *Cromorne* kann darauf hinweisen, dass diese Skizze für die Cavallé-Coll Orgel in Saint-Jean-Saint-François (jetzt Cathédrale Arménienne Sainte-Croix) gemeint

war, deren Récit über drei 8'-Zungen verfügte: *Trompette*, *Hautbois*, *Cromorne*. Dass Franck sich einigermaßen dem vorherrschenden Geschmack anpasste, geht daraus hervor, dass auch zweimal ein *marche* erwähnt wird. Von einem dieser Märsche ist hier das Thema abgedruckt (siehe Notenbeispiel 5):

⁹ César Franck, *Pièces posthumes: pour harmonium ou orgue à pédales pour l'office ordinaire*. Collection Orphée 97. Enoch, Paris 1905. „CCF“ weist auf die Katalognummer von Joël-Marie Fauquet in seiner Franck-Biographie: Joël-Marie Fauquet, *César Franck*, Fayard, Paris 1999.

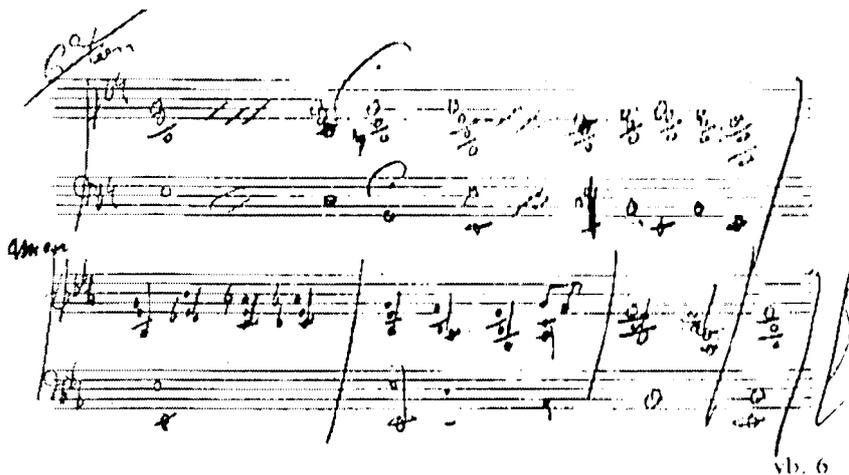
¹⁰ Fauquet, *César Franck*, S. 866.



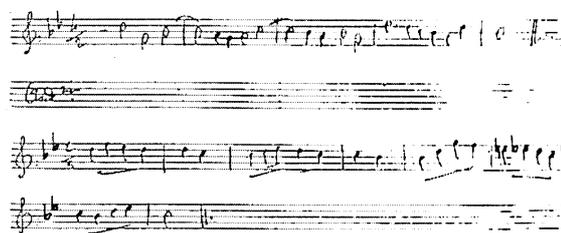
Autograph Nr. 2 r¹¹ enthält die Harmonisierung eines Chorals im sechsten Ton sowie ein *Amen* (siehe Notenbeispiel 6).

Manuskript Nr. 3 r^o zeigt uns zwei Themen. Das erste ist offenbar ein Fugenthema, das zweite ein Andante (siehe Notenbeispiel 7).

Notenbeispiel 5



Die Art und Weise, wie Franck die Begleitung Gregorianischer Gesänge wünschte, ist bereits in einigen Publikationen dargelegt worden; Grundlage dieser Untersuchungen waren die Begleitungssätze für Gesänge des belgischen Jesuiten Lambillotte, die Franck für das *Avertissement* geschrieben hat.¹²



¹¹ Im Folgenden heißt r^o = recto = Vorderseite; v^o = verso = Rückseite.

¹² Hermann Josef Busch, „César Franck und der Gregorianische Choral“, in: *Ars Organi* 38 (1990) Nr. 3, S. 124-128. Francks Vorschrift in *l'Avertissement*, gemeinschaftliche Noten aufeinander folgender Akkorde zu verbinden, weist auf das Eindringen des Legato in das kirchliche Orgelspiel hin. Dieses Verbinden fand ohne Rücksicht darauf statt, ob die gemeinschaftlichen Noten in der gleichen Stimme oder in verschiedenen Stimmen lagen. Es ist unbekannt, inwieweit Franck diese Praxis auch beim Literaturspiel umsetzte. Busch bemerkt in seinem Artikel denn auch zu Recht, dass einerseits die nicht-notierten Verbindungen von Wiederholungsnoten offenbar nicht mit der Lemmens-Schule nach Frankreich gekommen sind, und dass andererseits aus dieser Vorschrift kein eindeutiger Aufschluss über die Frage der *notes communes* bei Franck zu gewinnen ist. Über das Eindringen des Legato in das Orgelspiel in Frankreich siehe: Ton van Eck, „La pénétration du legato dans la musique française d'orgue en France“, in: Ton van Eck (Hg.), *Gratia Discipulorum; Mélanges Marie-Claire Alain*, Association Jehan Alain, Romainmotier 1996, S. 101-136.

Nr. 6 v^o enthält neben dem Lied *Loreley* von Friedrich Silcher (1789-1860) (siehe Notenbeispiel 8) auch ein Thema im Bass (8'-Grundstimmen Positiv), mit der Andeutung einer etwas trivialen Begleitung in der rechten Hand (8'-Grundstimmen *Récit*) (siehe Notenbeispiel 9). Obwohl die Anweisungen auf die Orgel hindeuten, ähnelt die Technik sehr derjenigen des Harmoniumspiels. Unter dem Bass-Thema befinden sich wieder einige flüchtig notierte Themen.



Notenbeispiel 8

Weiterhin finden wir die folgenden drei Registrierungsanweisungen ohne Titel:

R. *clairon*
 P. *bourdon 8*
 G.O. *bourdon 16*
 Ped. *fl. 8 + 16*
accoupl. des claviers

Notenbeispiel 9

R. *les 8 pieds*
 P. *bourdon 16*
 G.O. *prestant octave*
 Ped. *octave*
8^{ves} du recit.
chant aux pedales
 [wahrscheinlich mit der Pedalkoppel (Tirasse) G.O.]

R. *octavin, Hautb.*
 P. *viole de Gambe, Bourdon 16*
 G.O. *tous les fonds saup le montre de 16*

Manuskript Nr. 7 ist wieder ein Heft mit 4 Seiten. Auf der ersten Seite finden sich neben einem Thema die nachfolgenden Registrierungen:

Kyrie [für drei Kyrieverse]

1. *8 pieds*
 R.. *Clairon*
2. P. *bourdon 8 acc. des 8^{ves} du R*
 G.O. *bourdon 16*
 R.. *8 pieds*
3. P. *bourdon 16 v^{le} de gambe 8*
 G.O. *fl. 8, bourd[on] 8*

Magnificat [für die ungeraden Verse]

1. *sur pos. tir. pl. jeu* [wurde im plein jeu des Positivs mit Pedalkoppel gespielt]
2. *cromorne*
3. *voix humaine et bourdon 16'*
4. *8 pieds et solo de ped. avec trom[pettes] de Réc.*
5. *violons*
6. *g^d Chœur*

[wahrscheinlich für den Hymnus]

1. *Grand Chœur*
2. *Haut[bois] recit bourdon 16 pos.*
3. *16 pieds*

Notenbeispiel 10

Die farbenreiche erste Anweisung mit Registern in drei Fußlagen, wovon die Zungenstimme (*clairon*) die höchste ist, ist sehr original. Bisher habe ich kein anderes zeitgenössisches Beispiel dafür gefunden. In der zweiten Anweisung benutzt Franck das Pedal in 4'-Lage (mit *Prestant* und *Octave 4'* der Grand-Orgue) für die Melodie, und in der dritten Registrierungsanweisung schreibt Franck die Kombination *Hautbois* mit *Octavin* vor, die man vielmehr in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert erwartet. Auf Seite 2 finden wir unter anderem ein Jagdthema mit dem Titel „*chasse*“ (siehe Notenbeispiel 10).



Auf Seite 3 finden wir unter anderem das erste Thema aus dem ersten Satz des *Dritten Klavierkonzerts* von Ludwig van Beethoven sowie ein Thema, das stark an den Stil von *L'Organiste* erinnert mit der Angabe *16 pieds et voix humaine* (siehe Notenbeispiel 11):

Notenbeispiel 11

16 pieds et voix humaine

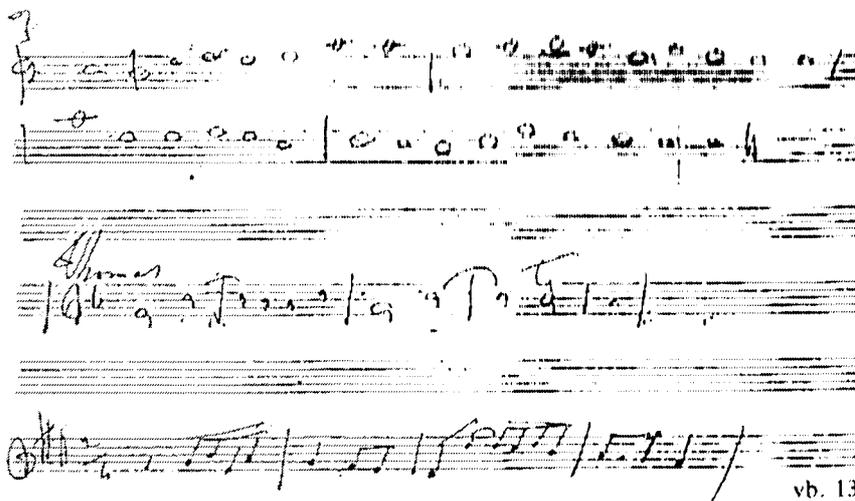


und eine *Sortie funèbre* (siehe Notenbeispiel 12). Seite 4 zeigt uns unter anderem ein *Echo* mit Flötenregistern.

Notenbeispiel 12



Manuskript Nr. 8 r° enthält Themen für einen nicht näher bestimmten Orgelwettbewerb des Conservatoire, bei dem das Fugenthema von Ambroise Thomas erteilt wurde (siehe Notenbeispiel 13).



Manuskript Nr. 9 r° enthält das Fugenthema und das freie (Sonaten-)Thema für die Orgelprüfung vom 14. Januar 1874; da Franck in dieser Zeit am *Conservatoire* unterrichtete, stammt es möglicherweise von ihm selbst.

Danach folgen einige Seiten mit teils bekannten Themen anderer Komponisten.

Manuskript Nr. 10 r° ist offensichtlich eine Notiz für eine Trauung. Sie enthält den Hochzeitsmarsch von Wagner und ein Thema aus der *Klaviersonate Nr. 32 op. 111* von Ludwig van Beethoven.

Manuskript Nr. 11 r° enthält drei Themen, die ihrer Form und Struktur nach wahrscheinlich für ein Examen des Conservatoire gedient haben.

Manuskript Nr. 12 r° enthält u.a. das Thema vom *Lied ohne Worte* op. 19 Nr. 1 von Mendelssohn.

Manuskript Nr. 12 v° gibt ein Thema mit Harmonisierungsansätzen von eigener Hand wieder (siehe Notenbeispiel 14). Dem äußeren Anschein nach könnte dies auch eine Skizze für eine nicht realisierte Komposition sein.

Manuskript Nr. 13 r° umfasst sechs Themen, die im Conservatoire als freie Themen für das Examen im Juni 1873 gedient haben; zwei weitere Themen finden sich auf der Rückseite des Blattes.

Manuskript Nr. 14 und 15 enthalten ebenfalls Themen für das Conservatoire.

Manuskript Nr. 16 präsentiert ein Thema, das in einem von Francks beliebtesten Kunstgriffen, nämlich in kanonischer Weise, verarbeitet wird (Notenbeispiel 15); daneben finden sich hier auch die Aufgaben für den Wettbewerb vom 16. Juni 1874.



Notenbeispiel 14



Notenbeispiel 15



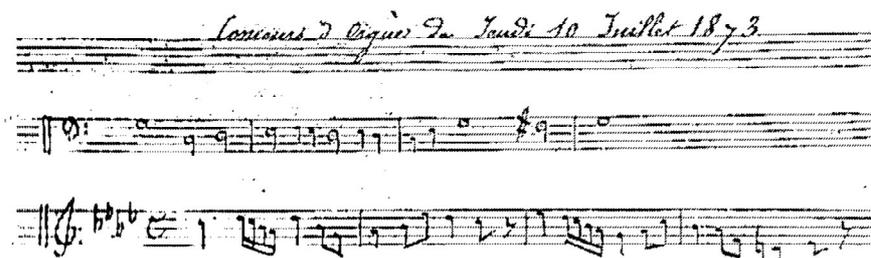
Die Manuskripte Nr. 17 bis 32 enthalten Themen von Beethoven, Chopin, Gluck (Franck schreibt „Glück“), Haydn, Méhul, Mendelssohn, Meyherbeer [sic], Mozart, Rossini, Schubert und Weber (aus dem *Freischütz* mit dem Untertitel *Frière*).

Manuskript Nr. 33 enthält das *Sujet libre* für das Examen vom 25. Januar 1873.

Manuskript Nr. 34 weist zwei Themen auf; eines davon ist der aus *L'Organiste* bekannte *Chant de la creuse*.

Manuskript Nr. 35 enthält das *Noël nouvelet*.

Die Manuskripte Nr. 36 und 37 präsentieren das Fugenthema und das freie Thema für den Wettbewerb, der am Donnerstag, dem 10. Juli 1873, stattfand (siehe Notenbeispiel 16):



Wir sollten uns bewusst sein, dass die Zusammensetzung dieser Mappe natürlich ganz auf Zufälligkeit beruht. Weitgehende Aussagen über alle Aspekte von Francks Improvisierkunst sind auf der Basis dieses Materials also kaum möglich.

Dennoch können wir aus der Betrachtung der Manuskripte einige Schlüsse ziehen.

In oben stehenden Registrierungen zeigt sich Franck viel freier als in den Registrierungsangaben seiner Kompositionen, in denen er gleichsam bestimmten Schablonen folgt und meist zur Nennung ganzer Registergruppen wie *Fonds 8'* sowie zu allgemeineren Andeutungen neigt.

So begegnen wir in den improvisierten Versen neben Themendurchführungen in der 4'-Lage des Pedals auch dem pittoresken Klang der *Basson-hautbois 8'* mit *Octavin 2'*. Dies steht im Kontrast zu der Behauptung Tournemires, der pittoreske Charakter sei Franck fremd (vgl. Fußnote 1). Es ist natürlich möglich, dass Franck mit der Entwicklung seines Kompositionsstils im Laufe seines Lebens auch seinen Improvisationsstil geändert hat. Tournemire hat Franck selbstverständlich nur in den letzten Jahren seines Lebens spielen hören.

Darüber hinaus setzt Franck die *Gambe 8'* oder die *Voix humaine 8'* zusammen mit dem *Bourdon 16'* ein und bedient sich der Registrierungsangabe *Plein jeu* (Mixturenplenum). Besonders Letzteres ist auffallend, weil in keinem seiner Werke die Mixturen ohne Zungen vorgeschrieben werden.

Oben stehende Kombinationen können meines Erachtens denn auch für die kleinen Musikstücke aus den *Pièces posthumes* gebraucht werden – und zwar umso mehr, als diese Stücke bestimmten Themen jener Versetten sehr ähnlich sind. Hatte Franck solche Versetten nicht immer mit großer Liebe improvisiert?

vb. 16



Bedeutet dies nun, dass wir uns bei der Interpretation von Francks Werken manchmal auch angesichts seiner Registrierungen eine gewisse Freiheit leisten können, ohne dass wir dabei den Auffassungen des Komponisten Gewalt antun? Meiner Meinung nach kann diese Frage bejaht werden, wenn der Interpret den Klangcharakter der französischen romantischen Orgel und die Anweisungen als Richtschnur nimmt. Natürlich bieten die kleinen Stücke aus den *Pièces posthumes* dafür die meisten Möglichkeiten, weil die Orgelregistrierungen hier meistens fehlen.¹³

In Bezug auf die von Franck gewählten Themen sehen wir, dass er es nicht scheute, bekannte profane Melodien anderer Komponisten zu gebrauchen – und zwar auch solche, die durch ihren Charakter eher für andere Instrumente geeignet sind.

Vor allem der Charakter Chopin'scher Themen ist durch das Klavier geprägt; solche Melodien können deshalb nur schwierig in einer Orgel Improvisation gebraucht werden. Wenn wir jedoch den Aussagen von Schülern Francks und anderen Zeugen seiner Improvisationskunst Glauben schenken, so müssen Francks Talent und Können dermaßen groß gewesen sein, dass er im Stande war, auch solch heikle Unterfangen auf bewundernswerte Weise zu einem guten Ende zu führen.

PERSÖNLICHKEIT

Francks liebenswerte Persönlichkeit wurde schon von vielen seiner Schüler bezeugt – so sehr sogar, dass er von seinem ersten Biografen Vincent d'Indy als *maître angélique* dargestellt wurde. Ob d'Indy dieses Epitheton mit Recht verwendete, kann man bezweifeln. Der Niederländer Samuel van Milligen, der 1899 als erster außerhalb Frankreichs eine umfangreiche Publikation über Franck schrieb, hatte das Vergnügen, dem Komponisten persönlich zu begegnen.¹⁴ Aus seinem Mund ist überlie-

fert, dass er „große Freude hatte an der Begeisterung des noch so kräftigen Greises, der den ganzen Tag unterrichtete, nachts komponierte und immer gleich frisch und lebhaft war.“¹⁵ Ob dieser unbefangene Eindruck nun ganz mit der Beschreibung d'Indys übereinstimmt, überlasse ich gern dem Leser.

Franck war anscheinend eine bescheidene Person. Dies wird unter anderem aus einem Brief ersichtlich, den er am 22. Juli 1878 an den Direktor des Conservatoire, Ambroise Thomas, schrieb. In diesem Brief bewarb er sich um die frei gewordene Kompositionsprofessur (siehe Anlage).¹⁶ Aus der hinzugefügten Liste seiner Werke, in der auch die *Six Pièces* für Orgel genannt sind, geht auch hervor, dass er, wie er selber schreibt, seit 1858 als Organist an Ste. Clotilde tätig war.

