

Joachim Raff

(geb. Lachen / Schweiz, 27. Mai 1822 – gest. Frankfurt a. M., 25. Juni 1882)

Sinfonie Nr. 4 g-moll op. 167

Vorwort

Unter den Kompositionen von Joseph Joachim Raff aus dem Jahr 1871 befinden sich drei orchestrale Hauptwerke – das Violinkonzert Nr. 1 h-moll op. 161, die Italienische Suite e-moll WoO 26 und die Sinfonie Nr. 4 g-moll op. 167, letztere im Frühling und Sommer 1871 komponiert. Somit stammt sie aus der Zeit gleich nach Beendigung des französisch-preußischen Krieges. Raff und seine Frau waren über den Ausgang sehr besorgt, und zum Zeitpunkt der Beendigung der Sinfonie hatte die Nachricht vom glücklichen Kriegsende sie wahrscheinlich noch nicht erreicht. Oberflächlich betrachtet scheint es verlockend, dem düsteren Kopfsatz der Sinfonie etwas von den Ängsten jener Tage zuzuschreiben, doch ist es andererseits schwierig, diesem Werk außermusikalische oder programmatische Elemente abzugewinnen, das sie augenscheinlich eine der »traditionellsten« musikalischen Äußerungen Ruffs darstellt: Anders als bei den beiden Sinfonien vor und nach ihr gibt Raff keine direkten oder indirekten Hinweise; die einzelnen Sätze tragen keine Titel, und die Wahl ihrer Tonarten ist trügerisch unspektakulär. Der Umfang des Werkes ist tatsächlich viel geringer als der der Sinfonien Im Walde (Nr. 3) oder Leonore (Nr. 5), auch wenn deren Rhetorik nicht weniger komplex, die inhärente Architektur direkt und eindeutig und die Orchesterbesetzung erheblich kleiner ist. Man mag hier zum Vergleich Beethoven heranziehen, dessen eigene, ergötzliche Vierte zwischen die monumentale Eroica und die dramatisch-heroische Fünfte fiel. Doch wie beinahe immer bei Raff sind die äußerlichen Vorgaben von Tradition oder Konvention eine reine Frage der Bequemlichkeit und wären allenfalls Ausgangspunkte. Ruffs Ohren waren geradezu unfähig, Musik zu erleben, die durch engstirnige Konvention zusammengezwungen worden war, und seine Werke vereinen oftmals in ganz unverwechselbarer Weise alle Arten von auseinanderstrebenden Elementen in sich. Raff erreichte Einheit durch prononcierte Mannigfaltigkeit, eine Eigenart, die ihn von etablierter Erwartungshaltung seiner Zeit trennte, wenn nicht gar mit ihr in direkten Konflikt brachte: Seinerzeit betrachtete man Ruffs Unwillen, ausgetretenen Stilpfaden zu folgen, als unangenehm ketzerisch. Diese Ansicht hielt sich noch bis zum Ende des vergangenen Jahrhunderts, doch inzwischen empfindet man seine Musik als bemerkenswert frisch, gerade wegen jener boshaften Rätselhaftigkeit, mit der er äußerlich das Geschirr der Konvention nicht abwarf, doch zugleich die Traditionen seiner Zeit beständig untergrub.

*

In meinem Vorwort zur Ausgabe der Sinfonie Nr. 8 op. 205 Frühlingsklänge (Repertoire Explorer, Study Score Nr. 351) hatte ich bemerkt, daß ungeachtet offenkundig programmatischer Elemente in vielen der Sinfonien die bemerkenswerten Unterschiede zwischen ihnen vor allem mit wechselndem Umfang und allgemeiner Machart zu tun haben. Der umfangreichen Sinfonie Nr. 1 An Das Vaterland folgte die viel kürzere Sinfonie Nr. 2, ihr wiederum die viel größere Dritte Im Walde und dann die wieder viel kürzere Vierte Sinfonie. Die übrigen noch folgenden Sinfonien sind einem ähnlichen Muster verpflichtet. Ihr programmatischer Gehalt ist vielleicht mit Ausnahme von Lenore (Nr. 5) und Im Walde eher gattungsmäßig als buchstäblich zu verstehen. Abgesehen von Ruffs Verwendung von Sekundärquellen in der Ersten Sinfonie – in sich ein Produkt der politisch aufgeladenen Atmosphäre ihrer Entstehungszeit – sind die Titel der Sinfonien bzw. einzelner Sätze mehr als alles andere Vorschläge. Die Satz-Überschriften haben aus rein kompositorischer Sicht keinen wirklich greifbaren Einfluß auf die grundlegenden strukturellen oder architektonischen Elemente der Musik; allenfalls geben sie einen Hinweis auf deren gefühlsmäßige Natur. Einen Extremfall bildet die Sechste Sinfonie, deren Originaltitel höchstwahrscheinlich ein Nachgedanke war und Alliteration und Reim ausgesprochen kunstvoll auf eine kaum zufällige Art verwendet: Gelebt, Gestrebt, Gelitten, Gestritten, Gestorben – Umworben. Dieser Knüttelvers-artige Slogan hat mit dem Inhalt des Stückes nur eins zu tun – den Weg von dem grob-grimmigen d-moll des Kopfsatzes über den Trauermarsch-artigen

Mittelsatz hin zu dem glamourös-gedankenlosen D-Dur-Finale irgendwie nachzuzeichnen. Die Vierte folgt zwar einer ähnlichen Entwicklung von moll zu Dur, jedoch ohne einen derartig überbordenden, außermusikalischen Ballast.

Die g-moll-Sinfonie wurde eins der erfolgreichsten Werke von Raff und von Beginn an mit bemerkenswerter Zustimmung aufgenommen. Die Uraufführung erfolgte am 8. Februar 1872 durch das Königliche Hoforchester in Wiesbaden unter Leitung von Wilhelm Jahn; am 25. Oktober des gleichen Jahres folgte eine Aufführung in Frankfurt / Main im Rahmen eines von Karl Müller geleiteten Museumskonzerts. Eine Woche darauf, am 31. Oktober, dirigierte Raff selbst eine Aufführung im Rahmen eines Leipziger Gewandhaus-Konzertes. Der Geigenvirtuose und Komponist Henri Vieuxtemps schwärmte gegenüber dem Komponisten so sehr von den großen Erfolgen seiner Aufführungen des Werkes in Belgien, daß er Raff dazu brachte, begeisterten Einladungen dorthin zu weiteren Aufführungen nachkommen zu wollen. Auch wenn er die Reise letztlich nicht antreten konnte, so erhielt Raff doch, als Vieuxtemps später die Sinfonie Im Wald gab, aus Begeisterung einen Kranz aus goldenen Weinblättern und Trauben als Dankesgabe. Die Vierte Sinfonie erschien 1872 bei Schuberth und wurde später von Ries & Erler (Berlin) übernommen.

