

Analyse Franck; Prélude, Chorale et Fugue (1894)

César Franck (1822-1890)

Dit is een laat werk van Franck waarin de belangrijkste kenmerken van zijn componeerstijl zijn terug te vinden. Te denken valt aan:

- cyclische vorm (cumulatieve vorm)
- voortdurende modulatie d.m.v. chromatiek en enharmoniek
- kiemceltechniek, thematische en motivische verwerking en ontwikkeling
- bravoure en virtuositeit
- rijke expressiviteit, gebruik van extremen (dynamiek, dichtheid van textuur, ritmische verdichting, tempo e.d.)

De titel

In deze compositie worden drie (eigenlijk 4) compositiegenres op een niet eerder vertoonde manier bij elkaar gebracht.

Alle drie de genres hebben een lange voorgeschiedenis.

Preludes vinden we al in de barok, dan veelal gevolgd door een fuga (vgl. J.S. Bach). In de romantiek ontwikkelt de prelude zich tot een op zichzelf staande compositie. Chopin is in dit verband belangrijk. In de romantiek zijn preludes tevens regelmatig karakter- of sfeerstukken die vaak een bijnaam krijgen.¹

Koralen kennen we sinds het ontstaan ervan in de Lutherse kerk in de 16e eeuw. Ze werden gebruikt voor de gemeentezang in de volkstaal op nieuw gecomponeerde of aangepaste oudere melodieën. Het verloop ervan is strofisch met een duidelijke puls. De textuur is homofoon.

De **Fuga** heeft van deze drie de oudste papieren. Voortgekomen uit contrapuntische muziek van de renaissance zoals ricercares en fantasias. Na de overgang van het modale naar het tonale tijdperk beleeft de fuga zijn hoogtepunt in het werk van J.S. Bach.

Tevens is er een kenmerk van het **Soloconcert** binnengesmokkeld: in de fuga is voor het coda een cadenza ingevoegd ("come una cadenza" m. 249).

Franck brengt deze drie genres (vier als we het impliciete soloconcert meerekenen) bij elkaar in een meerdelige compositie waarvan de delen in elkaar overlopen. Een aanpak die is geïntroduceerd door bijvoorbeeld Liszt in zijn symfonische gedichten.

De piano was als laatkomer in de geschiedenis niet het aangewezen klavierinstrument voor polyfonie muziek; die rol was weggelegd voor orgel en klavecimbel.

Franck en het orgel

Hoewel Franck algemeen bekend is als virtuoos organist, was de piano aanvankelijk zijn instrument waarin hij onderwezen werd. Hij had slechts 1 jaar orgelles van Benoist. In 1847 werd hij organist aan Notre Dame de Lorette. Hij was "artistic representative" van de orgelbouwer Cavaillé Coll. Met zijn aanstelling in 1858 aan de juist voltooide basiliek van St. Clotilde, waar een van Cavaillé Colls mooiste instrumenten was gebouwd en

¹ Regelmatig door uitgevers bedacht en toegevoegd om verkooptechnische redenen. Een berucht voorbeeld is de etude op. 10 nr 4 van Chopin, "Tristesse". Deze wordt meestal redelijk langzaam gespeeld, terwijl in het handschrift van Chopin de aanduiding "Vivace" staat...

waarvan Franck de inwijding verzorgde, was zijn naam als virtuoos concertorganist definitief gevestigd.²

Grove Dictionary over kenmerken van Franck's muziek:

Many features of Franck's style were established during the early years at Ste Clotilde; Grace (1948) confidently compared the themes of the *Grande pièce symphonique* (1863) and the *Symphony* (1886–8); there are also melodic resemblances between the B major Andante of the early *Grande pièce* and the slow movement of the *String Quartet* (1889). The basis of Franck's thematic material is the symphonic phrase, a paradoxical compound of rhetorical and passive elements which is paralleled linguistically by Jean-Aubry's (1916) description 'serene anxiety'. Often Franck developed complex phrase structures using a kind of mosaic of variants of one or two germinal motifs, a technique which again underlines his indebtedness to Liszt; two late piano works, the *Prélude, choral et fugue* and the *Prélude, aria et final* illustrate this procedure in its most developed and refined state (ex.3).