Übrigens wurde er bei seiner Bewerbung kräftig unterstützt von der Ehefrau des damaligen französischen Präsidenten, des Marschalls von Frankreich, Patrice de Mac-Mahon. Das geht hervor aus einem Brief, den dessen Kabinettschef am 20. September 1878 an Emile Réty, den Vizedirektor des Conservatoire, schrieb.¹⁷ Letzterer war Franck offensichtlich nicht wohlgesonnen, was aus seiner in vorwurfsvollem Tone ausgesprochenen Bemerkung klar hervorgeht: „Nous avons ici un professeur d'orgue qui se permet de faire de sa classe une classe de composition.“¹⁸ Mac-Mahons Unterstützung half Franck nicht. Mac-Mahon trat am 31. Januar 1879 zurück, und Franck blieb Orgellehrer, eine Stelle, die er am 1. Februar 1872 mit einem Jahresgehalt von 1200 Francs angetreten hatte.¹⁹

¹³ Wenn man die an erster Stelle für Harmonium (Orgue expressif) gedachten Stücke aus *L'Organiste* auf der Orgel spielen will, soll man die Registrierungsanweisungen für das Harmonium beachten. Dabei bedeuten die Registernummern **1** und **4** die 8'-Lage, **2** klingt als 16' und **3** als 4'.

¹⁴ Samuel van Milligen, *César Franck*, in: Mr. J. Kalf jr. (Hg.), *Mannen en Vrouwen van betekenis in onze dagen*, Haarlem 1899, S. 81-120.

¹⁵ [„veel genoot van de geestdrift van den nog zoo krachtigen grijsaard, die den geheelen dag les gaf; 's nachts componeerde en altijd even frisch en levendig was“], Henri Viotta, *Onze hedendaagsche Toonkunstenaars*, Amsterdam, Zitat siehe Samuel van Milligen, S. 3.

¹⁶ Arch. Nat. Paris, côte AJ 37, 69, 2. Archives du Conservatoire, dossier personnel de C. Franck – Bewerbungsbrief von César Franck.

¹⁷ Arch. Nat. Paris, côte AJ 37, 69, 2. Brief der Ehefrau des Präsidenten an Réty.

¹⁸ L. Vallas, *Le véritable histoire de César Franck*, Paris 1955, S. 320. [„Wir haben hier ein Orgelprofessor, der sich erlaubt, aus seiner Klasse eine Kompositionsklasse zu machen.“]

¹⁹ Arch. Nat. Paris, côte AJ 37, 69, 2. Anstellungsbrief für César Franck als Orgellehrer des *Département de l'instruction publique, des Cultes et des Beaux Arts*, vom 31. Januar 1872. Aus einem Brief vom 24. Februar 1872 im selben Dossier (vom administrativen Sekretär des Conservatoire an Franck gerichtet) geht hervor, dass ihm die Schüler am Montag, dem 26. Februar jenes Jahres, vorgestellt wurden.



Die Kontroverse zwischen den *Franckisten* und dem Conservatoire wurde deutlich von d'Indy angeregt. Nachdem Franck am 8. November [1890] morgens um 5 Uhr gestorben war, schickte sein Sohn George dem Direktor des Conservatoire [Ambroise Thomas] ein Telegramm mit folgendem Inhalt.²⁰

*Monsieur le Directeur,
La catastrophe qui nous a frappés ce matin nous a surpris en plein espoir:
Je tiens à vous dire notre profonde douleur assuré de votre sympathie: jusqu'aux derniers jours mon père a pensé à son conservatoire.*

Veillez agréer, Monsieur le Directeur, l'hommage de mon respect.

G. Franck

M. G. Franck, 95 Bd. St. Michel

Am gleichen Tag antwortete der Direktor [Ambroise Thomas]:

J'ai été douloureusement surpris en apprenant le malheur qui vous frappe. Le Conservatoire perd un de ses maîtres les plus éminents, un de ses professeurs les plus dévoués. Mon regret est profond et je vous prie, monsieur, d'en agréer l'expression avec l'assurance de ma vive sympathie.

In beiden Telegrammen spüren wir nichts von einer etwaigen Verstimmung und Verkennung von Franck als Orgellehrer durch Emil Réty. Zwar ist der Tod eines Menschen nicht die passende Gelegenheit, um einer Verstimmung Ausdruck zu geben, aber aus dem sehr persönlichen und einführenden Telegramm von Ambroise Thomas könnte man eher das Gegenteil herauslesen.

DIE ORGEL IN SAINTE-CLOTILDE

Über die Registrierung ist weiter oben schon einiges gesagt worden. Da die Orgel von Ste. Clotilde für Franck unzweifelhaft von maßgebender Bedeutung war, möchte ich die Disposition während seiner Zeit als Organist hier folgen lassen. Die folgenden Angaben basieren auf einer eigenen Inventarisierung des Instruments.²¹

Die Nomenklatur folgt den Bezeichnungen am originalen Spieltisch. (Die Kombinationsregister sind kursiv gedruckt. Diese haben eine rote Beschriftung, die Grundstimmen eine schwarze.)

(vgl. die Disposition auf der folgenden Seite)

²⁰ Arch. Nat. Paris, côte AJ 37, 69, 2. In der gleichen Mappe befindet sich auch der Trauerbrief, auf dem das Sterbedatum vermeldet wird. Siehe *Ars Organi* 38 (1990) Nr. 3, S. 123.

²¹ Ton van Eck, „L'orgue de Sainte-Clotilde et l'art de la registration chez César Franck“, in: *César Franck. Cahiers et Mémoires de l'Orgue* 44, (1990-II), Oktober-Dezember, Paris: L'Orgue, S. 81-90; vgl. Ton van Eck, „Die Orgel von Ste. Clotilde in Paris“, in: *Ars Organi* 38 (1990) Nr. 3, S. 134-149.



<p>Grand Orgue (C-f^{'''}, 54 Töne, Barkermaschine)</p> <p>Montre de 16' Bourdon 16' Montre 8' Viole de Gambe 8' Flûte harmonique 8' Bourdon 8' Prestant 4' <i>Octave 4'</i> <i>Quinte 3'</i> <i>Doublette 2'</i> <i>Plein jeu</i> <i>Bombarde 16'</i> <i>Trompette 8'</i> <i>Clairon 4'</i></p> <p>Récit expressif (C-f^{'''}, 54 Töne, mechanisch)</p> <p>Bourdon 8' Flûte harmonique 8' Viole de Gambe 8' (C-H in Kombination mit Bourdon 8')²² Voix céleste 8' (von c^o) Basson-hautbois 8' Voix humaine 8' <i>Flûte octaviant 4'</i> <i>Octavin 2'</i> <i>Trompette 8'</i> <i>Clairon 4'</i></p> <p>Pédale (C-d', 27 Töne, mechanisch)</p> <p>Soubasse 32' Contrebasse 16' Basse 8' Octave 4' <i>Bombarde 16'</i> <i>Basson 16'</i> <i>Trompette 8'</i> <i>Clairon 4'</i></p>	<p>Positif (C-f^{'''}, 54 Töne, Barkermaschine)</p> <p>Bourdon 16' Montre 8' Viole de Gambe 8' Unda maris 8' Flûte harmonique 8' Bourdon 8' Prestant 4' <i>Flûte octaviant 4'</i> <i>Quinte 3'</i> <i>Doublette 2'</i> <i>Plein jeu harmonique</i> <i>Clarinette 8'</i> <i>Trompette 8'</i> <i>Clairon 4'</i></p> <p>mechanische Register Sonnette [Tacet]</p> <p>Kombinationstritte (von links nach rechts)</p> <p>Pédale d'Orage Tirasse G.O. Tirasse Pos. Appel Anches Péd. Octaves graves G.O. Octaves graves Pos. Octaves graves Réc./Pos. Appel Anches G.O. Appel Anches Pos. Appel Anches Récit Copula Pos./G.O. Copula Réc./Pos. Trémolo Récit</p> <p>Expression Récit (Löffeltritt)</p>
---	---

²² Dass die große Oktave der Viole de Gambe 8' anfangs fehlte, wird bestätigt durch einen Brief, den Charles Tournemire am 21. November 1933 an Daniel Lesur schrieb. Siehe: Daniel Lesur, *Charles Tournemire et l'orgue de Ste. Clotilde* (Correspondence inédite), in: *L'Orgue – Cahier et Mémoires* 41 (1989) Nr. 1, S. 32.

**Mixturzusammenstellung**

G.O. PLEIN JEU VII = Fourniture + Cymbale

C						1 1/3	1	2/3	1/2			1/2	1/3	1/4
c ⁰						1 1/3	1	2/3	1/2		2/3	1/2	1/3	
f ⁰				2 2/3	2	1 1/3	1			1	2/3	1/2		
c ¹				2 2/3	2	1 1/3	1		1 1/3	1	2/3			
f ¹	5 1/3	4	2 2/3	2				2	1 1/3	1				
c ²	5 1/3	4	2 2/3	2			2 2/3	2	1 1/3					
f ²	5 1/3	4	2 2/3	2		4	2 2/3	2						

POS. PLEIN JEU HARMONIQUE

C				2 2/3	2	1 1/3
c ⁰			4	2 2/3	2	1 1/3
c ¹		5 1/3	4	2 2/3	2	1 1/3
c ²	8	5 1/3	4	2 2/3	2	1 1/3

Das Schwellwerk wurde nicht – wie heute üblich – mit einem Schwelltritt, sondern mithilfe eines löffelförmigen Kombinationstritts (*cuillère*) an der rechten äußersten Seite bedient. Dieser war zwar etwas größer als die anderen Tritte, war ihnen aber ansonsten völlig gleich. Dieser Löffeltritt hatte außer den Ständen ‚zu‘ und ‚offen‘ nur einen Zwischenstand. Die Jalousien wurden von einer Feder in geschlossenem Zustand gehalten.

Der Nachteil dieses Systems war, dass der Organist bei einem Crescendo oder Decrescendo mehrere Takte lang immer den rechten Fuß auf dem Schwelltritt halten musste.

Dies hatte zur Folge, dass die vom linken Fuß gespielte Pedalpartie nicht immer gebunden werden konnte. Ein Vorteil im Vergleich zum ‚balancierten‘ Schwelltritt ist, dass schnelle Öffnungs- (*sfz*) und Schließbewegungen (*subp*) möglich bleiben.

Weil die Kopplung der G.O. an das Positif (beide mit einem Barkerhebel versehen) und die Kopplung des Pedals an das G.O. und an das Positif mechanisch im Spieltisch stattfand, bedeutete dies, dass alle anderen Werke, die



an diese Manuale gekoppelt waren, automatisch auch durchgekoppelt wurden. So konnte also das *Récit*, trotz des Fehlens einer Pedalkoppel, doch in zwei Weisen an das Pedal gekoppelt werden:

1. mittels der Koppeln *Récit/Pos.* und *Tir. Pos.*
2. mittels der Koppeln *Récit/Pos.*, *Pos./G.O.* und *Tir. G.O.*

Das Ausschalten der Koppel *Récit/Pos.* bedeutete also auch, dass das *Récit* nicht mehr an das Pedal gekoppelt war. Wenn auf den anderen Manualen nur Grundstimmen gezogen waren und auf dem *Récit* die *Hautbois* und eventuell die *Trompette*, dann hatte dies auch einen starken Klangrückfall des Pedals zur Folge (siehe den Schluss der *Prière* op. 20, Takt 234).

Francks genaue Registrierungsanweisungen geben an sich wenig Anlass zu Zweifel. Zusätzlich zu dem, was oben schon angedeutet wurde, möchte ich in diesem Rahmen nur zwei Diskussionspunkte hervorheben:

- Beide Mixturen basieren auf 16'. Das ergibt ein Problem für die Andeutung beim Anfang des *dritten Chorals: Fonds et Anches de 8 pieds*. Möglicherweise hat Franck diesen Teil ausschließlich mit den *Grundstimmen 8'* (und *4'*) und der *Trompette 8'* gespielt. Andererseits findet man sonst nirgends in diesem Stück, dass die übrigen Kombinationsstimmen der G.O. für die Klimax nach dem *Cantabile*-Teil gezogen werden müssen; das könnte dafür sprechen, dass Franck nur die 16'-Zungen ausschließen wollte. In diesem Fall müssten alle Grundstimmen, einschließlich der 16', gezogen werden und bei den Kombinationsregistern ebenso *Quinte*, *Doublette*, *Plein jeu* und *Trompette 8'* (eventuell *Clairon 4'*). Sicherheit darüber haben wir nicht.
- Am Schluss des *zweiten Chorals* steht bei der Rückkehr des Choralthemas für die Manuale ‚*Jeux doux*‘. Analog zum ersten Mal scheint es mir gerechtfertigt, auch hier die *Voix humaine* und das *Trémolo* zu verwenden.
- Die Registrierungsandeutungen im *Final* op. 21 beziehen sich offensichtlich auf ein anderes Instrument als das in *St. Clotilde*. Franck fordert hier nämlich *Anches 16, 8, 4* im *Récit*. Wahrscheinlich bezieht sich dies auf die Orgel in *St. Sulpice*, wo Lefébure-Wély, dem das Stück gewidmet wurde, nach

dem Bau der *Cavaillé-Coll*-Orgel zum Organisten ernannt worden war. Die Anweisung *Fonds du G.O. sans Prestant* hieß für den mittleren Teil, dass nur durch das Ausschalten der *Jeux de combinaison* auf der G.O. ausschließlich Grundstimmen 16' und 8' erklangen. Für den *Grand Chœur* wurde der *Prestant* durch die *Octave* [4'] auf der Kombinationslade ersetzt.

In Ländern, wo man nur über wenige *Cavaillé-Coll*- oder *Mutin*-Orgeln sowie über einige andere Instrumente aus dem späten 19. Jahrhundert aus dem belgisch-französischen Kulturgebiet verfügt, wird man für eine stilgemäße Interpretation von Francks Orgelwerken passende Instrumente anderer Orgelbauer suchen müssen.

In den Niederlanden gibt es unter den Orgeln aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert eine Anzahl von Instrumenten, die geeignet sind, um einen Teil von Francks Werken einigermaßen stilgerecht auszuführen. Wir reden dann vor allem von den Orgeln *Maarschalckerweerts* aus der Periode von ca. 1890 bis ca. 1900 und von denen des *Amsterdamer Zweigs* der *Ademas* und ihrer Nachfolger sowie von den Gebrüder *Franssen* in *Roermond*. In Deutschland eignen sich auch einige Instrumente von *Sauer* und *Walcker* aus dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts dazu.

Wesentlich für diese Musik ist ein Schwellwerk mit einer *Trompette* und bevorzugt auch einer *Oboe*, am liebsten in französischer Bauart, aber auch nur eine dieser beiden Stimmen kann für die Interpretation solcher Musik nützlich sein. Der Klangcharakter der romantischen französischen Orgel wird, sogar auf diesen Instrumenten, neu interpretiert werden müssen. Wer eine weitere Einsicht in diese Orgeltypen wünscht, findet viel Material dazu.²³

Auffallend ist, dass man in der Orgelwelt für die Ausführung von Musik aus der Zeit vor 1800 die höchsten Maßstäbe für die Wahl des Instruments, die Registrierung, die Artikula-

²³ Vgl. etwa *Das Genie des Cavaillé-Coll* [5 DVDs], *Fugue State Films* (Naxos) 2013; *L'orgue Cavaillé-Coll. Klangdokumentation von 34 Orgeln aus der Werkstatt Cavaillé-Coll. Vorgestellt mit Orgelwerken von Komponisten der Cavaillé-Coll-Zeit und des 20. Jahrhunderts* [6 CDs], *Motette 2002* (CD 10761) – mit ausführlicher Dokumentation, sämtlichen Dispositionen und Registrierungen.



tion und die Phrasierung anlegt; die Musik aus der Zeit nach 1800 aber scheint im Gegensatz dazu „vogelfrei“ zu sein. Allzu oft noch werden in Konzerten diese Werke auf Instrumenten aufgeführt, die dafür nicht geeignet sind. Das hat zur Folge, dass man sich Freiheiten in der Registrierung erlaubt, die dem Klangbild, das der Komponist vor Augen hatte, völlig entgegengesetzt sind, und die in Phrasierungen und Artikulationen dieser Musik Gewalt antun. Für diejenigen, die diesen Stil schon sowieso weniger schätzen, ist es dann nicht schwierig, ihn ganz zu verurteilen.

Erfreulich ist es aber, dass sich in den letzten Jahrzehnten in ganz Europa und in den USA eine wachsende Anzahl von Musikwissenschaftlern und meist jungen Organisten seriös, respektvoll und liebevoll anhand musikwissenschaftlicher Publikationen mit der Orgel des späten 19. Jahrhunderts und ihrer Musik befasst hat, wobei sowohl auf die französische Schule hin orientierte Instrumente wie auch andere in Betracht gezogen werden.²⁴

²⁴ Für die Orgelwerke von César Franck möchte ich hier noch auf zwei Veröffentlichungen von Rollin Smith hinweisen: Rollin Smith, *Playing the Organ Works of César Franck*, Pendragon Press, Stuyvesant New York 1997 (mit praktischen Hinweisen zur Interpretation), und Rollin Smith, *Towards an authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck*, Pendragon Press, Stuyvesant New York 2002² (für das Hintergrundwissen). Ein Beispiel für die Präsenz von Francks Musik in den Niederlanden ist die Haarlemer Sommerakademie. Die Tatsache aber, dass das Interesse an und die Liebe für Francks Orgelmusik und die seiner Zeitgenossen in den Niederlanden ständig wachsen, verdanken wir vor allem zwei Initiativen meines Vorgängers Bernard Bartelink in der Haarlemer Kathedrale und Basilika St. Bavo: die bis 2003 jedes 3. Jahr stattfindenden César-Franck-Studententage und der noch immer jedes 3. Jahr stattfindende César-Franck-Orgel-Wettbewerb.

Anlage

A Monsieur le Directeur du conservatoire de Musique

[Paris, 22 juillet 1878]

Monsieur le Directeur et cher Maître

J'ai l'honneur de soumettre / à votre haute appréciation / ma candidature à la classe de composition du conservatoire, / classe laissée vacante par le / décès du regretté maître, / Monsieur Bazin.²⁵

Je crois pouvoir pour / justifier cette candidature, / rappeler, avec les titres que / j'ai pu acquérir dans cette / école, soit comme élève, soit / comme professeur, les œuvres / que j'ai fait exécuter, / c'est-à-dire les oratorios / de *Ruth*, de *Rédemption* / et les *Béatitudes*.