Erster Satz

Eine besondere strukturelle Eigenart Raffs ist es, die Dominante erst so spät als möglich in die Tonika aufzulösen. Im Solokonzert steht üblicherweise die Kadenz des Solisten kurz vor dem Ende des jeweiligen Satzes. Die Landung auf dem Tonika-Quart-Sext-Akkord bildet den Höhepunkt einer solchen Kadenz, die zugleich die allerletzte Auflösung bedeutet. Es gibt nun viele Beispiele, wo Raff in Satz-weiten Dimensionen mit eben solch einer hinausgezögerten Auflösung spielt. Ein gutes Beispiel dafür findet sich im Finale der Sinfonie Frühlingsklänge, wo ein eindeutiger Tonika-Dreiklang in Grundstellung nicht vor der Reprise auftaucht (auch wenn die erste wirkliche »authentische Kadenz« erst mit dem Erreichen der Dominant-Tonart eintritt). Auch das gesamte Finale des Violinkonzerts Nr. 2 spielt mit der gleichen, rastlos »unangebrachten« Tonika-Vorwegnahme. Mittels des eröffnenden Orgelpunkts auf D beginnt auch die Vierte Sinfonie mit eben dieser Eigenart.

Eine weitere Marotte Raffs ist der ruhige Beginn mit thematischen Fragmenten, oder zumindest einem fragmentarischen Themenblock, der dann erst mittels Wiederholung ein vollständiges Eröffnungs-Argument bildet. Hier finden wir nun eine achttaktige Phrase beginnend und endend in der Dominante, deren charakteristischer Rhythmus (zwei Dreier-Takte: punktierte Achtel, Sechzehntel, zwei Viertel / Halbe, Viertel) später das bevorzugte Element der Durchführung bilden wird, und daraufhin in der nächsthöheren Oktave wiederholt. Obwohl sie mit halber Strecke auf einem g-moll-Dreiklang landet, schwächt die inhärente chromatische Spannung dieses g-moll zu einer bloßen Durchgangs-Harmonie ab. Zwar kadenziert die Wiederholung am Ende tatsächlich nach g-moll, aber als Sext-Akkord – traditionellen Harmoniebegriffen zufolge kaum eine übliche Lösung. Diese nun vollständige sechzehntaktige Periode wird wiederholt, aber nur verfahrensmäßig. In diesem Fall werden zwei Paare achttaktiger Phrasen wiederholt, die Ausweitungen des originalen Paares waren. Die erste davon gleicht die originale erste Phrase durch eine Rückung nach As-phrygisch und g-moll aus, die zweite durch eine Kadenz in die Dominante; die orchestrale und dramatische Faktur ist nun zunehmend dichter geworden.

Nach dem Erreichen von D-Dur in Gestalt eines Dominant-Sept-Akkordes wäre zu erwarten, daß uns das erste Tutti des Satzes unser Thema beschert, in all seiner vorantreibenden, ruhelosen g-moll-Rage. Doch da Raff uns eine vollgültige g-moll-Tonika zuvor erfolgreich vorenthalten hatte, frustriert er die Auflösung durch eine Wendung in die Unter-Mediante Es-Dur – nur, um rasch nach es-moll umzuschlagen, dann zu dessen Dur-Verwandter, Ges, um dann schließlich, durch enharmonische Verwechslung zu Fis-Dur, dominantisch in B-Dur zu landen, eine völlig unerwartete Tonart für einen Satz in g-moll, der so unhöflich war, uns bis hierher IMMER NOCH keine eindeutige Bekräftigung der Tonika zu geben. Bemerkenswerterweise hat Raff dabei jegliche Tristan-artige Chromatik vermieden; er vertraute lieber auf rasche harmonische Fortschreitungen, herkömmliche Modulationen (darin Richard Strauss vorwegnehmend) oder modale Zweideutigkeiten, um die Fesseln traditioneller Funktionsharmonik zu lockern.

Zwar ist dieses B-Dur sehr wirkungsvoll und erfrischend für das Ohr, und das fröhliche Pfeifen der hohen Holzbläser über einem synkopierten Summen und Murmeln in den Streichern scheint nahezuzeigen, daß wir ein neues Thema erreicht haben, doch das insistierende Fis in den Bässen erinnert uns daran, daß B ähnlich wie anfangs g-moll nicht wirklich die neue Tonart ist. An einem Punkt kehrt der Viertel-/Halbe-Rhythmus des Originalthemas wieder, und die Fis-Dur-Dominante wird durch Erniedrigung des Fundaments und der Sept zu einem halbverminderten Septakkord, mithin zu einem Dominant-Non-Akkord (B-Dur). Die erste eindeutige authentische Kadenz des Satzes bringt uns also nicht die Tonika g-moll, sondern deren Dur-Verwandte.

Anders als das Tempo, das seit Beginn unverändert blieb, signalisiert der Eintritt von B-Dur einen kompletten Wechsel der Gangart. Anstelle rascher Harmoniewechsel herrscht nur vergleichsweise Ruhe in der Harmonik, und anstelle vorantreibender Thematik und Begleitfigurationen setzt Raff nun sein polytemporalistisches Markenzeichen. Üblicherweise weist die Schulweisheit in homophonen Texturen der Begleitfigur eine der dominierenden Melodie untergeordnete Rolle zu. Doch wie vorauszusehen war, hält sich Raff nicht an diese Regel, wie der neue Formabschnitt klar zeigt. Auf den ersten Blick scheint der Fokus des Ganzen das weitschweifige Thema der Celli zu sein, bemerkenswert aufgrund seines herausgestellten Cantabile und der langen Notenwerte. Doch dagegen wird eine Ausarbeitung des früheren Holzbläser-Pfeifens auf eine Art und Weise gesetzt, die sicherstellt, daß beide Elemente klar zu hören sind. Diese Begleitung, wenn man so will, umgibt das Cello-Thema. Das Ergebnis ist ein köstlicher Konflikt metrischer »Attitüden«, in denen in den Holzbläsern die Grundzüge eines Kontrasubjektes im Kontext seines rhythmischen Ostinato präsentiert werden. Allmählich gewinnt die Musik mehr und mehr an Fluß und Hymnus, eine dramatisch begründete Antwort auf die Turbulenzen des Beginns. Nachdem sie schnell einen Höhepunkt erreicht hat, den man zutreffend als hoch-romantisierter Beethoven bezeichnen könnte und der auch einige seiner Markenzeichen in Form gewisser harmonischer Auflösungen enthält, klingt die Exposition ausgeglichen in B-Dur aus.