Kernwoorden:

- phrasing
- mosaic variations of motifs³

Algemene observaties

Bij het luisterend volgen van de partituur dringen de volgende algemene observaties zich aan de aandachtige luisteraar op:

1. **Geledingsstructuur:** Ondanks voortdurende ontwikkeling wordt er gebruik gemaakt van duidelijke *geledingspunten*. Niet alleen op de overgang tussen de delen, maar ook daarbinnen. Hierdoor ontstaat een gelaagdheid in de vorm. Elk deel bestaat uit diverse "episodes". Bij geledingspunten speelt *verandering van textuur* een belangrijke rol. Een bijzondere episode is de "brug" tussen het koraal en de fuga.
2. **Tonaliteit:** Een gesloten tonaal verloop van B mineur (via flink wat omwegen) naar B majeur. Veel *chromatiek* en *enharmoniek*, maar tegelijkertijd op gezette tijden heel duidelijke, (functionele) *cadenzen*.⁴ Reharmonisatie van herhaalde tonen. Sprekende voorbeelden zijn de verschillende harmonische realisaties van het fugathema (zie afbeelding). Werken met "akkoordparen".
3. **Spanningsverloop en spanningsopbouw:** "Steigerung" m.b.v. sequentechnieken, door toename van complexiteit met name in de "apotheose": hier komen alle gebruikte muzikale ideeën bij elkaar, soms zelfs gelijktijdig als elkaars contrapunt.

² Belangrijk is te bedenken dat de rol van het orgel in de muziek van protestantse en katholieke liturgie in Europa belangrijk verschilt. De (Calvinistische) protestantse kerk in Frankrijk bood nauwelijks ruimte voor muziek. Franck had geen kerkmuziekopleiding genoten, Fauré daarentegen wel. Dat het harmonische idioom van beide hemelsbreed van elkaar verschilt mag dus nauwelijks een verrassing zijn. Ook door Franck's vriendschap met Liszt, die weer close was met Wagner, is de link met de New German School gemakkelijk te leggen.

³ Vraag voor studenten: Leg uit hoe dit in *Prélude, Chorale et Fugue* aan te wijzen is.

⁴ In dit opzicht een duidelijk verschil met wat we in de *prelude van Tristan und Isolde* hebben gezien.

4. **Thematiek:** Motivische verwerking; eigenlijk altijd en overal, niet voorbehouden aan specifieke delen⁵

PRELUDE

- Figure 6. Structural outline of Prelude.

	A	B	(C)	A	B	C	A'
key	i	i		v	v-	--	i--i
measure	1-	8-	13b-	16-	24-	29b-	41-

Geldingsstructuur:

	A (1-7)	B (8-15)	(C)	A (16-)	B' (24-)	C (29)	A'' (41)
Toons.	Bm	Bm	- ⁶	F#m	F#m	-	Bm

A

A: (1-7) arpeggio's met lisztiaanse "duimmelodie"⁷; Frasering a-a-b (Barform)

B: (8-15) voorhoudingsmotieven gescheiden door rusten, overwegend dalende tendens.

(C): (14 m.o.- 15) kort segment met opmatig voorhoudingsmotief dat toewerkt naar cadensering in maat 15.

A': (16-climax opbouw naar Fm akkoord in 23

B'

C

A''

Motivisch materiaal: in totaal zijn er zeven (7) motieven die in het verdere verloop van het stuk worden verwerkt. De wijze waarop dat geschiedt is divers. Er is sprake van continue gedaanteverandering, waarmee de link naar Franz Liszt (metamorfose en idée fixe) aannemelijk wordt.



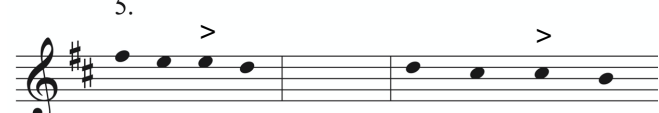

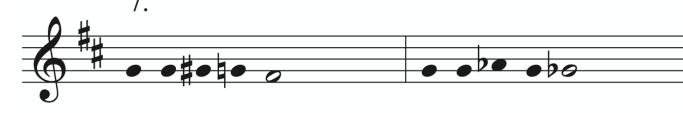
<p>1.</p>	<p>Omspelingsmotief, stijgende sekundgang met omvang van een tert, Ritmiek: kkkk-l⁸</p>
<p>2.</p>	<p>LH-motief: -2+4+2+2 R.: kkkk-l</p>

⁵ Dit is een principieel verschil in vergelijking met "oudere" vormen zoals de sonatevorm in de periode 1780-1810. In de romantiek zien we een ontwikkeling naar organisch groeiende vormen; vooral bij Liszt en Bruckner. Sommigen leggen een relatie met de opkomst van de evolutie-theorie van Darwin.

⁶ bedoeld onduidelijk

⁷ zwakke echo van "Un Sospiro"?

⁸ k = kort l = lang

	Verwant aan 2: uitbreiding
	Dalende toonladderfiguur
	Stapsgewijs dalend motief met syncope, anticipatie en voorhouding
	Accentteken = moment van voorhouding Drietonige "opmaat" richting voorhouding
	Variant van 1: dit motief wordt vaak gebruikt voor reharmonisatie; gis wordt as, fis wordt ges. Ritme wederom kkkk-l

Deze motieven staan niet op zichzelf; er is onderling duidelijke verwantschap:

- 3 is een uitgebreide variant van 2
- 5 is ook een dalende sekundegewijze lijn, de voortzetting ervan levert weer een dalende toonladderfiguur op
- 6 heeft de geaccentueerde voorhouding gemeen met 5
- 7 heeft de ritmische karakteristiek en minimale omvang gemeen met 1.