Malgré le prix que / j'attache aux fonctions / que je remplis depuis six / ans, je serais heureux, / Monsieur le Directeur, d'échanger / contre la classe d'orgue celle / de composition où j'aurai / pour modèles [sic] l'exemple de maîtres éminents sur la / trace desquels on est toujours / fier de marcher.

Veuillez agréer, Monsieur/ le Directeur et cher Maître/ l'expression de mes sentiments de profond respect et / d'attachement dévoué

le 22 juillet 1878

César Franck
Professeur au Conservatoire depuis 1872
Organiste de
S[ain]te-Clotilde depuis 1858

²⁵ Vgl. Fauquet, *Correspondance*, S. 115: „François-Emmanuel-Joseph Bazin, né en 1816, est décédé à Paris le 2 juillet. Il avait occupé plusieurs postes au Conservatoire dont celui de professeur d'harmonie à partir de 1849 puis de composition à partir de 1871.“



Christiane Strucken-Paland, Hürth

„Mein lieber Herr Liszt...“ – Die Freundschaft zwischen César Franck und Franz Liszt

César Franck und Franz Liszt, zwei der bedeutendsten Komponisten des 19. Jahrhunderts, waren nicht nur persönlich befreundet, sondern sie verfolgten auch in ihren Kompositionen ähnliche Ideen und führten – zumindest in einigen Phasen – ein ähnliches Leben. Insofern ist es äußerst interessant, die vielfältigen persönlichen und kompositorischen Verbindungen zwischen Franck und Liszt einmal näher zu beleuchten und der Frage nachzugehen, inwieweit sie sich gegenseitig angeregt und beeinflusst haben.

Die enge Verbindung zwischen Liszt und Franck hat erstaunlicherweise bei den Liszt-Biographen bislang wenig Widerhall gefunden; im Falle César Francks war Léon Vallas der erste, der diese *amitié artistique*, also künstlerische Freundschaft, skizziert hat.²⁶

Dem damaligen Publikum bekannt geworden sind beide Musiker zunächst durch ihre Virtuosität als Pianisten, die sie in zahlreichen Konzerten und Tournées demonstrierten: Nachdem Liszts Vater seinen neunjährigen Sohn erstmals der Öffentlichkeit als Pianist vorgestellt hatte, wurde dieser schon früh als „Wunderkind“ gefeiert. In Wien erhielt er Unterricht bei Carl Czerny und Antonio Salieri; mithilfe der Vermittlung von Czerny konnte der Vater seinen Sohn auch Beethoven vorstellen. Nach einer den Stationen des berühmten Wunderkindes Mozart folgenden Tournee erreichte die Familie 1823 Paris, wo sie sich niederließ, damit Liszt am dortigen Conservatoire weiterstudieren sollte. In Paris stieg er schnell als „petit Litz“ [sic] zu einem berühmten Virtuosen auf; man bezeichnete ihn dort gar als Wiedergeburt Mozarts.

Ebenso bemühte sich auch Francks Vater, seinen beiden Kindern César-Auguste und Joseph den Weg zu einer Virtuosenkarriere zu ebnen, indem er gewissermaßen als ihr Agent viele Konzerte und Konzertreisen organisierte. Dabei traten die Brüder ähnlich wie Liszt als „Wunderkinder“ auf: César als Pianist, Joseph

als Violinist. Auch als Interpret eigener Werke reüssierte César schon früh und gewann so zusätzliche Aufmerksamkeit.

Interessanterweise erhielten Liszt und Franck in einer wichtigen Lebensphase jeweils eine ganz ähnliche musikalische Ausbildung, waren sie doch beide Privat-Schüler des berühmten böhmischen Pädagogen und Komponisten Antonin Reicha in Paris, der damals in Frankreich ein großes Renommee besaß und am Pariser Conservatoire als Professor eine Kontrapunktklasse leitete.²⁷ Als Lehrer genoss er einen hervorragenden Ruf und versammelte schnell eine große Anzahl Schüler um sich. Reicha verfocht im Gegensatz zum *contrepoint sévère* einen harmonisch orientierten Kontrapunkt und freie Instrumentalfugen, entwickelte das System einer „phrasierten Fuge“²⁸ und bediente sich im Unterricht unorthodoxer Lehrmethoden – ganz im Gegensatz zur streng-konservativen Schule seiner Kollegen François-Joseph Fétis und Luigi Cherubini, der eine Kompositionsklasse leitete und darüber hinaus während Francks Studienzeit das Amt des Direktors innehatte. Auch in seinen Ansichten setzte er sich vom äußerst konservativen Unterricht des Conservatoire ab und zeigte sich offen für neuartige Entwicklungen der Zeit. So gewährte er seinen Schülern – nicht zuletzt aufgrund seiner eigenen experimentellen Neigungen – einen Freiraum für formale Experimente und förderte sie durch die offene Unterrichtsgestaltung sehr individuell. Laut Stricker hat Reichas „esprit spéculatif et non conventionnel“ den Personal-

²⁷ Vgl. zum Einfluss von Reicha auf Berlioz, Liszt und Franck auch Strucken-Paland, *Zyklische Prinzipien in den Instrumentalwerken César Francks* (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 7), Kassel 2009, S. 90ff.

²⁸ Vgl. Strucken-Paland, *Zyklische Prinzipien*, S. 93; zu Reichas System einer „phrasierten Fuge“ vgl. Stefan Kunze, *Anton Reichas ‚Entwurf einer phrasierten Fuge‘. Zum Kompositionsbegriff im frühen 19. Jahrhundert*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 25 (1968), S. 289-307 und Michael Heinemann, *Liszts Fugen und Rejcha*, in: *Musiktheorie* 8 (1993), S. 241-247.

²⁶ Vgl. Léon Vallas, *La véritable histoire de César Franck (1822-1890)*, Paris 1955.



stil seiner Schüler mit geprägt.²⁹ Hector Berlioz, der ebenfalls bei Reicha studiert hatte, schwärmte später in seinen Memoiren von dessen effektiver Lehrtätigkeit: „Reicha hat den Kontrapunkt mit einer bemerkenswerten Klarheit unterrichtet; er hat mir vieles in wenig Zeit und in wenigen Worten beigebracht.“³⁰ Interessanterweise hat jeder der genannten Reicha-Schüler – Liszt ebenso wie Franck und Berlioz – in eigenen Werken immer wieder mit formalen und satztechnischen Strukturen experimentiert; alle drei sind auch innovativ mit der Harmonik umgegangen. Dies dürfte sicherlich auf Reichas relativ freie Prinzipien der Harmonielehre und des Kontrapunkts zurückzuführen sein sowie auf seinen Grundsatz, erlernte Mittel stets kritisch und experimentell einzusetzen. Reicha selbst hat sich in seinen Texten nie explizit zu Fragen der Zyklusbildung und der thematisch-motivischen Vereinheitlichung geäußert.³¹ Dies ist umso verwunderlicher, als die drei genannten Reicha-Schüler allesamt einen unverkennbaren Hang zur zyklischen Formgestaltung haben. Vermutlich hat Reicha im direkten Unterricht Fragen der Zyklizität fokussiert. Neben seiner Unterrichtsmethode hat er seine Schüler wahrscheinlich auch durch seine eigenen Formexperimente und seine musiktheoretischen Überlegungen beeinflusst – so etwa im Hinblick auf das von ihm geforderten Primat der Melodie. So dürfte Franck, der nach dem Unterricht in Harmonielehre auch bald in Kontrapunkt und Fuge unterwiesen wurde, in der Ausprägung seiner kontrapunktischen Neigungen stark von seinem Lehrer beeinflusst worden sein. Nicht zufällig spielen in seinen Werken gerade polyphone Techniken an formalen Schlüsselstellen immer wieder eine große Rolle. Der Oktav-Kanon beispielsweise, mit dem Franck Reichas Unterricht begann, wurde später eines von Francks

charakteristischen persönlichen Merkmalen.³² Zwischen Berlioz und Liszt entwickelte sich übrigens eine innige Freundschaft, die sich auch darin zeigte, dass Liszt bei Berlioz' Eheschließung mit der englischen Schauspielerin Harriet Smithson zum Trauzeugen bestellt wurde.

Francks Unterricht bei Reicha begann am 24. Juni 1835. Damals lebte er mit seinem Vater allein in Paris; der Rest der Familie folgte den beiden erst im Frühjahr 1836 von Liège nach Paris – und zwar ausgerechnet in die rue Montholon, in der auch Liszt einige Zeit gewohnt hatte.³³ Als Reicha überraschend im Mai dieses Jahres 1836 starb, hatte Francks Unterrichtszeit bei dem großen Meister also gerade nur ein knappes Jahr betragen.

Ein Jahr nach Reichas Tod unterschrieben Franck und Liszt die Subskription für ein Grabdenkmal zu Ehren des böhmischen Musikers.³⁴ Angesichts all dieser Umstände liegt es nahe, dass die Bekanntschaft der beiden auf den Kompositionsunterricht bei Reicha zurückgeht. Übrigens hatten Liszt und Franck zuvor auch bei der Zulassung am Pariser Conservatoire mit denselben Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt: Sowohl dem Ungarn Liszt als auch dem Belgier Franck verwehrt nämlich der Direktor des Conservatoire, Luigi Cherubini, das Studium an der berühmten Institution, zu der damals nur Franzosen Zutritt erlangen konnten.³⁵ Während Liszts Vater daraufhin die Klavierausbildung seines Sohnes selbst übernahm, bemühte sich Francks Vater um eine französische Einbürgerung. Erst als er diese im September 1837 endlich erlangte, eröffnete sich seinen beiden Söhnen ein Studium am Conservatoire; und so wurde César-Auguste bereits im Oktober in die Klavierklasse von Pierre-Guillaume Zimmermann und in die Kontrapunkt-Klasse von Aimé Leborne aufgenommen.

²⁹ Rémi Stricker, *Franz Liszt et Antoine Reicha*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 42 (2001), Nr. 1-2, S. 9-24, hier S. 24.

³⁰ Vgl. Berlioz' Beschreibung in: Stricker, *Franz Liszt et Antoine Reicha*, S. 14.

³¹ Vgl. im Folgenden Strucken-Paland, *Zyklische Prinzipien*, S. 90. Der Einfluss Reichas auf César Franck ist in der Forschung umstritten. Obwohl er nur elf Monate sein Schüler war, dürfte Franck als junger Komponist sicherlich in einzelnen Eigenarten seiner Schreibweise von seinem Lehrer beeinflusst worden sein.

³² Joël-Marie Fauquet, *César Franck*, Paris 1999, S. 62; Strucken-Paland, *Zyklische Prinzipien*, S. 92.

³³ Fauquet, *César Franck*, S. 75. Übrigens ist in derselben Straße – rue Montholon Nr. 28 – Étienne-Nicolas Méhul gestorben.

³⁴ Fauquet, *César Franck*, S. 62.

³⁵ Vgl. Fauquet, *César Franck*, S. 76 ff. und Detlef Altenburg, „Liszt“, MGG2, Bd. 11, Sp. 204; zum Folgenden vgl. Christiane Strucken-Paland, „César Franck als nationales Streitobjekt“, in: Peter Jost (Hg.), *César Franck. Werk und Rezeption*, Stuttgart 2004, S. 279-296.



Franck selber wurde übrigens erst Jahre später – 1873 – offiziell zum Franzosen erklärt...

Wann die beiden Musiker sich zum ersten Mal begegnet sind, ist nicht bekannt. Das erste offizielle Treffen der beiden Pianisten fand am 23. April 1837 anlässlich eines Konzertes im Salon des Klavierbauers Henri Pape statt.³⁶ Dort war Liszt als sogenannter „démonstrateur“ beschäftigt, der einem kaufwilligen Publikum die Instrumente vorführen sollte. In jenem Konzert trat Franck neben den führenden Pianisten jener Zeit, Franz Liszt und dem eigenbrötlerischen Virtuosen Charles Valentin Alkan, auf und präsentierte die *Fantaisie op. 18* von Johann Nepomuk Hummel. Durch einen günstigen Zufall kam Franck dort bald auch zu seiner ersten ‚richtigen‘ Festanstellung: Liszt nämlich, der seit 1832 eine heimliche, gesellschaftlich unhaltbare Liebesbeziehung zur Comtesse Marie d’Agoult unterhielt, flüchtete mit ihr 1835 auf getrennten Wegen nach Genf, um sich dort zunächst mehrere Jahre lang niederzulassen und später ausgiebige Reisen zu unternehmen. 1836 und 1837 war er mehrfach in Paris, um sich als Klaviervirtuose in Erinnerung zu rufen und sich gegen seinen Rivalen Sigismund Thalberg dort zu behaupten.³⁷

Liszt schlug daher Fauquet zufolge³⁸ den fünfzehnjährigen Franck als seinen Nachfolger im Klaviersalon Pape vor – eine Handlung, die von Wertschätzung und Achtung Liszts gegenüber dem noch sehr jungen, noch recht unbekanntem Kollegen zeugt. Die Bedingungen waren für Franck ideal, da er jetzt neben dem „Gehalt“ auch ein richtiges „Lokal“ erhielt, in dem er Konzerte geben und so seine Virtuosität unter Beweis stellen konnte. In einem dieser Konzerte, am 25. April 1841, spielte er zusammen mit seinem Bruder Joseph und Émile Rignault neben seinem *Zweiten* und *Dritten Klaviertrio op. 1* und dem *Dritten Klavierquartett* von Mendelssohn auch einige Schubert-Lieder, die Liszt für Klavier solo transkribiert hatte.³⁹

Liszt ließ sich mit seiner großen Liebe zunächst in Italien nieder; dann entschieden sich

die beiden vor allem aus finanziellen Gründen zu einer Trennung, damit Liszt als reisender Virtuose Konzerte geben und den Unterhalt für seine Familie verdienen konnte. Marie kehrte daraufhin nach Paris zurück, während Liszt rastlos durch Europa hetzte. In diesen Jahren entwickelte sich in den musikalischen Zentren des Kontinents eine regelrechte Lisztomanie; die musikalische Welt empfing den Virtuosen ebenso hysterisch wie ein gutes Jahrhundert später Fans ihre Popstars.

Offiziell war César Franck ein Schüler Zimmermans am Conservatoire; gleichwohl hat er zweifellos auch von den Ratschlägen und Einflüssen Liszts profitiert. Dies erweist bereits ein Blick in seine Bibliothek⁴⁰: Dort finden sich drei Bände mit Klavierwerken Liszts in der Originaledition, in die Franck auch Fingersätze, Korrekturen und Anmerkungen eingefügt hat, unter anderem auch eine Ausgabe der berühmten *Klaviersonate h-Moll* von 1854 sowie von *Saint François d’Assise prêchant aux oiseaux* (1866) und der vierten, fünften und sechsten Etüde der *24 Grandes Études pour le piano*. Die letzten erworbenen Stücke sind neben der *Fantaisie und Fuge über „Ad nos, ad salutarem undam“* (1852) und der *h-Moll-Sonate* wohl die beiden *Légendes*, deren Publikation zeitgleich mit Francks Orgelsammlung der *Six pièces* stattfand (1866). Es ist auffallend, dass – mit Ausnahme der Schubert-Lieder-Transkriptionen und der *Fantaisie sur la Sonnambula* – wenige Werke Franz Liszts in Konzerten César Francks erschienen.

Für Liszt war César Franck zeit seines Lebens vor allem der Komponist der drei bzw. vier konzertanten *Klaviertrios*, die Franck ca. 1839 bis 1842 komponiert hatte. Mit ihnen präsentierte er sich erstmals als Komponist der breiten Öffentlichkeit, und daher setzte er sie wohl auch als Nummer 1 einer neuen Opus-Zählung demonstrativ von seinen bisherigen Kompositionen ab. Sicherlich hatte Franck mit dem Entschluss, als Opus 1 drei *Klaviertrios* zu schreiben, auch Beethoven und dessen *Klaviertrio op. 1* im Kopf. Offensichtlich standen Franck und Liszt 1842–43 in engerem Kontakt, denn Liszt studierte die *Trios* seines Musikerkollegen sehr genau.

So empfahl er ihm, das Finale des *Dritten Trios h-Moll op. 1 Nr. 3* vom Rest des Stückes abzukoppeln und daraus eine eigenständige

³⁶ Vgl. im Folgenden Fauquet, *César Franck*, S. 104 ff.

³⁷ Näheres dazu siehe Detlef Altenburg, *Liszt*, in: MGG2, Bd. 11, Sp. 209.

³⁸ Fauquet, *César Franck*, S. 105.

³⁹ Fauquet, *César Franck*, S. 117 f.; Altenburg, *Liszt*, Sp. 209 f.

⁴⁰ Siehe Fauquet, *César Franck*, S. 943 ff.



Komposition zu machen – es sei allzu gewichtig für diese doch „leichte“ Stelle als simples Rondo im Werkganzen⁴¹. Laut Francks späterem Schüler und engem Vertrauten Vincent d’Indy riet Liszt dem jungen Franck „de détacher ce morceau et d’en faire, avec l’adjonction de quelques développements, un trio en une partie, vivant sa vie propre.“⁴² Stattdessen solle Franck einen neuen Schlusssatz für das *Dritte Trio* komponieren. Und tatsächlich spaltete Franck das ursprüngliche Finale ab und veröffentlichte es – nun mit der Widmung „à son grand ami F. Liszt“ versehen – als eigenständiges *Opus 2*. Den fehlenden Finalsatz für das *Dritte Klaviertrio h-moll op. 1 Nr. 3* ersetzte er daraufhin durch eine neue Komposition. Dies ist insofern bemerkenswert, als *Opus 2* – neben dem sehr frühen *Opus 06* – unter den *Klaviertrios* die einzige Komposition darstellt, die, sicherlich bedingt durch ihre Entstehungsgeschichte, nur aus einem Satz besteht. Dagegen sind die anderen *Klaviertrios* formal fest in jener mehrsätzigen Gattungstradition verankert, die bereits in der Wiener Klassik ausgeprägt worden war.