Zwar enthält der gesamte Satz bis dahin kein ausführliches Tutti, doch am Ende der Scherzo-Reprise springt Raff plötzlich in eine entschiedene, 19 Takte lange Coda. Sie gestattet der sich zusammenballenden Energie der vorausgehenden Takte eine einzige, konzentrierte Eruption des gesamten Orchesters, bevor der Satz zu einem abrupten, doch zufriedenstellenden Ende kommt. Es scheint hier, als ob die fragende Ungewißheit des Kopfsatzes in diesem konzisen, auf den Punkt gebrachten und sonnigen Opponenten eine Antwort fand. Angeblich soll Raff zu diesem Satz von im Hause spielenden Kindern angeregt worden sein, als er diese Musik schrieb. Das müssen aber ziemliche Rangen in Lederhosen gewesen sein, wenn man das Trio richtig versteht ...

Dritter Satz

Nachdem der aufwühlenden Dunkelheit des ersten Satzes permanent Musik entgegen-gesetzten Charakters gegenübergestellt wurde, bringt nun der dritte Satz einen grundlegend dunklen Charakter zurück und behält ihn bei. Doch obwohl Raff diese Vorgänge in ein nüchternes Gewand zu kleiden scheint, liefert er zugleich mit einem regelrechten Poker-Face eine weitere seiner liebevollen musikalischen Parodien, und eine besonders ausgefuchste noch dazu: Die oberflächliche Dunkelheit enthält nämlich paradoxerweise eine Art nach innen gerichtetes Lächeln, fast, als ob die polaren Kräfte des Kopfsatzes nun in wissender Einigkeit aufgelöst worden wären. Raff konstruiert eine erstaunliche Folge von elf Variationen eines Themas in c-moll. Die Art ihrer Darstellung erinnert an die Ciaconne aus Bachs Partita d-moll (BWV 1004) für Violine solo, die er zwei Jahre später für Orchester bearbeiten sollte, an die 32 Klavier-Variationen über ein Originalthema in c-moll WoO 80 von Beethoven, oder auch an die zu diesem Zeitpunkt noch nicht geschriebene Vierte Sinfonie von Brahms, nur daß hier, anders als in den genannten drei Werken, die Ausführung untertrieben zurückhaltend bleibt. Ein unmittelbares Modell mag insbesondere auch der zweite Satz der Siebenten Sinfonie von Beethoven gewesen sein, dessen Mischform aus Variation und Rondo auf einfachstem, wiederholten Material basiert, wie von Raff übernommen und weiter ausgeführt.

Das Ciaconne-Thema besteht aus einer sechzehntaktigen Akkord-Fortschreitung im Dreier-Takt, in welcher sich auf charakteristische Weise eine rätselhafte Melodie verbirgt. Innerhalb

zweitaktiger Phrasen besteht der erste Takt aus klar artikuliertem Viertel-Puls (notiert als Achtel und Achtel-Pause), der zweite aus einem einzigen weiteren Schlag und einer Ankunft in einer Halben. Harmonisch betrachtet, bewegt sich das akkordische Ciaconne-Thema von c-moll nach Es-Dur und wieder zurück. Seine hingesezte, forma-listische, doch subtile Art, die beschränkte Natur seines Materials und die Variationen-Form sind die offensichtlichsten Hinweise auf das Allegretto von Beethovens Siebenter. Doch als Ganzes genommen liegt darin auch der fundamentale Humor des Stückes selbst. Ein vielsagendes Detail der Orchesterbehandlung resultiert aus einem dieser »echt Raff'schen Momente« wie zu erwarten: Bei jedem vierten Takt enden die Streicher, die das originale Themenmaterial präsentieren, nicht mit einer gehaltenen Halben, sondern einem Viertel, den Rest des Taktes einer Solo-Klarinette überlassend, wodurch eine Art fernes Echo zustande kommt, beim ersten Mal dominantisch kadenzierend, denn der Echoton der Klarinette ist deren Fundament G. Beim zweiten Mal ist die Kadenz in der Dur-Verwandten Es, nun mit deren Dominante B als Echoton. Beim dritten Mal ist die Kadenz wieder dominantisch zur Grundtonart; der Echoton der Klarinette ist wieder G. Doch als dann beim vierten Mal die anfängliche Ciaconne-Darstellung in die Tonika c-moll kadenziert, beantwortet ein ruhiges, lyrisches und nachdenkliches Fagott die Streicher. Und diesmal handelt es sich nicht um einen einsamen Echoton, sondern eine gehaltene Note, aus der eine verlockende, gewundene Melodie entspringt – bereits die erste Variation, da unterhalb ihrer die gesamte sechzehntaktige Eröffnungs-Sequenz wiederholt wird.

Anders als die darüber gestellte Fagott-Cantilene zeigt die erste Variation selbst nur eine leichte Abweichung vom Thema, in Gestalt des Streicher-Pizzicato, das das gehaltene Phrasenende mit dem Halbe-Akkord ersetzt. In der zweiten Variation übernimmt eine Solo-Oboe vom Fagott mit einer neuen Kontramelodie gegen die Ciaconne, welche nun ihren ursprünglichen Puls zugunsten zählzeitiger Artikulationen verloren hat. Die Kombination aus völlig neuer Artikulation und dem Verlust der ursprünglichen Baßstimme, die den Satz zur Dreistimmigkeit reduziert, schafft einen sanften, doch deutlich wahrnehmbaren Wechsel der Faktur. Das Oboensolo blüht allerdings mehr auf als das des Fagottes zuvor. Zum Ende hin spielen die Violen gegen den Schlag von Violinen, Celli und Oboe. Diese sorsam verborgene, innere Abkehr von der Zweitaktigkeit begründet die nächste Variation.

Die dritte Variation spielt zwei Ideen gegeneinander aus und kehrt die vorherige Ordnung um, wobei die Ciaconne wieder prominenter und die Kontramelodie zur Hintergrund-Figuration zurückgedrängt wird. Eine weitere signifikante Veränderung ist die Aufnahme der Ciaconne durch alle Holzbläser, in drei Oktaven verdoppelt, über einem gehaltenen Dominant-Orgelpunkt G der Hörner, sowie Fagotten und Kontrabässen, die der originalen Baßstimme eine untere Oktave hinzufügen. Inmitten all dessen landen alle übrigen Streicher in drei Oktaven (erste Violinen; zweite Violinen; Violen/Celli) bei einem wiederholten, zweitaktigen, begleitenden Kontrasubjekt, bestehend aus Aufwärts-Arpeggien, die dem harmonischen Rhythmus der Holzbläser folgen, allerdings jedes Arpeggio beginnend auf dem jeweils zweiten Sechzehntel des Schlags, sowie einem aufwärts und wieder abwärts bewegten Arpeggio auf allen Schlägen, in der Dynamik mit leichten Schwellern bezeichnet. Auch wenn die Textur inzwischen erheblich dicker geworden ist, bleibt das Ganze dennoch ruhig und sanft; die einzig wirkliche Artikulation schaffen Sechzehntel-Pausen bei je vier der sechs Schläge in zweitaktiger Gruppierung. Gegen Ende leitet ein wichtiges Crescendo direkt in die vierte Variation.