Franck maakt van de verwantschap dankbaar gebruik om vloeiende overgangen te creëren. Dat doet hij door veel gebruik te maken van *sequenzen*.

CHORALE

Hoewel de stijl laatromantisch is zijn belangrijke kenmerken van wat een koraal "hoort te zijn" aanwezig:

1. Strofisch verloop met duidelijke cadensformules
2. Harmonisch ritme dat grotendeels samenvalt met de puls
3. Duidelijke (zingbare!) melodische lijn in de bovenstem

Wel worden koraalepisodes afgewisseld met iets vrijere episodes (A, C en D).

De melodie wordt pas gepresenteerd vanaf maat 12 met opmaat.

Maat	1	12	20	25	33	47
Toons.	A	B1	C	B2	D	B3

Cadens	EbM --> Cm ⁹	Cm ¹⁰	Fm ¹¹	Fm ¹²	Ebm ¹³	Ebm ¹⁴
--------	-------------------------	------------------	------------------	------------------	-------------------	-------------------

A: frasering 5 + 6, beide gemarkeerd met cadens.

B1: Frasering a a b (2+2+4) dus in evenwicht; barform.

C: vrijere episode, gebruik van voorhoudingsmotief, modulerend naar Fm.

B2.

D: vrijere episode, modulerend naar Ebm.

B3: 2 + 2 + 4; +4.

Brug

Op 60 m.o. is er een plotselinge tempoversnelling; een melodische lijn die later fugathema zal worden, wordt gepresenteerd. Deze brug heeft een vrij (rapsodisch) karakter.

FUGUE

[info over stemmenrondes van de fuga en de verwerkingenmerken nog toevoegen [excel-tabel].

Het thema wordt ook in omkering gebracht (161 m.o.) en direct herhaald.

Er zijn twee contrasubjecten.

De aanpak is traditioneel: stemmenrondes, beantwoordinginterval van (meestal) een kwint, cadensformules op geleidingspunten.

	maat													
	101	105	109	113	117	121	136	140	144	149	153	159-160		
	-			S		div	S		div.	S	div.	cadens		
	-	A								-				
	T							T		-				
	-				B					-				
	maat													
	161	165	169	174-175	176-		187	191	195	199	209	222	226	fermate
	-		div.	cadens	div		S			div.	div.	S	div.	
	-	A (omk)							A					
	T (omk)										(T)			
	-						B							
CADENZA	maat													
	229	255	259	263	267	271	275b	277	283	287		312		
	4-t motief	chorale	chorale	chorale	chorale	chorale	chorale	chorale	chorale (S)	toewerken naar		coda		
						verkort	verbr.	Thema in T	Thema in T	coda (Steigerung)		dalende toonladder in B		
		Bm	Bm	Gm	Gm	canon S-B	B							
						Ebm	Bm							

De ingevoegde cadenza (m. 229):

⁹ Plagale cadens

¹⁰ Plagale cadens

¹¹ Authentieke cadens

¹² Plagale cadens

¹³ Plagale cadens

¹⁴ Plagale cadens

Was in de solistencadens¹⁵ een van de doelen het etaleren van de het kunnen van de virtuoos (zonder dat het orkest er doorheen zat te spelen :-), hier krijgt de cadens het karakter van een doorwerking waarin de componist maximaal de combinaties etaleert van al zijn motivisch materiaal van de voorgaande delen:

- De arpeggiotextuur van de prelude keert terug,
- even later de koraalmelodie ingevlochten in de arpeggio's in de discant (254), later ook in de bas (m. 275),
- ook het fugathema schuift aan (m. 282), het fugathema wordt gecombineerd met het drietonige voorhoudingsmotief (m. 296-),
- de laatste maten (vanaf m. 312-) presenteren als uitsmijter de dalende toonladderfiguur die in de prelude listig was ingevlochten als tussenstem. We eindigen in uitbundig B majeur, waarna het publiek geen andere keus meer heeft dan in gejuich uit te barsten.

Harmonie (reharmonisatie):

Het onderstaande geeft een indruk van de manier waarop Franck zijn thema-inzetten op nieuwe manieren harmoniseert. Opvallend is dat steeds met een B-harmonie gestart wordt in combinatie met een 4-3 voorhouding. Ook is het einde steeds een B-harmonie, voorafgaand door een dominant-akkoord. De tweede voorhouding maakt deel uit van een A-, C# of F#-harmonie. En daartussenin... anything can happen.

Harmonic background of theme entries
Prelude chorale et fugue
Franck

¹⁵ Zie Cadenza in Oxford Music Online