Anscheinend enthielt das Finale an manchen Stellen unspielbare Violin- und Violoncello-Parts und zeigte auch nicht immer die vom Komponisten gewünschte klangliche Wirkung. Liszt soll sogar die Veränderungen und Eingriffe kontrolliert haben, die Franck bei der Verselbstständigung des Stückes gegenüber der ursprünglichen Final-Version vornahm.⁴³ Laut d’Indy hat er versucht, die im Werk vorhandenen Unpässlichkeiten zu verbessern, indem er etwa die zweite Stimme höher legte, sehr hoch, ja zu hoch (bis zum ‚si bécarré‘), aber dies hätte nur dazu geführt, die Ausführung noch zu erschweren, ohne den Streichern

die vom Komponisten gewünschte, notwendige klangliche Fülle zu geben.⁴⁴

In seiner 1922 bei Hamelle erschienenen Edition weist d’Indy darauf hin, dass sich dieser Eingriff Liszts in die Noten zwischen der Nr. 11 und 12 der besagten Edition befinde.⁴⁵

Franck wurde jedoch von seinem Vater aus marktstrategischen Gründen gedrängt, dieses *Trio h-Moll op. 2* möglichst schnell zu veröffentlichen. Daher fand er keine Zeit mehr, derartige Stellen vor der Drucklegung noch zu überarbeiten. Auch Jahre später lag ihm gerade dieses *Trio* sehr am Herzen; seinem Freund und Schüler Pierre de Bréville berichtete er von einer „notwendigen Transposition“ der Violinstimme. Dazu kam er jedoch nicht mehr; d’Indy kümmerte sich darum.⁴⁶

Dass Franck die *Klaviertrios* – und insbesondere das *Klaviertrio op. 2* – besonders wichtig waren, ist auch durch einen Brief belegt, den er Jahre später, wahrscheinlich im April 1861, an Hans von Bülow schrieb. In diesem dankt er ihm für die Aufführung der *Klaviertrios op. 1* und erkundigt sich nach der Wirkung von *Opus 1 Nr. 3* auf das Publikum:

„Merci d’abord mille et mille fois pour la ténacité et le courage que vous avez mis à faire entendre des œuvres [= les *Trios concertants op. 1*] qui sont loin d’être dans les habitudes de tout le monde. [...] Vous me dites dans votre bonne lettre que vous deviez jouer mon 3^e *trio* en si mineur le 9 mars; est-ce pour la première fois? Soyez assez bon pour m’écrire quelques lignes et me dire avec quelques détails l’effet qu’il a produit.“

Im Folgenden versucht er Hans von Bülow für sein *Viertes Klaviertrio* zu interessieren: „Ich

⁴¹ Siehe Vincent d’Indy: Liszt „charmé de la musicalité et de l’esprit d’innovation du jeune compositeur, goûta ce finale à tel point qu’il le considéra comme trop important pour tenir la place d’un simple ‚rondo‘“. (d’Indy, *César Franck*, rééd. avec préface de J.-P. Calmont, Paris 1987, S. 105.)

⁴² d’Indy, *César Franck*, S. 105.

⁴³ Vgl. Fauquet, *César Franck*, S. 139: „Les quelques détails donnés par d’Indy suggèrent que Liszt, loin de s’en tenir à un conseil dispensé au cours d’une entrevue, fût-ce à Bruxelles ou ailleurs, aurait bel et bien contrôlé le travail de remaniement effectué par César-Auguste.“

⁴⁴ „En effet, écrit d’Indy, l’écriture du violon et du violoncelle présentant ‚des dispositions parfois irréalisables et ne répondant nullement à l’effet désiré par le compositeur [...], Liszt tenta de parer à cet inconvénient en faisant dans un passage presque injouable, monter la 2^e corde du violon au ‚si bécarré‘ [...], mais cet expédient n’aboutissait qu’à alourdir l’exécution sans donner aux instruments à cordes la puissance que désirait l’auteur.“ (d’Indy, *César Franck*, S. 105)

⁴⁵ Vgl. Fauquet, *César Franck*, S. 139 f.

⁴⁶ Vgl. d’Indy, „Vers la fin de sa vie, Franck avait l’intention formelle de revoir attentivement ce trio et d’en modifier assez sensiblement l’écriture; il avait même parlé à son ami P. de Bréville d’une ‚transposition nécessaire‘ pour la partie de violon.“



weiß nicht, ob Sie mein 4. Trio kennen [...]. Es besteht nur aus einem Satz, es richtet sich vielleicht noch weniger als das 1. und 3. Trio an die Masse des Publikums, aber ich glaube, dass Sie es lieben werden. Ich schätze es sehr.⁴⁷

Was könnte Liszt zu dem Rat bewogen haben, den Schlusssatz des ursprünglichen *Klaviertrios* abzuspalten und zu verselbstständigen? Auffällig ist dessen großer Umfang, der mit 644 Takten die Ausdehnung der sonstigen Sätze aus *Opus 1* weit übersteigt. Zudem folgt er von vornherein einem Formkonzept, das nicht so sehr motivisch-thematische Arbeit, sondern eher harmonische ausladende Vorgänge und Transformationstechniken in den Vordergrund rückt. Trotz aller Eigenheiten steht er damit den von Liszt angewandten Kompositionsverfahren sehr nahe und weist formal bereits Züge einer Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit auf, wie dieser sie etwa 1849 in der *Sonate après une lecture de Dante*, also der Dante-Sonate realisierte – eine Konzeption, die dann zumal in Liszts späteren Symphonischen Dichtungen, Klavierkonzerten und der berühmten *Klaviersonate h-Moll* eine wesentliche Rolle spielen sollte.⁴⁸

Francks einsätziges *Trio Nr. 4 h-Moll op. 2* könnte man also als Experiment Francks auf Liszts Ratschlag hin ansehen, „élaborer un trio en une partie“, also ein ganzes Trio in einem einzigen Satz zu erfinden. Anstatt die Themen motivisch-thematisch zu verarbeiten, also abzuspalten, zu verändern, miteinander zu kombinieren, zu verkleinern etc., erhält Franck – ganz ähnlich wie Liszt – die Themen im Verlauf des Werkes als Ganze, verändert sie je-

⁴⁷ „Je ne sais si vous connaissez mon 4^e trio, en si mineur également; il n'est composé que d'un seul mouvement; il s'adresse peut-être encore moins que le 1er et le 3e à la masse du public, mais je crois que vous l'aimerez; je l'estime beaucoup.“ [Brief an Hans von Bülow, ca. 15.4.1861, in: César Franck, *Correspondance*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Sprimont 1999, S. 70, Übersetzung wie alle folgenden Übersetzungen von Christiane Strucken-Paland].

⁴⁸ Vgl. Strucken-Paland, *Zyklische Prinzipien in den Instrumentalwerken César Francks*, S. 43 ff., Carl Dahlhaus, „Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit“, in: *Die Musikforschung* 41 (1988), S. 202-213; Heinemann, Michael, *Liszt. Klaviersonate h-Moll* (Meisterwerke der Musik, 61), München 1993.

doch im Hinblick auf ihre formale Funktion und ihren Ausdruckscharakter.

Der Austausch Francks mit Liszt über die *Klaviertrios*, der zu tiefgreifenden konzeptionellen Veränderungen der formalen Anlage führte, wirft die Frage nach dem Verhältnis zwischen den beiden Musikern auf. Da hierzu nicht allzu viele Dokumente existieren, lässt sie sich nicht leicht beantworten. Obwohl sich kein enger Kontakt entwickelt zu haben scheint, darf man aber wohl von einer freundlichen, zu Beginn sehr vertrauten Beziehung sprechen, die für das kompositorische Denken der beiden wahrscheinlich durchaus fruchtbar gewesen ist. Vor allem in Francks früher und mittlerer Schaffensphase sind weitere Begegnungen und Gedankenaustausche belegt. Dagegen scheint Liszt für Franck in seiner späten Phase eine geringere Rolle gespielt zu haben.

Über das *Vierte Klaviertrio op. 2* hinaus kann man den Einfluss Liszts auf Franck auch in dessen frühen Klavierwerken verfolgen. Unter dem Einfluss von Liszts Klavierstück *Eglogue* schrieb Franck ebenfalls ein Hirtengedicht, *L'Eglogue op. 6*; Liszt'schen Vorbildern folgen auch die *2e Caprice* und die 1844 erstellten Transkriptionen von vier Schubert-Liedern für Klavier (*Die junge Nonne*, *Die Forelle*, *Des Mädchens Klage*, *Das Zügelglöcklein*); hier standen sicherlich die Liszt'schen Transkriptionen von Schuberts *Winterreise* und *Schwanengesang* Pate.⁴⁹

Ein Jahr später, 1845, machte Franck sich an die Komposition einer „églogue biblique“, nämlich des Oratoriums *Ruth*, das er am 30. Oktober 1845 in den salons d'Érards in einer Art Vor-Premiere als Klavierfassung präsentierte. Unter den vielen Künstlern, die damals im Publikum saßen, fand sich auch Franz Liszt.⁵⁰ Für den Januar des folgenden Jahres plante Franck die Uraufführung des Werkes mit Orchester im Conservatoire. Um jedoch diesen Saal zu mieten, musste er die notwendige Autorisation des comte de Montalivet erhalten. Daher schrieb Franck einen Brief an seinen Freund Liszt und bat um Hilfe. Der „Bettelbrief“, den Liszt daraufhin für seinen Freund César an den Maler Ary Scheffer geschrieben hat, um über ihn als Vermittler die notwendige Erlaubnis Montalivets zu bewirken, ist erhalten und dokumentiert Liszts Wertschätzung seines Komponistenkollegen.

⁴⁹ Vgl. Fauquet, *César Franck*, S. 157.

⁵⁰ Vgl. Fauquet, *César Franck*, S. 180.



Des Weiteren zeigt er auch, dass Liszt genau um die Hindernisse wusste, die sich einem jungen Musiker in den Weg stellen und seine Karriere gefährden können. Dort heißt es:

„Mein lieber Freund,
Herr César-Auguste Franck, der den Nachteil hat,
1. César-Auguste zu heißen
2. sehr ernsthaft schöne Musik zu machen, wird die Ehre haben, Ihnen diese Zeilen zu überbringen. Meyerbeer [damals die absolute Autorität in Sachen Oper] hat Ihnen bereits meine Meinung über sein Oratorium *Ruth* mitgeteilt, und die ehrliche Stimme des großen Musikers scheint mir von entscheidender Bedeutung...“⁵¹

Mit seinem ironischen Hinweis auf den Vornamen „César-Auguste“ dürfte Liszt auf die ganz und gar nicht imperiale Erscheinungsform des charakterlich eher schüchternen und gesellschaftlich wenig gewandten Franck angespielt haben, die seiner Anerkennung als Komponist möglicherweise entgegenstand. Und der Hinweis auf die ungefällige Ernsthaftigkeit von Francks Kompositionsstil benennt einen Zug der Musik, der deren Erfolg im opernversessenen Paris ebenfalls beeinträchtigt haben dürfte.

Liszt zeigt in seinem Empfehlungsschreiben weiter, dass er um die schwierige Situation junger Komponisten, bekannt zu werden, weiß; gerade Franck habe aufgrund seines spezifischen Charakters mehr Schwierigkeiten als andere Komponisten, künstlerische Erfolg zu feiern und ‚das Feld zu erobern‘. Ihm seien schon Leute mit Herz und Verstand zur Hilfe gekommen.⁵² Und tatsächlich scheint gerade

der Nachdruck, mit dem neben Liszt⁵³ auch der angesehene Meyerbeer eine öffentliche Aufführung der „églogue biblique“ befürwortete, das positive Ergebnis beeinflusst zu haben: Die Orchesterfassung von *Ruth* konnte am 4. Januar 1846 im Conservatoire aufgeführt werden und war ein großer Erfolg.

Für Liszt blieb der um einige Jahre jüngere Franck zeit seines Lebens der Komponist der *Klaviertrios* und des Oratoriums *Ruth* – so sehr schätzte er gerade diese frühen Werke, dass sie auch Jahre später noch eine Rolle spielten. Im Januar 1854 etwa empfahl Liszt César Franck bei dem Musikverleger Léon Escudier aufgrund der „sehr günstigen Beurteilung“ seines Schützlings, die er sich über Jahre hinweg durch das Hören seiner *Trios* habe bilden können, die andere, in den letzten Jahren veröffentlichte Werke derselben Gattung weit überträfen.⁵⁴ Lobend erwähnt er auch den „style élevé et bien soutenu“ von *Ruth*.⁵⁵

quelques idées sur un méchant papier de musique, je n'en sache pas trois en France qui le vaillent. Mais il ne suffit pas de vouloir quelque chose. Il faut encore et surtout se faire valoir. Pour arriver à ce résultat, il y a bien des obstacles et bien des degrés à franchir. Lui aura probablement plus de peine que d'autres, car ainsi que je vous l'ai dit, il a le tort de s'appeler César-Auguste, et ne me paraît guère d'ailleurs posséder ce bien-heureux entre-gens qui fait qu'on se fourre partout (c'est peut-être une raison pour que des gens de cœur et d'intelligence lui viennent en aide), et la noble amitié que vous me portez depuis plusieurs années me fait espérer que vous excuserez ce qu'il peut y avoir d'indiscret dans la demande que je fais aujourd'hui.“

⁵³ Weiter heißt es in Liszts Brief: „Le but de ces lignes est donc tout simplement: que vous ayez la bonté de faire toucher deux mots à M. de Montalivet sur le mérite particulier de Franck, et de persuader S.E. de lui accorder la salle du Conservatoire pour faire exécuter son oratorio dans le courant de l'hiver.“ [Brief von Franz Liszt an Ary Scheffer vom 12.11.1845, zit. in: *Correspondance*, S. 45]

⁵⁴ Liszt empfahl Franck am 28.1.1854 bei Léon Escudier folgendermaßen: „Il y a bien des années que j'ai une opinion très favorable du talent de compositeur de M. Franck par l'audition de ses trios, fort remarquables à mon sens et très supérieurs à d'autres ouvrages du même genre publiés ces dernières années.“ [Brief von Franz Liszt an Léon Escudier vom 28.1.1854, zit. in: *Correspondance*, S. 56]

⁵⁵ „Son oratorio de *Ruth* contient également de fort belles choses et porte le cachet d'un style élevé et

⁵¹ „Mon cher ami,

M. César-Auguste Franck qui a le tort:

1. – de s'appeler César-Auguste
2. – de faire très sérieusement de la belle musique, aura l'honneur de vous remettre ces lignes. Meyerbeer vous a confirmé l'opinion que je vous ai exprimé [sic] sur son oratorio de *Ruth*, et le sincère suffrage du grand musicien me paraît d'un poids décisif...“

⁵² „Ce qui importe maintenant pour ce jeune homme, c'est de se faire jour et place. S'il pouvait y avoir pour la production musicale comme pour la peinture des expositions annuelles ou décennales, nul doute que non recommandé, il s'y distinguât de la façon la plus honorable, car parmi les jeunes gens qui suent sang et eau pour arriver à coucher



Nachdem Liszt 1842 als neuer Hofkapellmeister nach Weimar berufen worden war, versuchte er sofort, die *Klaviertrios* zu verbreiten, und legte sie dem Pianisten und Dirigenten Hans von Bülow vor. Dieser integrierte sie in sein Programm und machte sie in deutschen Musikzentren wie auch im europäischen Ausland publik. In jenem Brief vom 15. Dezember 1856 schilderte Liszt Franck ein Konzert von Bülows:

„In Deutschland, [...] ziehen Ihre Trios noch immer die Aufmerksamkeit ernsthafter Künstler auf sich, und sehr kürzlich hat ein junger Meister, der sich schnell an oberster Stelle platziert hat, Herr von Bülow, das fis-moll-Trio mit einem großen Erfolg in Berlin gespielt.“⁵⁶

Liszt wusste auch seinen Enthusiasmus für Francks *Ruth* mit Hans von Bülow zu teilen, der 1861 daran dachte, das Oratorium in Dresden aufzuführen. Noch Endes des Jahres 1866 bat Liszt Hans von Bülow um ein neues Exemplar des *Ersten Klaviertrios fis-moll*, das er im darauffolgenden Februar auch erhielt. Wie groß das Vertrauen Francks zu seinem älteren Musikkollegen war, zeigt ein höchst intimer Brief, mit dem César Franck sich vermutlich am 4. September 1846 an Liszt wandte: Darin erzählt er dem Freund von seinem endgültigen Auszug aus der elterlichen Wohnung und dem daraus resultierenden Bruch mit dem Vater, zu dem sich der 24jährige nach langem Ringen durchgerungen hatte.⁵⁷ In dem

bien soutenu.“ [Brief von Franz Liszt an Léon Escudier vom 28.1.1854, zit. in: *Correspondance*, S. 56]

⁵⁶ „En Allemagne, où depuis quelques années on s’occupe de moins en moins des œuvres de pacotille qui ont encore quelque cours à Paris, vos Trios continuent de fixer l’intérêt des artistes sérieux et tout dernièrement un jeune maître qui s’est placé rapidement au premier rang, M. de Bülow, a joué avec un grand succès le Trio en fa dièse mineur à Berlin.“ [Brief von Franz Liszt an César Franck vom 15.12.1856, zit. in: *Correspondance*, S. 59]

⁵⁷ „Mon bon Monsieur Liszt
Je vous annonce une grande nouvelle: depuis le mercredi 26 août je suis mon maître. ~~Depuis six mois j’ai passé de bien mauvais jours~~ et Il m’a bien coûté de prendre la résolution que j’ai prise car je crois avoir ce que je désirais j’ai été forcé de me séparer de ma famille; dans ce moment l’orage gronde encore mais dans très peu de temps les choses rentreront dans l’ordre et je serai dans la position où un jeune homme doit être c’est-à-dire que je

Schreiben, das er eine Woche nach dem Auszug verfasste, heißt es:

„Mein lieber Herr Liszt,
ich kündige Ihnen eine große Neuigkeit an: seit dem 26. August bin ich mein eigener Herr. ~~Seit 6 Monaten habe ich schlimme Tage erlebt~~ Dieser Entschluss, den ich gefasst habe, hat mich viel Kraft gekostet, denn ich glaube bekommen zu haben, was ich wünschte; ich war gezwungen, mich von meiner Familie zu trennen. Im Augenblick tobt das Gewitter noch, aber sehr bald wird sich alles wieder arrangieren und ich werde dann in der Position sein, in der ein junger Herr sein muss, d.h. ich werde vollständig Herr meiner Handlungen sein und trotzdem meine Familie sehen. Seit der Woche, seit ich einen Fuß vor den anderen setzen kann, ohne meinen Vater fragen zu müssen, haben sich recht eigenartige, recht schreckliche Dinge ereignet, aber endlich gibt mein Vater nach, das ist das erste Mal in seinem Leben, dass ihm dieses passiert. Wenn wir uns wiedersehen, werde ich Ihnen die Details dieser großen Affaire erzählen. Es wäre für mich eine Freude, von Ihnen einige Zeilen zu erhalten, versuchen Sie, sie zu schreiben, sie werden mir sehr wertvoll sein.