Darin präsentiert sich das gesamte Orchester im Forte; die früheren Streicher-Arpeggien nach dem Schlag werden nun imitative doppelte Punktierungen. Gegen die rhythmisch punktierten wechselseitigen Zurufen der Streicher spielen die Holzbläser nun gemeinsam mit den vier Hörnern und den Trompeten ihre Ciaconne-Variante immer gegen den Schlag, in scharf artikulierten Akkorden. Die Pauken verdoppeln Celli und Bässer auf dem Schlag, wo immer ihr C und G in die Harmonik passt (Raff verwendet keine chromatischen Pauken). Das Endergebnis klingt stark archaisch und pompös.

Als sich diese strenge, formale Variation herabschraubt, löst sich die fünfte Variation wesentlich von der eigentlich zu erwartenden nächsten wörtlichen Darstellung des Ciaconne-Themas: Sie klingt eher wie eine zu frühe Coda des Satzes, oder wie ein Übergang zu einem neuen Abschnitt.

Eine nähere Untersuchung fördert auch eine Verbindung mit den Kontramelodien von Fagott und Oboe aus den ersten beiden Variationen zutage. Nun wird zugleich erstmals die harmonische Bewegung weitaus flüssiger. Nach den homophonen früheren Auftritten der Ciaconne herrscht nun allenthalben fünfstimmiger Kontrapunkt, die Musik operiert mit unerwarteter romantischer Passion, und unvermittelt bricht sich ein warmer Sonnenstrahl Bahn durch die kalten, dunklen Wolken. Auch wenn dies dem Wechsel nach As-Dur in der Parallelstelle bei Beethoven entspricht (vergl. Allegretto, Sinfonie Nr. 7, T. 102–38 et passim), ist das Klima dieser Stelle viel wärmer als in der pastoralen Episode Beethovens. Zugleich ist dies einer der beinahe surrealistischen, oft bei Raff zu findenden Einwurfe, die unvorbereitet kommen und die auch nichts vom Folgenden selbst vorbereiten. Beethoven beläßt sein Thema intakt; pizzicato in den Celli und Bässen gespielt, baut sich eine völlig ablenkende, lyrische Episode darauf auf, wodurch eine Rondo-artig wechselnde Episode erscheint. Später im Satzverlauf wird Beethoven diesen Abschnitt noch einmal wiederholen, jedoch nur mit dem Rhythmus, ohne das Thema selbst. Auch Raff wird in der achten auf die fünfte Variation zurückgreifen, aber dort versuchen, das c-moll zu C-Dur aufzulösen. Im Moment bewegt sich die Variation vom kadenziierten c-moll zu tonalen Zentren um die Dur-Verwandte Es-Dur herum. Aus formaler Sicht wird das Ergebnis die geradlinige Variationenform der Ciaconne mit Elementen des Rondo wie auch der Sonate überlagern. Herz des Satzes ist die sechste Variation.

Vorgänger-Modelle für Ruffs kennzeichnende Vorliebe für überlagernde Schichten kann man insbesondere an drei Stellen in Beethovens Sinfonien finden: T. 117–50 im zweiten Satz der Dritten, T. 180–220 im zweiten Satz der Siebenten, und T. 218–271 im ersten Satz der Neunten Sinfonie. Hier verwendet Beethoven stets Hauptthemen-Material in charakteristischer Weise, indem das fugierte Thema gegen ein Kontrasubjekt in proportional kleineren Notenwerten gesetzt wird: Gemischte Viertel und Achtel laufen gegen durchgängige Sechzehntel. In den früheren Sinfonien (und in weniger signifikanter Weise auch im Gloria der C-Dur-Messe) zunächst noch episodenhaft, wurde dies zu einem bedeutenden kompositorischen Element im ersten Satz der Neunten Sinfonie wie auch in ähnlichen Stellen in der Missa Solemnis. Ruffs implizite Referenz vor Beethoven'schen Prozeduren in diesen Variationen ist ein Lächeln im Herzen der Dunkelheit, ein ruhiges, doch wissendes Lächeln, streng begrenzt auf die Streicher, die »piano, un poco marcato« spielen. Nach dieser in der Tat kompletten Doppelfugen-Exposition gibt es ein plötzliches Crescendo der Streicher, in welches der Rest des Orchesters nach und einfällt, in abgestuften Einsätzen und mit militärischen Fanfaren der Pauken und Trompeten. All dies bereitet den »und es ward Licht«-Moment der gesamten Sinfonie vor – den Eintritt der grandiosen siebenten Variation (vielleicht eine Erinnerung an den siebten Schöpfungstag, der nichts fehlt außer vielleicht Haydns Chor).

Sie beantwortet die pompöse Strenge der vierten Variation mit hohen Holzbläsern, Pauken und Trompeten, die die Ciaconne ausrufen, mit hohen Streichern in abgemessenen Sechzehntel-Triolen in Oktaven auf der Dominante G, sowie mit Fagotten und den tiefen Streichern, die die durchgängige Sechzehntel-Figuration der vorausgehenden Variation beibehalten. Doch mittendrin bewegt sich Raff so plötzlich wie später Ravel am Ende des Boléro nach E-Dur, der ersten richtigen harmonischen Auflösung des Satzes – ein magischer Effekt, zumal Raff so klug ist, es mit Grandezza und Glorie nicht zu übertreiben. Wie in der früheren Variation, fällt das Tutti schnell in sich zusammen und überläßt allein den Streichern den Schluß. Nun tragen die inneren Stimmen die Ciaconne (geteilte zweite Violinen und Violen), mit einer arpeggierten Sextolen-Figuration der ersten Violinen (arco) und mit Pizzicato-Celli (mitsamt interpunktierenden Pizzicato-Bässen) mit Arpeggien in größeren Notenwerten, insgesamt eine klare Dreiteiligkeit in sechs Stimmen, zurück zu C-Dur gelangend.

Die achte Variation beantwortet die fünfte durch Präsentation beinahe der gleichen Musik, mit mehr ausgearbeiteten Begleitfiguren, aber nun C-Dur eindeutig fixierend. In einem Sonatensatz würde dies den Punkt darstellen, an dem in der Reprise das zweite Thema in der Tonika wiederkehrt (wenn es sich akademischen Vorgaben zufolge um einen Sonatensatz in moll handelte).