Adieu, ich umarme Sie, und (wenn Sie etwas nötig haben) wenn ich Ihnen zufällig nützlich sein kann, können Sie vollständig auf mich zählen.

César Franck⁵⁸

Auffallend ist, dass César sich nun auch rein äußerlich vom „alten Leben“ trennte, indem er fortan seinen zweiten Vornamen „Auguste“ wegließ. Ob der Brief, der im Vorschreibe-

serai entièrement le maître de mes actions tout en voyant ma famille. Depuis les 8 jours que je puis mettre un pied devant l’autre sans le demander à mon père il s’est passé des choses bien singulières, bien terribles, mais enfin mon père cède, c’est la première fois de sa vie que cela lui arrive. Quand nous nous reverrons je vous conterai les détails de cette grande affaire. Ce serait pour moi un bonheur de recevoir quelques lignes de vous, tâchez de trouver le temps de les écrire, elles me seront bien précieuses.

Adieu je vous embrasse et si vous avez besoin par hazard je puis vous être bon à quelque chose comptez sur mon dévouement le plus absolu.

C Franck – 4 septembre

Je suis momentanément chez M. L’Honneux rue du Faub. S^t Martin 239“ [Brief von Franck an Liszt vom 4.9.1846, zit. in: *Correspondance*, S. 49].

⁵⁸ Brief von Franck an Liszt vom 4.9.1846, zit. in: *Correspondance*, S. 49.



stadium überliefert ist, jemals abgeschickt wurde, ist nicht bekannt. Aber offensichtlich brauchte Franck nun eine „Ersatz-Autoritätsperson“ – vielleicht sollte Liszt die Rolle des strengen Vaters übernehmen. Zumindest wusste jener von Francks Schwierigkeiten mit seinem Vater, wie aus dem bereits zitierten Brief Liszts an Ary Scheffer vom 12. November 1845 hervorgeht; dort heißt es: „Er hat wahrscheinlich mehr Mühe als andere, denn wie ich es Ihnen schon gesagt habe, hat er den Nachteil, César-Auguste zu heißen und scheint übrigens kaum mit Leuten umgehen zu können.“⁵⁹

Nach dem Zerwürfnis mit seinem Vater beendete Franck Anfang Oktober 1846 endgültig seine Virtuosenkarriere, um sich voll und ganz der Komposition zu widmen – fast zeitgleich übrigens mit Liszt, der sie ein Jahr später, im September 1847, aufgab. Beide wollten sich als Komponisten hervortun. Während Franck zunächst noch seine eigene musikalische Sprache suchte, hatte Liszt seinen Stil bereits gefunden und gelangte zu großen Formen auf neuer Basis: Er erweiterte die Harmonik, Modalität und Chromatik – sogar bis hin zur Atonalität – und experimentierte mit Form-erweiterungen.

Mindestens bis 1870 empfand Franck Liszt als seinen „conseiller“, seinen Berater, und als seinen „guide“, seinen Führer. Kurz vor Ende seines Lebens schrieb Franck, so Maurice Emmanuel, an seinen Schüler Carré de Malberg:

„Liszt ist die reichste musikalische Erfindung unserer Zeit. Seine Werke für Klavier ebenso wie für Orchester sind ein melodischer und harmonischer Schatz; sein Faust ist das schönste von allem, was man schreiben konnte.“⁶⁰

Dass beide Komponisten über Fragen ihres Schaffens im regen Austausch standen, dürfte sich auch darin bestätigen, dass sie für eine ihrer programmatischen Kompositionen dieselbe dichterische Vorlage verwendeten: Angeregt

von Victor Hugos Ode *Ce qu'on entend sur la montagne*, schrieben beide eine Symphonische Dichtung mit dem Titel *Ce qu'on entend sur la montagne* – Was man auf dem Berge hört, wobei Franck sein Werk bereits 1846, also wahrscheinlich noch vor der Trennung von seiner Familie, beendete. Allerdings erschien es nie im Druck. Liszts gleichnamige Komposition entstand wahrscheinlich später. Schon in den dreißiger Jahren, in Paris, stellte Liszt Überlegungen an, wie sich die Gegensätze von Geist und Materie, Natur und Mensch musikalisch darstellen ließen, die Hugo in seinem Gedicht behandelte. Doch erst 1848 begann er in Weimar mit der Ausarbeitung der Komposition. Die „*Bergsymphonie*“ ist Liszts erstes reines Orchesterwerk; er überarbeitete sie dreimal.

Die parallele Entstehung zweier Orchesterwerke über dasselbe Gedicht ruft natürlich die Frage der Urheberschaft auf: Wer von beiden hatte zuerst die Idee zu einer solchen Komposition? Und darüber hinaus: Wer hatte zuerst die Gattungsidee? Wird doch bislang immer behauptet, Liszt habe mit seiner „*Bergsymphonie*“ die Symphonische Dichtung erfunden. Leider kann man weder bei Liszt noch bei Franck den Kompositionsprozess bis hin zu den frühen Stadien exakt eingrenzen, mangelt es hier doch an Skizzen und Aussagen. So muss derzeit offen bleiben, wer ‚gewonnen‘ hat, d.h. von wem die Idee zur Komposition stammte, und wer der ‚wahre Urvater‘ der Symphonischen Dichtung war. Weder die frühere Fertigstellung des Werkes bei Franck noch die umfassendere Bildung und Belesenheit Liszts sind hinreichende Argumente, um diese Frage abschließend zu beurteilen.

Freilich sind beide Werke konzeptionell grundverschieden angelegt, sodass es unwahrscheinlich ist, dass Franck und Liszt sich gegenseitig kompositorisch beeinflusst haben. Franck entwickelt einen Choral als Hauptthema und hält sich grundsätzlich an das traditionelle Formschemata der Sonatenhauptsatzform, auch wenn die Coda aufgewertet wird und der eigentliche traditionelle Themendualismus fehlt. Liszt dagegen entfaltet aus einer musikalischen Keimzelle einen vielgestaltigen und weiträumigen Formprozess, der bereits prototypisch wesentliche Gattungsmerkmale seiner nachfolgenden Symphonischen Dichtungen aufweist. Fest steht aber, dass Francks *Bergsymphonie* neben Liszts gleichnamiger Komposition eines der

⁵⁹ Brief von Franz Liszt an Ary Scheffer vom 12. November 1845, zit. in: *Correspondance*, S. 45.

⁶⁰ „Liszt est la plus riche imagination musicale de notre temps. Ses ouvrages sont au piano comme à l'orchestre, une mine de trésors mélodiques et harmoniques; son Faust est le plus beau de tous ceux qu'on a pu écrire.“, Maurice Emmanuel, *César Franck*, Paris 1930, S. 36.



ersten Werke der neuen Gattung darstellt. Und dafür, dass er diese ausgedehnte Komposition bereits als 24jähriger und ohne große symphonische Erfahrung schrieb, weist das Stück insbesondere im Umgang mit Klangfarben und Klangentwicklungen einige Raffinessen auf.

Bei jedem Besuch Liszts in Paris – 1853, 1861 und 1866 – versuchte Franck, seinen Freund zu sehen, um ihm seine neuesten Werke vorzulegen und sich mit ihm künstlerisch auszutauschen. Im Oktober 1853 weilte Liszt für zehn Tage in Paris, hatte jedoch keine Zeit, Franck zu treffen. Franck hatte ihm deshalb zwei Kompositionen, eine Sonate und ein Trio, per Post geschickt, die ihn durch einen Zustellungsfehler allerdings erst mit sechs Wochen Verspätung, nun wieder in Weimar, erreichten. Um welche Werke es sich genau handelte, ist nicht bekannt. In einem Antwortschreiben vom 25. Oktober 1853 entschuldigte Liszt sich für seinen Zeitmangel in Paris⁶¹:

„Vielen Dank für Ihren freundlichen Brief und die interessanten Kompositionen, die Sie freundlicherweise dabei gelegt haben, die ich aber leider erst mit sechs Wochen Verspätung erhalten habe.

Ich hoffte, dass ich das Vergnügen habe, mit Ihnen zu erzählen bei meinem kürzlichen Aufenthalt in Paris; da ich dort jedoch nur sehr kurz sein konnte, ergab sich – zu meinem Bedauern – leider nicht die Gelegenheit; heute möchte ich Sie um Entschuldigung für meine unfreiwillige verspätete Antwort auf Ihren Brief bitten – mit der Versicherung meiner aufrichtigen Wertschätzung Ihrer Arbeiten.“

Positiv beantwortete er Francks Bitte, für ihn einen Verleger in Deutschland zu finden: Er versprach, sich als Vermittler mit dem Verleger Härtel in Verbindung zu setzen, an den sich Franck schon gewendet hatte:

„was mich betrifft, so stehe ich Ihnen gern zur Verfügung, um Ihnen als Vermittler in Ihren Beziehungen zu den Verlegern dieser Gegenden zu dienen. Einzig wie die Erfahrung mir gezeigt hat, dass Schriftverkehr in diesen Angelegenheiten wenig nützlich ist, werde ich eine günstige Gelegenheit abwarten, die sich im

⁶¹ Vgl. den Brief von Franz Liszt an César Franck vom 25.10.1853, in: *Correspondance*, S. 55 f.

Laufe des Winters ergeben wird, um diese Verhandlung gelingen zu lassen.“⁶²

Nicht in Deutschland, sondern in Paris reichte Liszt kurze Zeit später – Ende Januar 1854 – bei dem Musikverleger Léon Escudier ein Empfehlungsschreiben Francks bezüglich seiner Oper *Le valet de ferme* ein; das Stück sollte im Théâtre Lyrique gespielt werden. Liszt schrieb hierzu:

Wenn die Oper, die er im Théâtre Lyrique auführen lassen möchte, an diese Vorgesprochenen [= also die *Trios* und *Ruth*] und an das anknüpft, was ich von Herrn Franck erwarte, dann wird das Théâtre Lyrique sich wegen einer solchen Wahl nur beglückwünschen können, und die besten Erfolgsaussichten werden sicher sein. Da ich aus der Ferne nicht urteilen kann und da mir die Partitur dieser Oper nicht bekannt ist, beschränke ich mich einfach darauf, Ihre Aufmerksamkeit auf das sehr bemerkenswerte Talent von M. Franck zu lenken, indem ich ihn herzlich Ihrem Wohlwollen empfehle.⁶³

Liszts enthusiastisch verfasste Empfehlung hatte leider keinen Erfolg.

Zwei Jahre später, im Dezember 1856, bat Franck Liszt nochmals um Unterstützung, diesmal in seiner Bewerbung um den Orgelposten von Saint-Roch; der dortige Organist war gestorben und Franck bewarb sich nun – leider vergeblich – auf den Posten.⁶⁴ Erst zwei

⁶² „...pour ce qui est de moi, je me mets volontiers à votre disposition pour vous servir d’intermédiaire dans vos relations avec les éditeurs de ces contrées. Seulement comme l’expérience m’a démontré le peu d’utilité des correspondances en ces matières, j’attendrai quelque occasion favorable, qui ne saurait anquer de se présenter dans le courant de l’hiver, pour faire réussir cette négociation.“ [Brief von Liszt an Franck, *Correspondance*, S. 55]

⁶³ „Si l’opéra qu’il désire faire représenter au Théâtre Lyrique répond à ces antécédents et à ce que j’attends de M. Franck, le Théâtre Lyrique n’aurait qu’à s’applaudir d’un pareil choix et les meilleures chances de succès seraient assurées. Ne pouvant en juger à distance et la partition de cet opéra ne m’étant pas connue, je me borne simplement à fixer votre attention sur le talent très réel de M. Franck en le recommandant affectueusement à votre bienveillance.“ [Brief von Franz Liszt an Léon Escudier vom 28.1.1854, in: *Correspondance*, S. 56 f.]

⁶⁴ Vgl. den Brief von Franz Liszt an César Franck vom 15.12.1856, in: *Correspondance* S. 59. Liszt



Jahre zuvor, 1854, hatte Franck sich zum ersten Mal einer breiten Öffentlichkeit als Organist präsentiert: Bei der Orgeleinweihung von Saint-Eustache hatte er eine „*Fantaisie Adur*“ aufgeführt, die übrigens erst vor kurzem wiederentdeckt und ediert worden ist.⁶⁵

Eine weitere Parallele beider Komponisten ist ihr Hang zur Orgel: Wie Franck hat sich auch Liszt als Orgelkomponist hervorgetan und in den 1850er Jahren – also zur selben Zeit, als Francks erste Orgelwerke entstanden – bedeutende Werke komponiert – so etwa die *Fantaisie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam“*, von der Franck übrigens ein Exemplar der Erstausgabe bei Breitkopf & Härtel von 1852 besaß.

Liszt spielte insofern eine entscheidende Rolle für Francks Karriere als Orgelkomponist, als er ihm in einem Brief einen Impuls zur Komposition größerer Orgelwerke übermittelte:

Er schrieb am 15. Dezember 1856:

„Es wird mir sehr angenehm sein zu erfahren, dass Euer neuer Platz Euch Lust gegeben hat, einige große Kompositionen für Orgel zu komponieren, da Ihr fähig seid, so etwas zu tun und da wir leider fast nichts davon besitzen, denn in dieser Branche der musikalischen Literatur wachsen heutzutage mehr sterile Blätter als genügend reife Früchte.“⁶⁶

Mit dem „neuen Platz“ César Francks meinte Liszt sicherlich dessen neue Anstellung als

ist Francks Bitte jedoch nicht nachgekommen, wie er schreibt, da Franck seiner Meinung nach bereits einen hervorragenden Ruf genießen würde und er selbst den Pfarrer auch nicht persönlich kennen würde.

⁶⁵ Vgl. die beiden bislang existierenden Editionen: Joël-Marie Fauquet (Hg.), *César Franck – Pièce pour Grand Orgue (1854)* (Patrimoine: Collection dirigée par François Lesure, 7), Paris, Editions Musicales du Marais 1990; und Bernhard Haas (Hg.), *César Franck – Fantaisie (1854) (pièce pour Grand Orgue)*, Sankt Augustin, J. Butz-Verlag, 2008.

⁶⁶ „Il me sera très agréable d'apprendre que votre nouvelle place vous a donné l'envie d'écrire quelques grandes compositions pour orgue, comme vous êtes capables d'en faire et comme nous n'en possédons malheureusement presque point, car sur cette branche de la littérature musicale il pousse de nos jours plus de feuilles stériles que de fruits suffisamment mûris.“ [Brief Franz Liszts an César Franck vom 15.12.1856, in: *Correspondance*, S. 59 f.]

Organist an der Cavallé-Coll-Orgel von Saint-Jean Saint-François, die er seit 1851 innehatte. 1857 dann erhielt er zunächst den Posten des maître de chapelle, also des Chorleiters; später wurde er zum Hauptorganisten der neu erbauten und 1857 eingeweihten Kirche Sainte-Clotilde ernannt. Offenbar hoffte Liszt, dass die klanglichen Möglichkeiten einer Cavallé-Coll-Orgel seinen Musikkollegen zur Komposition größerer Orgelwerke inspirierten. Und tatsächlich ist Francks enthusiastische Einschätzung seines damaligen Instruments überliefert: „Meine Orgel? Sie ist ein Orchester!“⁶⁷

Möglicherweise hat Liszt also Franck zu seiner ersten bedeutenden Orgelsammlung, den *Six pièces d'orgue*, angeregt, die allerdings erst viel später, größtenteils im September und Oktober 1863, entstand, 1864 uraufgeführt wurde und erst 1868 im Druck erschien. Franck besaß offensichtlich die Neigung, dem Ansporn derjenigen, die er – so wie Liszt – hochschätzte, gerne zu folgen.

Mit seinem Wechsel an die Kirche Sainte-Clotilde wurde Franck zum ‚maître de chapelle‘, zum Chorleiter. Als Begleitorganist zur Seite stand ihm der erst zwanzigjährige Théodore Dubois, der zunächst mit einem Mustel-Harmonium vorlieb nehmen musste, da es in der neuen Kirche noch keine Orgel gab. Erst als 1863 die „Grand Orgue“ fertig gestellt worden war und die Aufgaben an Sainte-Clotilde getauscht wurden⁶⁸, entfaltete Franck als neuer Hauptorganist urplötzlich eine äußerst intensive Komponistentätigkeit: zwei der *Six pièces*, die epochemachende *Grande Pièce Symphonique* und das *Pastorale* wurden sehr zeitnah fertig gestellt, am 16. bzw. 29. September 1863.

Bei seinem zweiten Besuch in Paris, 1861, war Liszt – mehr noch als bei seinem ersten Besuch 1853 – zu einer offiziellen Persönlich-

⁶⁷ Vgl. hierzu den Aufsatz von Kurt Lueders, „*Mon orgue? C'est un orchestre*“. Über die Wechselbeziehung Orgel – Orchester bei César Franck und ihre Auswirkung im Orgelwerk, mit besonderer Berücksichtigung der *Six Pièces*“, in: Peter Jost (Hg.), *César Franck. Werk und Rezeption*, Stuttgart 2004, S. 174-190.

⁶⁸ Vgl. dazu den Beitrag von Helga Schauerte-Maubouet, „*Théodore Dubois und César Franck an Sainte-Clotilde – eine anhand von neu aufgefundenen Memoiren erstellte Chronik der Jahre 1857-1863*“, in: *César-Franck-Nachrichten* Nr. 1 (2/2008), S. 2-8.



keit geworden und traf viele bedeutende Musiker und alte Freunde wie Wagner, Berlioz, Gounod. Er bewegte sich in gesellschaftlichen Kreisen, zu denen Franck vermutlich keinen Zutritt hatte. Liszts Tochter Blandine Ollivier, geborene Liszt, bat Franck in einem Brief, alle Korrespondenz an ihren Vater nach Weimar zu schicken, damit dieser seine Werke in Ruhe studieren könne; besonders interessierte er sich für Francks Arbeit über den Gregorianischen Choral.⁶⁹

In Zusammenhang mit den *Six pièces* ist das legendäre Privat-Konzert zu nennen, das César Franck für seinen Freund am 3. April 1866 in Sainte-Clotilde veranstaltete – in Gegenwart außerdem von Arthur Coquard, Henri Duparc und Théodore Dubois, der Franck registrierte.⁷⁰ Franck wollte Liszts *Fantasie und Fuge über BACH* spielen, doch dieser wünschte sich lieber *Prélude, fugue et variation* aus den *Six pièces* seines Freundes. Zehn Tage später hörte Liszt noch ein weiteres Konzert, das Franck zu seinen Ehren gab. Wahrscheinlich trieb ihn dazu sein schlechtes Gewissen, da er es nicht geschafft hatte, Franck bei seinen letzten Besuchen in Paris, 1857 und 1861, zu treffen. Die Zeitungskritiken dieses Konzertes der *Six pièces* waren überaus positiv:

„Am Ende beeilte sich jeder, den Organisten zu beglückwünschen, und wir haben gehört, wie abbé Liszt M. Franck in den höchsten Tö-

⁶⁹ „Vous seriez bien aimable de joindre à cet envoi, votre travail sur le plain-chant qui l'intéresse tout particulièrement.“ [Brief von Blandine Ollivier an César Franck vom 8.6.1861, in: *Correspondance*, S. 71 f.] [Folgende Arbeit ist gemeint: *Chant grégorien restauré par le R.P. Lambillotte. Accompagnement d'orgue par César Franck aîné. Trois livraisons en 2 volumes: I. Chants communs. II. Deuxième et troisième livraison: Hymnaire. Paris, Adrien Le Clère, 1857. Vgl. hierzu den Beitrag von van Eck in diesen César-Franck-Nachrichten]. Liszt fügt auf einer beigefügten Visitenkarte handschriftlich folgendes hinzu: „Mille excuses, mon cher Monsieur Franck; il me serait impossible d'être exact aujourd'hui et je dois vous prier de remettre à un autre jour le plaisir de vous voir chez vous.“*

Liszt hatte 1865 die niederen Weihen erhalten und war nun „l'abbé Liszt“; er wollte offizieller Musiker des Vatikan werden und den religiösen Gesang reformieren.

⁷⁰ Vgl. hierzu Fauquet, *César Franck*, S. 391 ff.

nen lobte für seine Kompositionen und für ihre meisterhafte Ausführung.“⁷¹

Doch so überschwänglich, wie es hier dargestellt wird, scheint Liszt Francks Spiel nicht gesehen zu haben: Zwar schätzte er die *Six pièces* kompositorisch sehr, doch bemängelte Alexandre de Bertha, ein Liszt-Schüler, der beim Konzert dabei gewesen war, Francks „subtilité“ im Spiel, die im Gegensatz zum grandiosen Charakter des Instrumentes stünde:

„Ce fut ainsi que j'entendis César Franck et Lefébure-Wély, les deux organistes les plus renommés d'alors. À vrai dire, ils ne nous plurent ni l'un ni l'autre, vu la subtilité du premier et l'afféterie du second, peu en rapport avec le caractère grandiose de leur instrument.“⁷²

Als ein erster Höhepunkt in Francks Orgelschaffen, ist seine *Grande pièce symphonique* aus den *Six pièces* zu nennen; sie steht Franz Liszt sehr nahe. Rein äußerlich fällt schon die gewaltige Dimension dieser Komposition auf, die mit ihren 593 Takten und etwa einer halben Stunde Spielzeit das umfangreichste Orgelwerk Francks darstellt.

Auch in diesem Stück sind Berührungspunkte zu Liszt zu finden: Auf den ersten Blick lässt die einsätzliche Formanlage des monumentalen Werks an Liszts Modell der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit denken, doch im Grunde orientiert sich das Stück in seinen einzelnen Abschnitten unverkennbar an der traditionellen Folge der Einzelsätze einer Symphonie: auf eine langsame Einleitung folgt ein erster Allegro-Satz; in den anschließenden Andante-Abschnitt ist als Mittelteil ein Scherzo mit Trio eingelassen – ein Formmodell, das Franck später ganz ähnlich in seiner *Symphonie d-Moll* aufgreift. Den krönenden Abschluss bildet schließlich ein apothetisches Finale, dessen Hauptthema ähnlich wie in Beethovens *Neunter Symphonie* kurze Remi-

⁷¹ „À la fin de la séance, chacun s'est empressé d'aller complimenter l'organiste, et nous avons entendu l'abbé Liszt adresser à M. Franck les plus parfaits éloges et pour ses compositions et pour leur exécution magistrale.“, *Semaine musicale* vom 19.4.1866, zit. in: Fauquet, *César Franck*, S. 392.

⁷² Alexandre de Bertha, „Franz Liszt. Étude musico-psychologique“, *Revue S.I.M.*, 15.11.1907, S. 1163, zit. in: Fauquet, *César Franck*, S. 393.

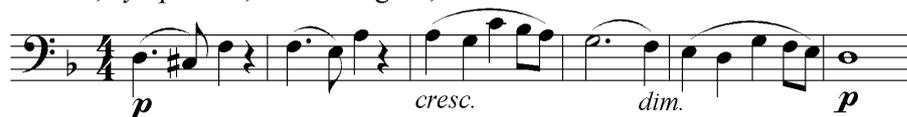


niszenzen an die vorangegangenen Themen vorausgehen.

Beziehungen zwischen Liszt und Franck lassen sich in der *Grande pièce symphonique* sogar bis in einzelne Motive verfolgen (vgl. Notenbeispiel unten): so klingt im zyklischen Hauptthema das Hauptmotiv aus Liszts berühmtester symphonischer Dichtung *Les Préludes* an, das Franck später dann, im Jahre 1888, noch deutlicher zum Kernmotiv seiner *Symphonie* wählte; zudem erinnert gerade dieses Motiv in seinem Gestus an das Frage-Motiv („Muss es sein?“) aus Beethovens *Streichquartett F-Dur* op. 135.

Dass sich diese Reverenzen an Liszts gattungsgeschichtlich bahnbrechende Komposition ausgerechnet in den beiden symphonischen Hauptwerken Francks finden, dürfte kein Zufall sein: Es kann vielmehr nicht zuletzt als ein eindrucksvoller Beleg für Francks lebenslange Dankbarkeit gegenüber Liszt gewertet werden, der durch seine menschliche Unterstützung wesentlich zur Entfaltung von Francks kompositorischem Ausnahmetalent beigetragen hat – eine Entfaltung, die Franck schließlich zu dem unverwechselbaren Musiker machte, den wir heute noch bewundern.

Franck, *Symphonie*, Lento-Beginn, T. 1 ff.



Beethoven, *Streichquartett* op. 135, IV, T. 1 ff.



Muss es sein?

Liszt, *Les Préludes*, T. 1 ff.



Franck, *Grande pièce symphonique*, T. 64 ff.



Roman Salyutov, Bergisch Gladbach

Besonderheiten der Kompositionstechnik und Reichtum des sinnbildlichen Inhalts: Neue Erkenntnisse zum Schaffen César Francks

Der unaufhaltbare Zeitlauf entfernt uns von der Epoche César Francks immer weiter, doch die Einzigartigkeit seines Schaffens löst sich – umgeben von moderneren Musiktendenzen – nicht auf, sondern fokussiert sich durch das Prisma der Zeit und lässt an der Musik dieses großen Meisters immer neue Eigentümlichkeiten und Nuancen hervortreten, durch die wir das Wesen des Lebens näher begreifen.

Noch während meiner Jahre am Musiklyzeum lernte ich Francks Klavierzyklus *Präludium, Choral und Fuge* kennen, der mir dank seiner besonderen inneren Kraft, die für mich damals noch schwer begreiflich war, sofort ungewöhnlich erschien: Diese Musik drückte mehr aus, als aus dem Notentext auf den ersten Blick folgte; alles schien von einer besonderen, sich vom ersten bis zum letzten Takt permanent entwickelnden Idee geprägt zu sein. Und nach dem letzten Text klang die Musik weiter nach – wie eine Art neuer, sich im Bewusstsein erschließender Realität. Gleichwohl erhellte mir auch die Lektüre verschiedener wissenschaftlicher Arbeiten keinen greifbaren Gehalt dieses Werkes, und auch Franck selbst hat darüber geschwiegen. In der folgenden Zeit habe ich *Präludium, Choral und Fuge* viele Male konzertant vorgetragen, doch keine Aufführung befriedigte mich vollkommen; vielmehr warf jede von ihnen neue Fragen auf.

Deswegen habe ich in meiner Dissertation, mit der ich im Jahre 2011 an der Universität Paderborn promoviert wurde, eine gründliche Untersuchung des Schaffens Francks unternommen. Das Thema der Arbeit lautet: *Das Klavierschaffen César Francks: Besonderheiten der Semantik der Musiksprache und ihre Bedeutung bei der Gestaltung der sinnbildlich-emotionalen Sphäre der Werke.* Da das ganze Klavierschaffen des Komponisten fast völlig unprogrammatisch ist, habe ich es mithilfe einer semantischen Analyse erforscht; hierbei

handelt es sich um eine komplexe Untersuchungsmethode, die dazu beiträgt, verschiedene vom Autor in Musik gesetzte Ideen und Gedanken tiefer zu begreifen. Und obwohl Franck – auch einschließlich seiner Kammermusik und seiner Orchesterstücke mit Klavier – nur wenige Klavierwerke hinterlassen hat, erhellt ihre Untersuchung doch den äußersten Reichtum sowohl seiner inneren Welt als auch seiner kompositorischen Technik.

In meiner Arbeit habe ich erstmals siebenunddreißig verschiedene sinntragende Elemente erkannt, die für Francks musikalische Sprache konstitutiv sind und auch in seinen Klavierwerken vielfach, wenn auch in unterschiedlichem Maße, auftauchen. Unter solchen Elementen findet man achtzehn musikalisch-rhetorische Figuren des Barock, fünf Elemente, die einigen anderen Komponisten entstammen, sowie vierzehn sinntragende Elemente, die sich in Francks Schaffen herauskristallisiert haben. Eine solche Vielfalt der Ausdrucksmittel ermöglichte es dem Komponisten, in jedem Werk ein breites Spektrum von vielschichtig gestalteten und fein nuancierten Bildern und Emotionen in Klang zu fassen.

Schon zu Beginn seiner musikalischen Ausbildung scheint Franck die barocke Figurenlehre wahrgenommen und absorbiert zu haben; in seinen späteren Kompositionen verwendet er sie mit stetig wachsender Intensität. Hier findet man verschiedene barocke Figuren, die beispielsweise als Ausdruck von Affekten oder als satztechnische Entwicklungsmittel dienen: *anabasis, catabasis, catachresis, exclamatio, Fuga „alio nempe sensu“, gradatio, noema, parrhesia, passus duriusculus, suspiratio* etc. In vielen Fällen fungieren diese Figuren als Fundament der sinnbildlich-emotionalen Sphäre der Werke Francks.

Unter den sinntragenden Elementen, die Franck Werken anderer Komponisten

entlehnte, sind vor allem das Schicksalsmotiv (Beethoven), das Sehnsuchtsmotiv (Wagner) sowie das Auferstehungs- und Kreuzsymbol (Bach) nennenswert, die zu den markantesten Ausdrucksmitteln in der Musiksprache dieser Komponisten zählen. Franck greift sie allerdings nicht einfach auf, sondern wandelt sie um, entwickelt sie und flicht sie in den spezifischen Kontext seiner eigenen, besonderen Kompositionsweise ein, wodurch diese „fremden“ Elemente organisch zum sinnbildlichen Inhalt seiner Musik beitragen.

Ganz einzigartig erscheint die breite Palette von Francks eigenen sinntragenden Elementen: Dabei handelt es sich um feste motivisch-thematische Strukturen, die die bildliche Sphäre seiner Werke in erheblichem Maße mitbestimmen und durch viele expressive Nuancen bereichern. Zu erwähnen sind beispielsweise das *Beruhigungsmotiv* (es taucht oft nach dynamischen Höhepunkten auf und fördert somit eine allmähliche Entspannung), die *Durchbruchfigur* (die sich in einem besonderen Kompositionsverfahren zeigt, durch das die ursprüngliche motivisch-thematische Gestalt stufenweise in struktureller und infolgedessen auch in sinnbildlicher Hinsicht verändert wird), das *tragische Heroica-Thema* (es tritt an dramatisch angespannten Stellen verschiedener Werke Francks auf), das *Verstärkungsmotiv* (es lässt sich oft in diversen Steigerungszonen verfolgen, wo es zur Intensivierung beiträgt).

So sehen beispielsweise ein paar von den oben erwähnten sinntragenden Elementen aus:

The image shows a musical score with two staves. Above the score, there are brackets and labels: 'Aufgangszone' (Ascending zone) covers the first few measures, and 'Beruhigungszone' (Calming zone) covers the subsequent measures. Within the 'Beruhigungszone', there are smaller brackets labeled 'Beruhigungsmotive' (Calming motifs) pointing to specific melodic lines.

1.) *Beruhigungsfigur*:

Choral aus: *Prélude, choral et fugue*, Takte 36-40

Merkmale dieser Figur sind: Zwei bis drei Bestandglieder, häufiger Beginn auf der unbebtonen Zählzeit mit dem weiteren Erreichen der betonen Zählzeit und einem anschließenden Abstieg um eine Sekunde. Außerdem erscheint sie nach emotionalen und dynamischen Aufschwungspunkten und bildet durch

ihre sequenzartig absteigenden Glieder eine Art Beruhigungszone.

Diese Figur ist in verschiedenen Werken Francks mehrfach zu beobachten.

2.) *Tragisches Heroica-Thema*:

The image shows a musical score for a single melodic line in G minor. The tempo marking is 'Molto moderato quasi lento.' and the dynamic marking is 'ff drammatico'. The melody consists of a series of descending notes with a dotted rhythm, characteristic of the 'Tragisches Heroica-Thema'.

1. Violine, Klavierquintett, 1. Satz, Takte 1-2

Dieses Thema umfasst im obigen Beispiel zwei Takte und weist als typische Besonderheiten eine skalenartige punktierte Linie abwärts, Moll-Tonalität sowie ein hohes dynamisches Niveau auf. Darüber hinaus schließt dieses Thema die barocke musikalisch-rhetorische Figur *catabasis* ein, die der Wiedergabe negativer Emotionen dient, sich hier in der relativ langen, stufenweise absteigenden Linie zeigt und in Kombination mit der Moll-Tonart der Musik eine deutlich spürbare tragische Nuance verleiht. Außerdem sorgt der typische punktierte Rhythmus für einen heroischen Charakter.

Dieses Thema erscheint innerhalb von Francks *Euvre* mehrfach in verschiedenen Gattungen.

In meiner Dissertation führe ich erstmals Bezeichnungen für derartige Elemente der Franck'schen Musik ein; diese Bezeichnungen berücksichtigen sowohl die unmittelbare kompositions- bzw. satztechnische Wirkung der betreffenden Elemente als auch die Sphäre sinnlich-psychologischer Zustände des Menschen.

Es sei betont, dass die semantische Schicht der Musiksprache Francks natürlich nicht nur auf diese sinntragenden Elemente beschränkt ist, sondern zum Beispiel auch eine Reihe von festen, im inhaltlich identischen Kontext erkennbaren harmonischen Wendungen umfasst. Außerdem fällt Francks Neigung auf, die musikalische Verkörperung konkreter Bilder mit einem bestimmten Kreis von Tonarten zu verknüpfen.

All diese Merkmale seiner Musiksprache fanden eine konsequente Entwicklung, die von den ersten Jugendkompositionen bis zu Meisterwerken aus Francks später Schaffensphase reicht. Dabei erarbeitete der



Komponist in beinahe jedem Stück neue Ausdrucksmittel, vervollkommnete somit seine Meisterschaft und erreichte auf diesem Wege den absoluten Höhepunkt seines Schaffens – sein Opus Magnum für Klavier *Präludium, Choral und Fuge*.

Neben der höchstmöglichen Konzentration aller Eigenarten der Franck'schen Musiksprache zeichnet sich dieser Zyklus durch einen ganz besonderen Sinngehalt aus. Tatsächlich hat die semantische Analyse ergeben, dass Franck in *Präludium, Choral und Fuge* durch eine Vielzahl sinntragender Elemente (darunter auch solche der christlichen Symbolik) eine einzigartige sinnbildlich-emotionale Sphäre gestaltet hat, die auf eine Verbindung dieser Musik mit einigen konkreten Episoden aus der Heiligen Schrift hinweist. Somit scheint Franck in *Präludium, Choral und Fuge* einige mit dem Leben und Leiden Jesu Christi zusammenhängende Ereignisse in Klang gefasst zu haben.

Hierbei zeigt sich interessanterweise auch die Rezeption der barocken Musik bei Franck – und zwar insbesondere derjenigen Johann Sebastian Bachs, die bekanntlich in erheblichem Maße durch religiöse Bilder geprägt ist. Diese Rezeption lässt sich sowohl auf der allgemein-inhaltlichen Ebene als auch bei der Verwendung einzelner (und einzigartiger) sinntragender Elemente verfolgen.

Meine Untersuchung, die sich vor allem an Musikwissenschaftler und Komponisten wendet, versteht sich also als ein Beitrag sowohl zur unmittelbaren Erforschung der kompositorischen Methode Francks als auch zur Erweiterung unserer Kenntnis der inhaltlichen Sphäre seiner Werke. Darüber

hinaus mag sie aber auch dazu beitragen, die künstlerische Arbeit der Interpreten durch die Erschließung neuer Dimensionen von Francks Musik zu fördern.