Die neunte und zehnte Variation bilden ein Paar, das c-moll und C-Dur dialektisch

gegenüberstellt. Zum ersten Mal wendet Raff hier einen Spezialeffekt an und läßt die Streicher mit Dämpfern spielen. Beide Variationen verwenden Orgelpunkte, wobei sich inmitten der neunten Variation daraus der punktierte Rhythmus ablöst, jedoch nicht der doppelt punktierte aus der vierten Variation, sondern der aus dem Kopfsatz – in der Tat bereits eine subtile Vorausbereitung des Finale-Beginns. Die zehnte Variation berührt wieder C-Dur, moduliert aber wie in der siebenten nach E-Dur. Hier werden die Orgelpunkte mit Tremolandi der ersten Violinen in der hohen Oktave kombiniert. Der stockende Rhythmus des Anfangs wurde nun völlig ersetzt durch die einfache Viertel- und Halbe-Choralbewegung. Das E-Dur bewegt sich aber rasch aufwärts nach G, und damit wird das c-moll-Schicksal des Satzes endlich besiegelt.

Die elfte Variation bildet zugleich die Coda des Satzes. Darin werden in einer Serie kurzer Episoden alle vorherigen Elemente zusammengefasst, ähnlich wie im Stretto einer Fuge. Es gibt noch zwei kurze Tutti, die aber schnell in dunkle Finsternis zurückfallen, endend mit zwei Fagotten, zwei Hörnern, Violoncello und Pauken, in der Tonika c-moll, pianissimo.

Vierter Satz

Raff, immer bereit zu einem wundervollen musikalischen Witz, verdreht die Beethoven-Referenz in den ersten 18 Takten des Finales total: Nach einer kurzen Wiederaufnahme vom Beginn des Kopfsatzes landet die Musik innerhalb von sechs Takten auf gehaltenen, fragenden, verminderten Septakkorden, die sogleich von einem noch weiter verkürzten, jedoch beabsichtigten verkappten Zitat überwältigt werden: Die Celli singen eine Phrase heraus, die unmißverständlich an das berühmte Zitat vom Finale-Anfang DER Neunten erinnert – ein letzter, freundlicher Beethoven-Puff für's Ohr. Doch der Scherz ist schon wieder vorbei, noch ehe er überhaupt richtig begonnen hatte, genug für eine Andeutung, doch sofort wieder zurückgenommen. Man könnte darüber nachdenken, ob Raff hier nicht sowohl die omnipräsente, berühmte Vorlage mit wenig mehr als das verschmähen (insbesondere auch als »Insider-Witz« für die Orchestermusiker) und zugleich auch signalisieren wollte, daß der parodistischen Dunkelheit des dritten Satzes nicht notwendigerweise ein heroisches Finale folgen würde. Und tatsächlich: Nach ein paar Takten fragender Holzbläser, die dem jähem tiefen C der Celli obenauf sitzen, sind es nur eine einzige Flöte und Oboe, die die gesamte Überleitung in das eigentliche Finale übernehmen. Anders als die monumentalen Kräfte im langsamen Satz ist die Energiegewinnung dazu durch bloß zwei einzelne Stimmen, basierend auf nichts weiter als einer modalen Modulation von moll nach Dur, deren unlogischer, aber absolut ausreichender Antrieb.

Wieder findet man eine verspätete Tonika als prominentes Strukturmittel wie in vielen Stücken Ruffs, sowie auch ein weiteres Charakteristikum aus Solokonzerten, deren Finalsätze entweder weit leichter in ihrem Ablauf gehalten sind, oder die in einer Art und Weise aufspielen, daß der Solist nicht auch noch die Bürde ernsthafter Rhetorik mit sich herumschleppen muß. Interessanterweise übernimmt Raff oft diese Attitüde in seinen Sinfonien, insbesondere in der Zweiten, Vierten und Sechsten bis Neunten, und es war sicherlich gerade diese offene Verweigerung dessen, was 1870 als Standardmodell eines ruhmreichen Sinfoniebeschlusses galt, die zum Unverständnis seiner Werke in gewissen Kreisen führte, zusammen mit dem Vorurteil, er sei lediglich ein Eklektiker. Mit dem Vorteil eines Zeitabstands von mehr als einem Jahrhundert seit der Entstehung der Komposition können wir die Originalität von Ruffs Vorgehen nunmehr angemessen würdigen, ohne irgendeine ästhetische Brille tragen zu müssen: Während das handelsübliche sinfonische Vorgehen eine direkt aufwärts führende Linie kulminierend im Finale darstellt, behandelt Raff das Finale oft als eine Auflösung, die gerade in der Entspannung selbst liegt. Dadurch wird die Flamme eher heruntergedreht, als Gefahr zu laufen, einen Flächenbrand zu entzünden, und außerdem wird ein rhetorisches Hyperventilieren vermieden, ganz in Übereinstimmung mit Ruffs genauer Kontrolle und struktureller Disziplin. Eine Raff-Sinfonie wird stets in freundlicher Weise enden, und nicht am Punkt emotionaler Erschöpfung. Im Kontext anderer Werke dieser Zeit muß man seine Hörgewohnheiten hier sicherlich anpassen, doch ist dies nur ein weiterer Indikator für eine stark revisionistische, ja anti-romantische Haltung.

Auch dieses Finale (Allegro – Vivace) ist diesem anti-romantischen Geist verpflichtet. Seine leichten, neoklassizistischen Linien machen das Möglichste aus den sparsamen Themen und knüpfen zugleich bisher lose Enden des vorherigen Satzes zusammen. Neben der eröffnenden

Referenz an den Kopfsatz gibt es eine weitere, ähnliche Stelle kurz vor der Schluß-Klimax. Formal besteht der Satz aus vier Sektionen, den man weder als typische, traditionelle Sonaten-Allegro-Form, noch als hybrides Sonaten-Rondo bezeichnen kann. Doch obwohl Raff weitgehend auf das herkömmliche Exposition-Durchführung-Reprise-Modell wie auch ein Sonatenrondo-Thema mit durchführenden Episoden im Wechsel verzichtet, gibt es doch durchaus eine dichte Struktur und Dramaturgie, die das Interesse von der ersten bis zur letzten Note wachhält.

Sektion I baut auf zwei Ideen auf, die erste ein eingängiges, achttaktiges Thema, anfangs vorgestellt von Flöte und Oboe, die zweite ebenfalls in der Anfangstonart G-Dur, ein robustes Stück musikalischer Turnübungen, deren Material und Benehmen die Ecksätze der späteren Orchestersuite Aus Thuringia (=Thüringer Suite) vorausnehmen. Sie schließt in der Dominant-Tonart D-Dur, mit einem Abschnitt, dessen Coda durch Erweiterung die fünfte Variation des dritten Satzes widerspiegelt, ganz am Ende mit zwei stark verkürzten Wiederholungen des anfänglichen G-Dur-Themas, hier transponiert.