Roman Salyutov: *Das Klavierschaffen César Francks: Besonderheiten der Semantik der Musiksprache und ihre Bedeutung bei der Gestaltung der sinnbildlich-emotionalen Sphäre der Werke*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2012. 252 S., ca. 180 Notenbeispiele (ISBN 978-3-631-63783-8)





Fernando Couto, Cantanhede (Portugal)

César Franck in Portugal

In den letzten Jahren hat die Musik César Francks einen bedeutenden Platz in den Konzertsälen Portugals eingenommen. Der *Vater Seraphicus* hat berühmte portugiesische Komponisten wie António Fragoso (siehe etwa seine Klaviersonate), Francisco de Lacerda oder Luís de Freitas Branco (siehe seine Sonate für Klavier und Violine) inspiriert. Heute inspiriert Franck die künstlerischen Direktoren Portugals!

Die folgende Aufzählung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Zwar weiß man, dass Francks *Panis Angelicus* oft gespielt wird; aber kennt man Länder, in denen uns regelmäßig Werke wie das *Klavierquintett* oder *Prélude, Chorale et Fugue* dargeboten werden? Die positive Antwort lautet: Portugal. Das *Klavierquintett* wurde 2011 beim Kammermusikfestival von Viana do Castelo und am 20. Januar 2012 in der Lissabonner Casa Fernando Pessoa gespielt. *Prélude, Chorale et Fugue* wurde 2012 von dem sehr jungen Pianisten João Xavier in der Casa da Música (Porto) und im selben Jahr von Radu Lupu in einem Konzert der Gulbenkian-Stiftung in Lissabon aufgeführt; das zweite große Klavierwerk Francks, *Prélu-*

de, Aria et Finale, erklang in der Casa da Música in einer Interpretation von Jonathan Ayerst. In der Casa da Música wird viel Musik des Komponisten aus Liège gespielt – so 2009 die *Variations Symphoniques* und *Les Djinns*, 2012 einige Male die *Symphonie* und 2013 *Les Eolides*. Ein außergewöhnliches Ereignis war die portugiesische Erstaufführung der *Béatitudes* Ende 2013 im Lissabonner Centro Cultural de Belém.

Man weiß, dass die Rezeption Francks, wenn er auch ein von uns hochgeschätzter Komponist ist, unter der komplett empfindungslosen Dekadenz und dem allgemeinen Geschmacksverlust der letzten Jahre gelitten hat, aber die Aufführungen in Portugal beweisen, dass wieder bessere Zeiten kommen und die Verbreitung von Francks Werken verbessert werden kann.

Nun sollte man beginnen, die Opern und die Jugendwerke Francks kennenzulernen, über die immer noch zahlreiche Vorurteile kursieren. Wenn Felix Mendelssohn Bartholdy den Komponisten Johann Sebastian Bach mit dem Etikett eines Organisten auf Bach versehen hat, so kann man dies auch auf Franck beziehen: er war ein großer Organist, aber nicht ausschließlich...

**César Franck – Die Kammermusik (Box mit 4 CDs):
complete chamber music**

David Lively, piano

Soloists of La monnaie / De Munt: Tatiana Samouil, violin; Justus Grimm, cello

Quatuor Malibran:

Tatiana Samouil, violin I; Jolente De Maeyer, violin II

Tony Nys, viola; Justus Grimm, cello

Korneel Le Compte, double bass

Texte en français / English commentary / Nederlandse tekst

Cypres, CYP4637, 2012, € 44,80

(Mitglieder der Franck-Gesellschaft erhalten die CD zum Sonderpreis von 25 €!!)

NEUERSCH E I N U N G E N

Eine bemerkenswerte Einspielung mit Werken César Francks hat das belgische Quatuor Malibran (Tatiana Samouil, Jolente de Maeyer, Tony Nys, Justus Grimm), das im Brüsseler Opernhaus La Monnaie beheimatet ist, zusammen mit dem amerikanischen Pianisten David Lively und dem Kontrabassisten Korneel Le Compte beim Label Cypres vorgelegt: Auf vier CDs präsentieren die Musiker Francks gesamtes Kammermusikschaffen. Und obwohl

dieser Teil des Franck'schen Œuvres quantitativ durchaus überschaubar ist, enthält die CD-Box einige Raritäten. Zu den bekannteren Werken zählen die *Violinsonate A-Dur*, das *Klavierquintett f-Moll*, das freilich häufiger gerühmte als tatsächlich aufgeführte *Streichquartett D-Dur* und die vier frühen Klaviertrios der Opera 1 und 2, von denen es allerdings nur das *Klaviertrio fis-Moll* op. 1 Nr. 1 als frühes und kühnes Beispiel für Francks *principe cyclique* zu einer gewissen Präsenz im Konzertleben gebracht hat. Daneben finden sich in der Neueinspielung aber auch einige weitgehend unbekannte Stücke. Sie stammen überwiegend aus Francks früher Schaffensphase – so seine erste überlieferte Komposition, ein im November 1834 abgeschlossenes *Grand Trio c-Moll*, und einige Werke aus Francks Pariser Studienjahren: Im *Andantino quietoso B-Dur* für Violine und Klavier aus



dem Jahr 1843 changiert die Musik schon in durchaus charakteristischer Weise zwischen Moll und Dur sowie zwischen schlichtem Volkston und lyrischer Emphase; ein Jahr später entstand das *Premier Duo concertant B-Dur über Motive aus Dalayrac's Oper „Gulistan“* op. 14, dessen Violinpart der junge Komponist für seinen jüngeren Bruder, den

Geigenvirtuosen Joseph Franck, schrieb. Trotz einiger Weitschweifigkeiten bemerkenswert ist das ebenfalls 1844 verfasste, aber erst 1991 von Joël-Marie Fauquet publizierte *Solo für Klavier und Streichquintett E-Dur* op. 10, das durch die sensibel nuancierte Klanglichkeit des Streichersatzes überrascht; mit dem anspruchsvollen Klavierpart dürfte Franck seine virtuoson Qualitäten bei der Uraufführung in der Salle Pleyel eindrucksvoll bewiesen haben. Zusammen mit der *Mélancolie* für Violine und Klavier – einer *Petitesse* aus dem Jahr 1885, die gleichsam im Kleinformat die harmonisch und satztechnisch gereifte Sprache des späten Franck dokumentiert – ist tatsächlich das gesamte Kammermusikschaffen Francks durchmessen, soweit es heute greifbar ist.

Erfreulicherweise entspricht dem hohen editorischen Wert dieser Werkzusammenstellung



auch weitgehend die Qualität der interpretatorischen Gestaltung. In ihrem musikalischen Ansatz, der vor allem durch schlanke Tongebung und tendenziell eher zügige Tempi geprägt ist, vermeiden die sechs Musiker erfolgreich jene Schwerfälligkeit, die in manchen anderen Ausführungen die durchaus vorhandenen klassizistischen Momente des Franck'schen Tonsatzes verdeckt. Charakteristisch hierfür ist etwa der Beginn des *Streichquartetts*, bei dem das Quatuor Malibran ein deutlich flüssigeres Tempo wählt als andere Ensembles – etwa das niederländische Raphael-Quartett in seiner ausgewogenen, aber leider nicht immer ganz intonationssicheren Aufnahme von 1990 (Globe GLO 5039) oder das Antwerpener Spiegel Streichquartett, das das Werk 2006 hocheffektiv und nuanciert einspielte (Dabringhaus und Grimm MDG 644 1391-2). Die Brüsseler Musiker nehmen Francks Neigung zu abschwächenden oder verkleinernden Tempovorschriften ernst (z. B. *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto*, *Allegretto ben moderato*, *Allegro non troppo* usw.) und spielen die langsame Einleitung eben nicht – wie so häufig – als eine Art *Lento assai*, sondern partiturgetreu flüssiger, als *Poco lento*. Das nimmt der weit ausholenden Oberstimmen-Melodie ein wenig ihrer überschäumenden Emphase, zumal das Quatuor Malibran ganz auf jene ausdrucksvollen portamenti verzichten, mit denen die Musiker aus Antwerpen – dezent und geschmackssicher, aber gleichwohl unüberhörbar – die Expressivität des Vortrags im Sinne der Aufführungstradition des späten 19. Jahrhunderts zu steigern versuchen. Die Darstellung des nach Moll verdunkelten Nebengedankens dieser Einleitung gerät dann insbesondere aufgrund der in recht abgesetztem portato vorgetragenen Begleitakkorde in halben Noten fast schon etwas prosaisch – zumal im direkten Vergleich mit der klangfarblich wie dynamisch äußerst abgeschattierten Interpretation des Spiegel Streichquartetts. Doch hat der nüchternere Zugriff des Quatuor Malibran hier durchaus auch seine Meriten: So wirkt er einerseits der Gefahr entgegen, durch den expressiven Überschuss am Beginn des Satzes den Spannungsbogen im weiteren Verlauf nicht halten zu können; und andererseits verhindert er, die musikalisch in sich selbst kreisende Einleitung gegenüber dem *Allegro*-Hauptkomplex des recht komplexen ersten Satzes zu verselbst-

ständigen. Die Einleitungs-Schlussakte gewinnen beim Spiegel Quartett – unterstützt durch ein *ritardando* sowie eine deutliche Zäsur zum nachfolgenden Teil – eine Endgültigkeit, die den Hörer stützen lässt, dass der Satz überhaupt noch weitergeht. Dagegen erscheinen sie beim Quatuor Malibran als Ruhe-, aber eben noch nicht als Schlusspunkt. So entfaltet das Sekundmotiv zu Beginn des *Allegro*, was in der Einleitung vorbereitet, aber noch nicht zu Ende geführt wurde. Erst bei der Wiederholung des *Poco lento* am Satzende erlaubt sich das Brüsseler Ensemble jenes Maß an dynamischer und agogischer Zurücknahme, das die Musik wirklich zum Stillstand kommen lässt. Die vermeintliche „Nüchternheit“ erweist sich beim Quatuor Malibran also als Konsequenz eines genauen Formbewusstseins: statt sich in der Gestaltung schöner Stellen zu verlieren, behalten die Musiker stets das Ganze eines Satzes im Auge. So gewinnt auch das huschende Scherzo dank des sparsamen und sehr kontrollierten *Vibrato*-Einsatzes der vier Streicher bei aller Mendelssohn'schen Elfenhaftigkeit stellenweise einen durchaus zukunftsweisend-herben Charakter. Und insbesondere der verwickelte Schlusssatz profitiert von dieser reflektierten Interpretationshaltung: hier arbeiten die vier Musiker die vielfältige kontrapunktische Themenkombinationen mit beispielhafter Klarheit, jedoch ohne didaktischen Zeigefinger heraus.

Nicht zuletzt kommt dieser Ansatz Werken wie dem *Klavierquintett f-Moll* zugute, dessen Form unter der emotionalen Hochspannung der Musik ja fast zu bersten scheint. Keineswegs spielen die fünf Musiker die expressive Gebärde dieser Musik herunter, aber durch große Genauigkeit der Darstellung gelingt es ihnen, das „monstre sacré“ nicht als monoton überhitzte Monstrosität, sondern als ein differenziertes musikalisches Drama zu inszenieren: Bemerkenswert ist schon, wie die Primgeigerin Tatiana Samouil in der Einleitung des Kopfsatzes den Gegensatz der motivischen Gestalten herausarbeitet, indem sie nach den anfänglichen strengen Doppelpunktierungen die triolische Fortführung durch leichte agogische Dehnungen verlebendigt. Wenn nachfolgend das Klavier den Streichersatz ablöst, wird schnell deutlich, dass auch der Pianist David Lively einen gehörigen Anteil am Gelingen dieses Konzepts hat: Mithilfe sorgfältiger dynamischer Abstufungen und einem sehr



kontrollierten Pedalgebrauch, der auch Begleitfiguren und Akkordrepetitionen niemals in Klangsaucen versinken lässt, gelingt ihm eine sehr klare Darstellung auch mehrschichtiger Texturen, ohne dass der Klavierklang dabei blutleer geriete. Selten wurden die Generalpausen, die den ersten Klaviereinsatz der langsamen Einleitung durchziehen, so berechtigt wie bei Lively als Momente des Zögerns, des Stockens inszeniert, aus denen sich die Musik erst allmählich lösen kann.

Natürlich gelingt den Musikern auf den vier CDs der Kammermusik-Box nicht alles gleich gut: Das eröffnende Allegretto ben moderato der *Violinsonate A-Dur* kommt in der Deutung Tatiana Samouils und David Livelys doch vielleicht ein wenig zu beiläufig daher. Nicht ganz erreichen sie jenes Maß traumwandlerischer Sicherheit der Interaktion, in dem sich etwa Augustin Dumay und Maria João Pires in ihrer großartigen Einspielung des Werks (Deutsche Grammophon 445 880-2) von Phrase zu Phrase bewegen, den musikalischen Gedanken des jeweils anderen aufnehmen und wie selbstverständlich weiterführen. Und auch die agogische Sensibilität, mit der Dumay und Pires den Satz bei nur unwesentlich langsamem Grundtempo in einem Schwebestadium zwischen Komposition und Improvisation halten können, ohne dass er formal zerflösse, fehlt in ihrer geradlinigeren Zugangsweise. Außerdem setzen sich die Brüsseler hier über

manche Details des Notentexts hinweg – so, wenn Lively die merkwürdigen Akzente in der Bassfiguration von Takt 101 und 102 einfach unterschlägt, oder wenn die beiden Musiker das „poco a poco rall.“, mit dem am Satzende das „molto lento“ der Schlusstakte über vier Takte vorbereitet wird, weitgehend überspielen. Andererseits vermag das Brüsseler Ensemble durch die Ernsthaftigkeit seines Zugriffs auch den Frühwerken Francks immer wieder überraschend farbige Seiten abzugewinnen: Wenn im *Klaviertrio Nr. 2 B-Dur*, dem sogenannten „Trio de salon“ im zweiten Satz, dem Andantino, mit Dudelsack-Quinten, improvisatorischen Intonationen, Siciliano-Rhythmik und Unisono-Führung der beiden Streichinstrumente unversehens archaisch-folkloristische Töne anklingen, so erschaffen Lively, Samouil und der Cellist Justus Grimm hier durch eine angemessen erdige Spielweise geradezu eine pittoreske musikalische Szene. Alles in allem liegen hier stets mindestens solide, häufig genug aber erfreulich frische und eigenständige Interpretationen eines Werkkorpus vor, das dem interessierten Hörer über die zu Recht gerühmten späten Werke hinaus mancherlei musikalische Entdeckungen bereithält. Die Brüsseler Kammermusik-Box sei daher jedem Franck-Liebhaber empfohlen.

Ralph Paland

Inhalt der 4 CDs:

CD 1

- Violinsonate
- Mélancolie pour piano et violon
- Andantino quietoso pour piano et violon
- Premier Duo concertant pour violon et piano sur des motifs de *Gulistan* de Dalayrac

CD 2

- Streichquartett
- Klavierquintett

CD 3

- Klaviertrio op. 1 Nr. 1
- Klaviertrio op. 1 Nr. 2 „Trio de salon“
- Grand Trio pour piano, violon et violoncelle

CD 4

- Klaviertrio op. 1 Nr. 3
- Klaviertrio op. 1 Nr. 4
- Solo de piano avec accompagnement de quintette à cordes

**Du côté de chez Franck – un après-midi en hommage
au compositeur César Franck**

**Ein Nachmittag zu Ehren des Komponisten César Franck
am 22. September 2012 in der Oper „La Monnaie“ in Brüssel**

KONZERTE/FESTIVALS

Anlässlich des Erscheinens einer CD-Box mit den kompletten Kammermusikwerken César Francks (1822-1890) beim Label Cypres, die durch Solisten des symphonischen Orchesters der Brüsseler Oper „La Monnaie“ und dem Pianisten David Lively aufgenommen wurde, veranstaltete die Oper Brüssel einen Nachmittag, der dem belgischen Komponisten gewidmet war. Im Rahmen eines exklusiven Konzerts sowie mehrerer hochkarätig besetzter Podiumsgespräche wurde der kompositorischen Innovationskraft Francks nachgespürt: Am Vormittag diskutierte Anne Mattheeuws mit Benoît Mernier, Luc van Hove (beide Komponisten und Organisten) sowie Jacques Tchamkerten (Organist, Onde-Martens-Spieler und Leiter der Bibliothek des Conservatoire de Musique in Genf) über Francks *Symphonie d-moll*. Beim ersten nachmittäglichen Podiumsgespräch, das unter dem Motto *L'héritage musical de César Franck* stand, loteten Mernier, Van Hove, Tchamkerten sowie der Pianist David Lively und der Moderator Patrick Leterme die Bedeutung von Francks kompositorischem Schaffen für das Musikleben des 19. Jahrhunderts und die Gegenwart aus. In einer zweiten Gesprächsrunde zum Thema *Du manuscrit au disque* legten die Vorsitzende der Internationalen César-Franck-Gesellschaft, Dr. Christiane Strucken-Paland, sowie der Verleger des Labels Cypres, Camille De Rijck, die wissenschaftliche Arbeit an einer kritischen Gesamtausgabe der

Werke Francks und deren Bedeutung für die Entstehung neuer CD-Einspielungen dar.

In den musikalischen Teilen der Veranstaltung interpretierten die Solisten der Brüsseler Oper „La Monnaie“ mehrere kammermusikalische Werke Francks, die natürlich allesamt auch in der neu vorgestellten CD-Box enthalten sind: das berühmte *Klaviertrio fis-Moll* op. 1 Nr. 1, das *Andantino quietoso* für Violine und Klavier, das *Klavierquintett f-Moll* sowie ein kaum bekanntes Jugendwerk Francks, das *Klaviertrio c-Moll*. Die gesamte Veranstaltung wurde vom belgischen Sender Musiq'3 mitgeschnitten und zum Teil live, zum Teil im Rahmen der Sendung „Table d'écoute“ am 23.9.2012 (16.00 Uhr) ausgestrahlt.