Übersicht:

Struktur des Finale

Introduktion (Allegro / g-moll / 2/2)

0.1 Anklang an den ersten Satz T. 1-9

0.2 (Beethovens Neunte, verkapptes Zitat) T. 10-17

Sektion I

I.1 Übergang zu Thema 1 (Vivace / G-Dur) T. 18-24

I.2 Thema 1, erste Darstellung T. 25-31 (Flöte & Oboe)

I.3 Thema 1, zweite Darstellung T. 32-40 (Holzbläser)

I.4 Thema 1, dritte Darstellung [A] T. 41-53 (Streicher / Mahler)

I.5 Thema 1, vierte Darstellung T. 51-61 (Holzbläser /Streicher)

I.6 Thema 1, fünfte Darstellung T. 62-69 (tutti)

I.7 Thema 2, (»Thüringer Thema«) [B] T. 70-105 (Thema mit Erweiterungen) I.8 Thema 3 (Coda-Thema)[C] T. 106-137 (D-Dur)

I.9 Thema 1, sechste Darstellung [D] T. 138-147 (Flöte & Oboe; Geigen-D- Triller; G-Dur)

I.10 Thema 1, siebente Darstellung T. 147-154 tutti

I.11 Übergang nach C-Dur T. 155-169 Erneute flüssige Achtelbewegung

Sektion II

II.1 Thema 4, erste Darstellung, Phrase 1 T. 162-170 (nun C-Dur)

II.2 Thema 4, Phrase 2 T. 171-174

II.3 Thema 4, Phrase 3 T. 175-178

II.4 Thema 4, zweite Darstellung, Phrase 1 T. 179-186 (stärker instrumentiert)

II.5 Thema 4, Phrase 2 T. 187-190

II.6 Thema 4, Phrase 3 T. 191-194

II.7 Thema 4, durchführend erweitert [E] T. 195-204

II.8 Thema 4, dritte Darstellung, Phrase 1 T. 205-212

II.9 Thema 4, Phrase 2 T. 213-225 Coda-Erweiterung, As- Dur-Ausweichung

Sektion III

III. Fugierte Durchführung [F–G] T. 226-291 Fragmente des »Thüringer Themas«

Sektion IV

IV.1 Coda 1, Thema 3 [H–I] T. 292-323 (G-Dur, einzig reprinted- nierter Teil aus I)

IV.2 Coda 2, Anklang des 1. Satzes T. 324-330 (in c-moll, 3/2)

IV.3 Coda 3, Triolen-Version von Thema 1 T. 321-347 (2/2, G-Dur unter ostinaten D-Triolen)

[=Fortsetzung der Durchführung anstelle direkter Reprise]

IV.4 Coda 4, *Un poco più mosso* [J] T. 348-363 (über Vergrößerung aus Thema 4)

IV.5 Coda 5, *Ancora più mosso* [K] T. 364-400

Sektion II, nun in C-Dur, bringt eine neue Melodie, gebaut aus drei kleineren, sehr unterschiedlichen Phrasen – einer Periode aus Horn- und Trompeten-artigen Rufen, gespielt von Klarinetten und Fagotten in tiefer Lage, nebst einer raschen Streicherfiguration, sodann einer an Mahler erinnernden Klage, in vier Takten, und einer forschenden Schlußphrase, in der ausdrückliches F-Dur über einem Orgelpunkt auf G der Musik charakteristische Farbe verleiht. Die Melodie wird stärker instrumentiert und kontrapunktisch ausgearbeitet wiederholt. Ihre dritte Darstellung beginnt orchestral durchführend, mit einem Rückgriff auf die erste Phrase des C-Dur-Themas, und einer Coda, die dazu dient, sowohl das Thema auszuarbeiten wie auch einen Übergang zur nächsten Episode des Satzes zu liefern.

Sektion III entspricht einer Durchführung, ist jedoch fast durchweg eine fugierte Verarbeitung der verschiedenen Themen. Eigenartigerweise verändert Raff hier die Grund-Vorzeichnung zu As-Dur, eine tonale Realisation zahlreicher früherer Hinweise auf den phrygischen Modus (As ist die phrygische Sekund auf G). Nach einer derartigen Energie-Ballung wäre eine formelle Reprise zu erwarten, doch das einzige, was repristinert wird, ist das Coda-Thema von Sektion I, nun in G-Dur anstatt in D. Weder die erste Themengruppe, das »Thüringer Thema« noch die zweite Gruppe in C-Dur kehren überhaupt wieder, jedenfalls nicht direkt.

Sektion IV, die bereits mit dem Coda-Thema des ersten begonnen hatte, bringt noch einen weiteren Anklang an den Kopfsatz, in c-moll, bevor sie sich drei Schluß-Anläufen des Finales widmet. Der erste davon nimmt Fragmente des G-Dur-Anfangsthemas auf, aber in artikulierten Triolen. Unterdessen zieht das Tempo an, der Orchestersatz und das Volumen verdichten sich und erreichen den zweiten Schluß-Anlauf, »un poco più mosso«. Dort wird ein bedeutendes Fragment des C-Dur-Themas in Vergrößerung präsentiert, vom Orchester in freundlichem Furioso gespielt. Ein zweites Accelerando führt uns »ancora più mosso« zum dritten und letzten Schluß-Anlauf, der geschmack- und freudvollen Endlösung der Sinfonie.

Eine vorangestellte Übersicht (Übersicht: Struktur des Finales) liefert eine schematische Darstellung der Struktur des Finales. Darin findet man überraschend wenig Material, das den Satz bestimmt, in einer Weise, die wir eigentlich Ruffs russischen Zeitgenossen nachsagen – namentlich das Prinzip der Durchführung durch ausgearbeitete Wiederholung anstelle erweiterter motivischer Arbeit. Dazu bildet die fugierte Durchführung inmitten des Satzes, die plötzliche Abwendung von dieser repetitiven Ausarbeitungsweise, einen willkommenen Kontrast. Zugleich dient sie der Herbeiführung einer Reprise, die paradoxerweise dann nicht wirklich eintritt. Der Begriff Coda dient dabei im Zusammenhang mit Sektion IV sowohl der simulierten Reprise und Schlußbildung des Finalsatzes wie auch der Sinfonie als Ganzes. Auch wenn eine Reprise gemäß ihrer Natur üblicherweise einige Veränderungen des Materials aufgrund tonaler Erfordernisse zuläßt, sind die wiederkehrenden Motive doch klar als solche erkennbar. Doch in diesem Fall werden die nach der »Coda 1« verbleibenden Rückgriffe auf frühere Themen in einer Weise verändert, daß der eigentliche Charakter einer Reprise völlig verschleiert wird. Tatsächlich ist es ja ohnehin ein Allgemeinplatz für Hauptthemen, gegen Ende weiterer durchführender oder Stretto-Fragmentation unterworfen zu werden. In diesem Fall umgeht Raff also die Reprise, um direkt in die Stretto und Schluß-Auflösung zu gelangen.

© der deutschen Übertragung: Benjamin-Gunnar Cohrs, Bremen, 2006

Aufführungsmaterial ist von Ries und Erler, Berlin, zu beziehen. Nachdruck eines Exemplars aus der Sammlung Matthias Wiegandt, Karlsruhe.