Opernhaus „La Monnaie“ in Brüssel



Programm

Ausführende: David Lively (Klavier), Tatiana Samouil (VI), Justus Grimm (Vc), Jolente De Maeyer (VI), Tony Nys (Viola)

- *Trio concertant opus 1 n°1* für Klavier, Violine und Violoncello
- **Gesprächsrunde: „A la découverte de César Franck: sa vie, son œuvre“**
Patrick Leterme, Jacques Tchamkerten
- *Andantino quietoso en mi bémol majeur*, für Klavier und Violine
- *Quintette en fa mineur* für Klavier, 2 Violinen, Viola, Violoncello
- **Gesprächsrunde: „L’héritage musical de César Franck“**
Patrick Leterme (Moderator), Benoît Mernier, Luc Van Hove, Jacques Tchamkerten, David Lively
- „*Grand Trio*“ *en ut mineur*
- **Gesprächsrunde „Du manuscrit au disque“**
Patrick Leterme (Moderator), Camille De Rijck, Christiane Strucken-Paland

v.l.n.r.: Christiane Strucken-Paland, Patrick Leterme und Camille De Rijck
im Opernhaus „La Monnaie“, Brüssel, 22. September 2012



Stradella von César Franck

Aufführung der Jugendoper anlässlich der Wiedereröffnung der Opéra Royal in Liège am 19. September 2012



Es war eine Uraufführung besonderer Art, die Stefano Mazzonis di Pralafra, der Intendant der traditionsreichen Opéra Royal de Wallonie, nach mehrjährigen und aufwändigen Renovierungsarbeiten zur Wiedereröffnung des Duckers-Baus aus dem frühen 19. Jahrhundert auf das Programm gesetzt hatte: Am 19. September 2012 erklang im Lütticher Opernhaus erstmals ein musikdramatisches Jugendwerk von César Franck, dem großen Sohn der Stadt, nämlich dessen dreiaktige Oper *Stradella*. Wahrscheinlich angeregt durch eine gleichnamige Oper von Louis Niedermeyer (1802-1861), die im März des Jahres 1837 in Paris uraufgeführt worden war, hatte der fünfzehnjährige Franck die Arbeit an der Vertonung eines Librettos von Emile Deschamps und Emilien Pacini begonnen, in dessen Zentrum eine dramatische Episode aus dem abenteuerlichen Leben Alessandro Stradellas (1639-1682) steht: Sie schildert, wie der italienische Barockkomponist infolge einer nicht standesgemäßen Liebschaft zu einer adeligen Schülerin in Genua zum Opfer eines Mordanschlages auserkoren wird. In den frühen 1840er Jahren überarbeitete Franck seine Komposition und führte im März 1843 einzelne Teile daraus in den Salons Érard in Paris auf, allerdings nur mit Klavierbegleitung. Tatsächlich liegt die gesamte dreiaktige Oper nur in einer Klavier-

fassung vor, in die Franck lediglich einige Instrumentationsangaben eingetragen hat; anscheinend hat er die Orchestrierung des Werkes niemals ausgeführt. Nach den Pariser Teilaufführungen geriet *Stradella* schnell in Vergessenheit. Erst als man anlässlich der Wiedereröffnung der Opéra Royal de Wallonie auf die Idee kam, ein musikdramatisches Werk César Francks in Szene zu setzen, erinnerte man sich an diesen Opernerstling und beauftragte den flämischen Komponisten Luc van Hove, die Instrumentierung des Werkes auf der Basis von Francks Angaben auszuarbeiten. Und so handelt es sich bei der Lütticher Inszenierung tatsächlich um die um gut 180 Jahre verspätete Uraufführung des Gesamtwerks.

Die Handlung des Werks führt in den Karneval von Venedig: Während des ausgelassenen Maskentreibens versucht der Herzog von Pesaro, das Herz der jungen Léonore zu gewinnen. Zu diesem Zweck beauftragt er zunächst seinen Leutnant Spadori, das Mädchen zu entführen. In der Hoffnung, so die Liebe der Widerstrebenden zu entflammen, bestellt er bald darauf Stradella, den berühmten Komponisten und Sänger, zu ihrem Gesangslehrer – ohne freilich zu ahnen, dass die beiden sich bereits seit längerem in Liebe zugetan sind. Stradella beschließt, seine Geliebte zu befreien. Der Plan gelingt, und beide fliehen nach Rom. Der Herzog aber sinnt auf blutige Rache: Er befiehlt seinem Leutnant, die Liebenden aufzuspüren und Stradella zu beseitigen. Eben im Begriff, den Auftragsmord auszuführen, hören Spadoris Handlanger auf einmal die Musik Stradellas und werden von dieser so ergriffen, dass sie von ihrer Tat absehen. Und selbst der Herzog ändert schließlich seinen Sinn und verzichtet auf Léonore, so dass ihrer Verbindung mit Stradella nichts mehr entgegensteht.

Dass der Titelheld in Francks Oper – anders als der historische Stradella – das Mordkomplott überlebt, ist dem Regisseur der Lütticher Aufführung, Jaco Van Dormael, offenbar ein

Dorn im Auge, denn er lässt sowohl Léonore als auch Stradella entgegen den Vorgaben des Librettos im dritten Akt sterben. Dies führt zu einigen unnötigen logischen Brüchen im Handlungsgefüge bis hin zur Schlusszene, in der die vom Chor wortreich besungene Vereinigung der beiden Liebenden nun im Jenseits stattfindet – und so freilich um so mehr wie eine Vorwegnahme der verklärten Finali des Oratoriums *Les Beatitudes* oder der Symphonischen Dichtung *Psyche* wirkt.

Die Musik des jungen Francks, die übrigens gelegentlich durchaus handfeste Querverbindungen zu anderen Werken dieser Jahre (etwa zu den *Klaviertrios*) enthält, bewegt sich mit einer erstaunlichen Sicherheit in der Ausdruckssphäre der romantischen Oper. Franck, der als Opernkomponist zeit seines Lebens glücklos geblieben war, erweist in diesem Jugendwerk durchaus Gespür für dramatische Wirkungen, wie sie sich nicht zuletzt in der Ausarbeitung der ebenso sanglichen wie leidenschaftlichen Tenorpartie Stradellas manifestieren.

In der Aufführung der Opéra Royal de Wallonie wurde diese Rolle von Marc Laho mit der notwendigen lyrischen Emphase dargestellt; ihm zur Seite standen Isabelle Kabatu,

deren Sopran für die Partie der jugendlichen Léonore bisweilen allzu dramatisch erschien, sowie der Bass-Bariton Werner van Mechelen als Spadoni und der Bariton Philippe Rouillon, dessen kraftvoll-dunkles Timbre Stradellas Widersacher, dem Herzog von Pesaro, das notwendige Profil verlieh. Auch die übrigen Rollen waren weitgehend adäquat besetzt. Und auch das Orchester der Opéra Royal de Wallonie unter der Leitung von Paolo Arrivabeni trug dazu bei, Luc van Hoves Instrumen-

tierung von Francks Musik klangfarblich nuanciert zur Geltung zu bringen.

Jaco Van Dormaels Inszenierung beeindruckte durch mancherlei poetische Bilder und raffinierte Lichtwirkungen, die bisweilen freilich weniger dramatisch motiviert als dem Wunsch geschuldet schienen, die technischen Ressourcen des wiedereröffneten Opernhauses möglichst verblüffend in Szene zu setzen: Neben raffinierten Schattenspielen und imposanten Spiegeffekten muss hier insbesondere die Flutung der Bühne erwähnt werden, die dazu führte, dass die Darsteller während der gesamten Aufführung durch beinahe knietiefes Wasser zu waten hatten. Einige Regieeinfälle – etwa der zum verklärten Schlusstableau durch den Zuschauerraum schwebende bunte Fisch – wirkten verspielt, andere albern – so vor allem die dunklen Luftballons, die während der gesamten Aufführung am Mantel des Herzogs festgebunden blieben und über seinem Haupt schwebten. Was möglicherweise als wie auch immer ironische Brechung der teilweise zugegebenermaßen doch recht naiven und psychologisch wenig durchdrungenen Opernhand-

lung intendiert war, erschien im Kontext eher wie ein unerntes Ornament, insofern die Inszenierung doch ansonsten unverhohlen auf spektakulären Sinnenreiz abzielte.



Sicherlich ist *Stradella* kein schlackenloses Meisterwerk; gleichwohl stellt Francks frühe Oper eine hochinteressante und musikalisch wie szenisch ansprechende Wiederentdeckung dar, die den Zuhörer und Zuschauer neugierig auf die übrigen musikdramatischen Werke dieses Komponisten macht, die ja immerhin zum überwiegenden Teil aus der Phase von Francks höchster kompositorischer Meisterschaft stammen. Begrüßenswert ist, dass die

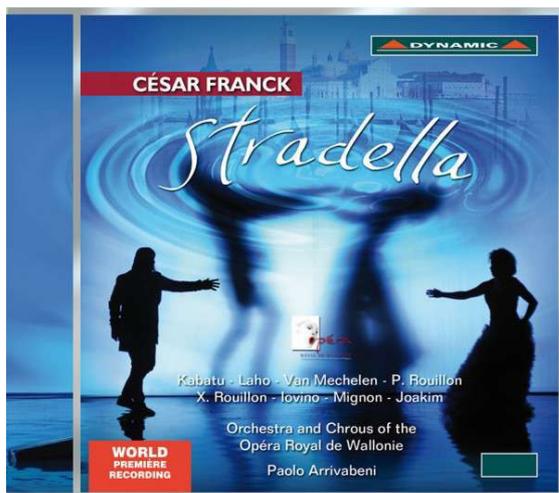
Lütticher Pioniertat inzwischen in Bild und Ton greifbar ist: Beim Label Dynamic ist die Produktion der Opéra Royal de Wallonie als Doppel-CD sowie als DVD erschienen; wie anfechtbar diese Uraufführung von Francks *Stradella* in manchen Details der musikalischen und szenischen Umsetzung auch ist, so vermag sie doch vielleicht neue Impulse zu

geben für die längst überfällige Auseinandersetzung mit dem Musikdramatiker Franck.

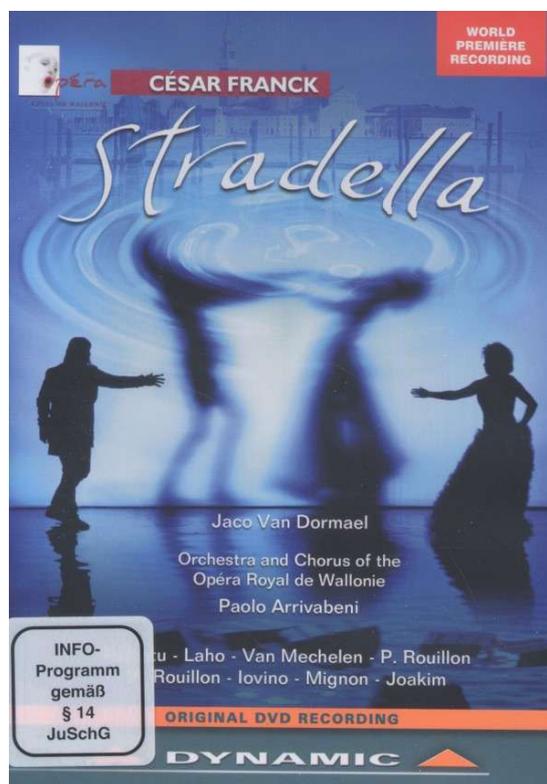
Ralph Paland

**César Franck: *Stradella*
(Instrumentierung: Luc van Hove)**

Marc Laho, Isabelle Kabatu, Werner Van Mechelen, Philippe Rouillon, Xavier Rouillon, Giovanni Iovino, Patrick Mignon, Roger Joakim;
Chor (Einstudierung: Marcel Seminara) und Orchester der Opéra Royal de Wallonie, Leitung: Paolo Arrivabeni;
Regie: Jaco Van Dormael



Dynamic CDs 7692/12



Dynamic DVD 37692



Die César-Franck-Gesellschaft ist eine internationale Vereinigung, die sich zum Ziel setzt, das Leben, Schaffen und Nachwirken des bedeutenden französischen Komponisten und Organisten César Franck (1822-1890) wissenschaftlich zu erforschen und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Sie soll all denjenigen ein **Forum** bieten, die sich für die Erforschung César Francks interessieren: ausübenden Musikern, Musikwissenschaftlern, Komponisten und interessierten Musikfreunden.

César Francks kompositorisches Schaffen, das wesentliche Impulse aus den musikalischen Traditionen Belgiens, Frankreichs und Deutschlands empfangt und zugleich auf diese Traditionen zurückwirkte, dokumentiert in besonderer Weise die Fruchtbarkeit grenzüberschreitenden kulturellen Austauschs. Daher ist der César-Franck-Gesellschaft die **Förderung des musikalischen und musikwissenschaftlichen Dialogs auf internationaler Ebene** ein besonderes Anliegen.

Zu diesem Zweck sollen **wissenschaftliche Kolloquien, Interpretationsseminare, Publikationen und Konzerte** unterstützt oder initiiert werden. Zu Informationszwecken über die aktuellen Aktivitäten der César-Franck-Gesellschaft wurde eine eigene **Homepage** eingerichtet.

Die Mitglieder der César-Franck-Gesellschaft sind eingeladen, aktiv an der Verwirklichung der Vereinsziele teilzunehmen: sei es durch die Mitwirkung an internationalen Kolloquien oder Symposien, sei es durch wissenschaftliche Publikationen, sei es durch musikpraktische Tätigkeit in Konzerten oder sei es durch finanzielle Unterstützung.

Herzlich danken wir Ihnen für jede Initiative, die César-Franck-Gesellschaft bekannt zu machen!

L'Association Internationale César Franck se donne pour objectif d'étudier la vie, l'œuvre et l'influence du célèbre compositeur et organiste français César Franck (1822-1890) et de les rendre accessibles à un large public.

L'Association César Franck offre **un forum de discussions** à tous ceux et toutes celles qui s'intéressent à la recherche sur César Franck : aux musiciens professionnels, aux musicologues, aux compositeurs ainsi qu'aux passionnés de musique.

L'œuvre du compositeur qui s'inspire fondamentalement des traditions musicales belges, françaises et allemandes – et qui influence en même temps ces traditions – révèle la fécondité des échanges interculturels au-delà des frontières. Aussi l'Association se fixe-t-elle comme but de **promouvoir le dialogue musical et musicologique à l'échelle internationale**.

A cette fin, l'Association souhaite **soutenir ou initier aussi bien des colloques scientifiques, des journées d'études et des publications que des concerts**. L'Association diffusera toute information relative à l'actualité de ses activités sur son **site internet**.

Les membres de l'Association César Franck sont invités à participer activement à la réalisation des principaux objectifs affichés : soit par leur présence et contribution aux colloques internationaux ou symposiums organisés par l'Association, soit par leurs publications scientifiques, soit par leurs activités musicales dans le cadre de concerts, soit par leur soutien financier.

Un grand merci d'avance à tous ceux et toutes celles qui contribueront à faire connaître, à quelque niveau que ce soit, l'Association César Franck !

Kontakt:

César-Franck-Gesellschaft e. V. – Internationale Vereinigung
c/o Dr. Christiane Strucken-Paland & Dr. Ralph Paland

Kreuzstraße 70

D-50354 Hürth

Telefon: +49-(0)2233-6283949

Telefax: +49-(0)2233-6283950

e-Mail: info@cesar-franck.org; URL: www.cesar-franck.org



César-Franck-Nachrichten Nr. 4-5 / 2013-14 – ISSN 2191-8880

Herausgeber

César-Franck-Gesellschaft e.V. – Internationale Vereinigung, e-Mail: info@cesar-franck.org, Internet: www.cesar-franck.org. Bankverbindung: Sparkasse KölnBonn, BLZ 370 501 98, Konto-Nr. 1900 766 971, IBAN: DE35 3705 0198 1900 766 971, SWIFT/BIC-Code: COLSDE33. – Bitte Verwendungszweck angeben!

Redaktionsanschrift

Redaktion „César-Franck-Nachrichten“, c/o Dr. Christiane Strucken-Paland, Kreuzstraße 70, D-50354 Hürth, Telefon: +49-(0)2233-6283949; Telefax: +49-(0)2233-6283950, e-Mail: info@cesar-franck.org

Mitarbeiter dieser Ausgabe

Dr. Ton van Eck, Amsterdam; Dr. Roman Salyutov, Bergisch Gladbach, Fernando Couto, Cantanhede / Portugal, Dr. Ralph Paland, Hürth; Dr. Christiane Strucken-Paland, Hürth

Bezug

Die César-Franck-Nachrichten erscheinen in unregelmäßigen Abständen. Sie werden an die Mitglieder der César-Franck-Gesellschaft per Post versandt. Bezug für Nichtmitglieder auf Anfrage an die Redaktion.

Einsendungen

Die Redaktion nimmt gern Beiträge sowie Rezensionen und Veranstaltungshinweise von Mitgliedern und Nichtmitgliedern der César-Franck-Gesellschaft entgegen. Einsendungen werden per e-Mail oder per Briefpost erbeten. Text- und Bildmaterial möglichst computerlesbar einsenden. Originale bitte nur nach Absprache mit der Redaktion und unter Adressangabe für evtl. Rückfragen einsenden. Bei erwünschter Rücksendung frankierten und adressierten Rückumschlag beilegen. Rücksendung ohne frankierten Rückumschlag nur auf Kosten des Einsenders. – Die Entscheidung über Abdruck und Änderung von Beiträgen behält sich die Redaktion vor.

Druck

rewi druckhaus, Reiner Winters GmbH, Postfach 1465, D-57532 Wissen

Inhalt der aktuellen Ausgabe

Editorial	1
Beiträge	
Dr. Ton van Eck (Amsterdam) – <i>César Franck spielt... César Franck (II. Teil).</i> <i>Über einige (weniger) bekannte Aspekte von Francks Orgelspiel</i>	2
Dr. Christiane Strucken-Paland (Hürth) – „ <i>Mein lieber Herr Liszt...</i> “ – <i>Die Freundschaft zwischen César Franck und Franz Liszt</i>	15
Dr. Roman Salyutov (Bergisch Gladbach) – <i>Besonderheiten der Kompositionstechnik und Reichtum des sinnbildlichen Inhalts: Neue Erkenntnisse zum Schaffen César Francks</i>	27
Fernando Couto (Cantanhede, Portugal) – <i>César Franck in Portugal</i>	30
Neuerscheinungen	31
Berichte über Konzerte / Festivals	34
Impressum	40