Joachim Raff

(b. Lachen near Zurich, 27 May 1822 - d. Frankfurt/Main, 24 June 1882)

Preface

Amongst the pieces Joachim Raff composed in 1871 are three major orchestral works including the First Violin Concerto (in B minor), Opus 161, the Italian Suite (in E minor), WoO 36, and the Fourth Symphony (in G minor), Opus 167. Composed in the Spring and Summer of 1871, the G minor Symphony dates from the period following the end of the Franco-Prussian war. Raff and his wife were extremely concerned for the outcome, and by the time the symphony would have been completed news about the war's successful conclusion probably had not yet reached them. Although on the surface it might be convenient, then, to say that the opening movement's darkness reflects something of the stress of the times, it is hard to reconcile any extra-musical or programmatic elements with this work which, on the surface, is one of Raff's most «traditional» outings. Unlike the two symphonies which flank it, Raff provides no explicit or implicit clues. The movements have no titles, the choice of keys for the movements are deceptively unremarkable. Indeed, the scope of the piece is much shorter than either *Im Walde* or *Lenore* even as its rhetoric is no less complex, its internal architecture is direct and unambiguous, its orchestra considerably smaller, too. One might make the comparison with Beethoven, whose own delightful fourth symphony falls between his monumental *Eroica* and his dramatic-heroic Fifth Symphony. But as is almost always the case with Raff, the external markings of tradition or convention are purely matters of convenience, points of departure. Raff's ears were quite incapable of hearing music constrained by hide bound convention, and his pieces often bring together in the most inevitable way all manner of disparate elements. Raff achieves unity through pronounced diversity, a thing that tended to set him apart from, as well as to put him into direct conflict with, the established virtues and expectations of his day. In his day Raff's unwillingness to tow the stylistic line was seen as uncomfortably heterodox. That view persisted until the end of the last century, but now the conundrum of his maintaining the external trappings of convention whilst simultaneously defying the traditions of his time makes his music sound remarkably fresh.

In my comments to the MpH edition of the *Frühlingsklänge* symphony I noted that although there are apparent programmatic elements in many of the symphonies, the real distinctions between them have to do with their alternating sizes and general methods. The enormous *An Das Vaterland* symphony (1) was followed by the much shorter second symphony. This was in turn followed by the much larger *Im Walde* (# 3) which was similarly followed by the much shorter fourth symphony. The remaining works, by and large, follow a similar pattern.

The programmatic content of the symphonies, except for *Lenore* and *Im Walde*, is more generic than literal. Aside from Raff's use of «source material» in the First Symphony, itself a product of the highly political atmosphere during the period of its composition, the symphonies' titles and movement titles are more suggestive than anything else. The movement headings, from purely a compositional point of view, have no real tangible impact on the fundamental structural or architectural elements of the music other than to suggest something of their emotive nature. At its most extreme, the original title for the Sixth Symphony, almost certainly an afterthought, makes clever use of alliteration and rhyming which could not have been happenstance: *Gelebt, Gestrebt, Gelitten, Gestritten, Gestorben – Umworben*. This title translated into English hardly conveys the same sense: *Lived, Struggled, Suffered, Fought, Died, Glorified*. The doggerel like sloganeering of the German title certainly has little to do with the actual content of the piece other than to belabor the obvious transition from the opening gritty grim D minor, through the middle movement funeral march to the glamorously giddy D major of its finale. The Fourth Symphony approaches its minor to major progression similarly, but without so much as a scintilla of extra-musical baggage.

The G minor symphony proved to be one of Raff's most successful pieces and was received with considerable acclaim from the outset. It was given its première at a concert of the Royal Court Orchestra in Wiesbaden on Thursday, 8 February 1872 conducted by Wilhelm Jahns. Later that year, on 25 October, the symphony was performed in a museum concert in Frankfurt am Main under the direction of Karl Müller. A week later, on 31 October, Raff himself conducted a performance in Leipzig at a Gewandhaus concert. The violin virtuoso and composer Henri Vieuxtemps reported having a great success with a performance of the work he gave in Belgium,

so much so that he urged Raff to make the journey there following enthusiastic requests for subsequent performances. Although he was unable to make that trip, when Vieuxtemps subsequently gave a performance of *Im Walde*, response to it was such that its composer was sent a wreath of gold grape leaves and gold plated grapes as a token of esteem. The Symphony was originally published by Schuberth in 1872 (and subsequently by Verlag Ries & Erler of Berlin)

A favorite device of Raff's is to use the delay of the resolution of the dominant to the tonic as a structural device. In the concerto literature, the soloist's cadenza frequently occurs just before the ending of the movement to which it is attached. Landing on the second inversion tonic triad, the cadenza heightens the ultimate cadential resolution when it is finally given. There are many instances where Raff plays with this delayed resolution but over a movement wide scope. A good example is found in the final movement of *Frühlingsklänge* where it is not until the recapitulation that one encounters an unambiguous root position tonic triad (even though the first real «dominant-tonic» resolution happens only with the arrival at the dominant key). The entire finale of the 2nd Violin Concerto plays with the same restless «improper» tonic anticipation. From the opening pedal D, the present symphony, begins with exactly the same device.

Another favorite compositional device of Raff's is to begin quietly with thematic fragments, or with a fragmented thematic block which, through repetition, builds to a full opening statement. Here, we are given an eight bar phrase beginning and ending in the dominant whose characteristic rhythmic cast (in triple meter) will serve as a primary developmental element later on (dotted eighth, sixteenth, two quarters – half, quarter). This is duly repeated at the next higher octave. Although it lands mid-way on a G minor triad, the inner chromatic movement tends to weaken the sense of g being anything but momentary. When the repetition ends, it does indeed cadence in G minor, but on the first inversion of the tonic triad which is hardly a conventional resolution in the traditional harmonic sense. This now complete (...) sixteen measure phrase is repeated, but only procedurally. In this case, the two pairs of eight bar phrases, which are extensions of the original pair, are repeated. The first of these harmonizes the original first phrase by shifting between the Phrygian A flat and g, the second by cadencing in the dominant. The orchestral and dramatic fabric has become increasingly more intense.

Having landed on D major, indeed on a D dominant seventh, the expectation is that the first tutti of the piece will give us our theme in all its agitated and restless G minor fury. But, as Raff has succeeded in not giving us a real tonic G minor heretofore, he frustrates the resolution by moving to the submediant key, E flat major – and then quickly shifts its mode to E flat minor, then to its relative major, G flat, and finally (by an enharmonic shift to F sharp major which will function as the dominant) to B major, a totally unexpected key for a piece in G minor which hasn't up until now had the courtesy to give us an unambiguous statement IN G minor. Curiously, Raff has totally eschewed any form of Tristanesque chromaticism relying, rather, on rapid harmonic rhythm and the use common tone modulations (prefiguring Richard Strauss) or modal ambiguity to loosen the bonds of traditional functional harmony.

Although the arrival of B major is extremely bracing and refreshing to the ear, and even though the cheerful piping of high woodwinds over syncopated buzzing and clucking in the strings suggests that we have arrived at a new theme, the insistent F sharp in the basses reminds us that, like G minor at first, B is not really the new key. At one point, reverting to the quarter-half rhythm of the original theme, the F sharp dominant becomes an F sharp half diminished seventh which, when its root and seventh are lowered, becomes an F dominant ninth leading us to B flat major. The first legitimate, unambiguous tonic-dominant cadence of the piece lands us not in the tonic key, G minor, but in the relative major OF G minor.

The arrival of B flat major signals a complete change of pace other than its tempo which remains unchanged from the beginning. In place of rapidly shifting harmonic movement we now have relative harmonic calm. In place of agitated thematic and accompanimental figuration, Raff now applies his trademark device of polytemporalism. Ordinarily in homophonic environments conventional wisdom has it that the accompaniment assumes a secondary role with the primary focus on the melody. But Raff predictably does not adhere to convention, and the new section

clearly demonstrates this. At first glance, the focus appears to be the long lined theme in the cellos notable for its heightened cantabile and its rhythmic cast in long values. But against this a more fully developed version of the earlier woodwind piping is placed in such a way as to guarantee that both elements will be clearly heard – this accompaniment, so to say, surrounds the cello theme. The result is a delicious conflict of metrical «attitudes» in which can be heard, in the winds, the outline of a countersubject presented in the context of its rhythmic ostinato. Gradually, the music takes on an even more flowing and hymnal aspect, a dramatic answer to the turbulence of the opening. Quickly reaching a culminating point which might properly be described as highly romanticized Beethoven (and which also includes some trademark harmonic digression), the exposition fades away contentedly in B flat major.

Beneath all this shifting around a rhythmic transformation so elementary as to go by totally unnoticed succeeds in giving the movement complete unification. Utilizing a combination of augmentation and diminution, the initial rhythmic motive (dotted eighth, sixteenth, two quarters) becomes dotted quarter, eighth followed by two more eighths thus producing the piping B major woodwind figure. A further simplification of this variant, changing the dot to a rest and the remaining quarter to two eighths produces eighth-eighth, eighth rest, three eighths, the «accompanying» figure of the B flat major music. The dark and fulsome opening, the harmonically unexpected transition and the lyrical conclusion are all derived, essentially, from the same rhythmic figure. The economy of means creates an absolutely seamless flow from first to last that is all the more interesting because it is applied equally to primary and secondary thematic materials as well as to their so-called accompaniments. This tight internal control allows a wide range of expressive and materials to be joined together while at the same time creating the effect of smooth and utterly inevitable movement between ideas of widely varying content.

The next hundred measures are given over to an elaborate development of all of the abovementioned materials. Through each of the episodes of this development the initial dotted rhythm assumes a leading role – sometimes giving way to variants of the initial theme, at others to the intermediate idea, and at still others the lyrical B flat major material. But the effect is kaleidoscopic with no one element achieving any degree of dominance. The whole section is extremely restless, with constant simultaneous movement on several levels. The dotted motive is tossed about, the original string buzzing becomes restless sixteenth note movement, fugal episodes attempt to gather a good deal of forward movement. Throughout it all the harmonic centers keep changing rapidly which adds to the unsettled effect. Raff drops the 2-flat key signature during the entire section, a clear enough indicator that we are in a domain of tonal quicksand.

After a quickly achieved climax, the music disintegrates around a D dominant seventh which gives the impression that, at long last, G minor is about to be established clearly and for the first time. However, even as the 2-flat key signature is re-established briefly, the recapitulation refuses to admit an unambiguous home key. After the restatement of the original materials, the music shifts gears and heads for C major with another change in key signature. Just as the original landed not in G minor but in E-flat major, C major becomes C minor and then A-flat major in an identical if parallel passage to the music that was originally headed for B major. As before, the now parallel second inversion A-flat major moves down to the dominant D and when the real second theme is restated, we know at last that we are in G, finally and unequivocally. But it is G major just as the original passage was B-flat major, complete with yet another key signature shift.

The movement concludes with a traditionally developmental coda during which the heretofore signature minor to major modal direction is reversed. It is only at measure 430 (!) that G minor is finally established as the tonic key. Against descending woodwind lines and a G pedal point in the bassoons, timpani, cellos and basses, the upper strings move downwards with the accompanimental figuration of the secondary materials. Effectively a fractured stretto in which the various thematic and accompanimental figures appear together converging in contrary motion towards the tonic G minor triad which, when achieved, is hammered out insistently long enough to dispel all previous tonal doubts. Perhaps... The last fifteen measures gives us a final cadence that appears to be moving to C major, but ultimately comes to rest on and in G. When all is said

and done it is G major however, the theorist's Picardy third which wins the day at the very last moment.

The eruptive, bubbling kaleidoscopic aspects of the first movement are transformed in the second movement into an instrumentally colorful, mercurially virtuoso and fleet footed E-flat major scherzo in duple meter whose scurrying alla breve motion has the flavor of a moto perpetuo toccata built out of a single motive (sol-do-si-do). Externally, the formal construction is a traditional scherzo and trio complete with internal repetitions (in the scherzo) so marked. Internally, the scherzo section encompasses, in a highly condensed manner, elements of sonata form. The first repeated section corresponds generally to an exposition complete with an arrival at the dominant. The second repeated section corresponds roughly to its development and recapitulation. The instrumentation for this movement is reduced by 2 horns – a practice Raff follows in other symphonies as well.

The trio moves to A flat major while the texture and shape of the music changes from one of toccata-like busyness to one of liedertafel tunefulness. Indeed, this central section with its simple rustic melody and sudden shift to C major midway through could easily be construed as a Wiesbadener Slavonische Tanz complete with yet another key signature change (only this time indicating C major, not the absence of a tonal center as in the first movement)! There are many passages in Raff where through the simple device of augmentation rhythmic values are doubled (i.e. quarters become halves, eighths become quarters, etc.) thus creating, effectively, halving the tempo. But as if to remind you that nothing has really changed, the scampering string figures of the scherzo are not entirely absent. They are merely reduced to an occasionally intruding single voice. Further along, when A flat major returns, this figuration gradually overrides the rest of the musical texture which, in the process of dissolution, fades to nothingness. Conveniently, this overlapping dissolution leads directly back to a literal repetition of the opening scherzo.

Although neither the scherzo nor the trio contains any extended tutti, at the conclusion of the scherzo's repetition Raff jumps immediately to a concise 19 measure coda. The pent up energy of the preceding music is allowed one concentrated outburst from the full orchestra before the movement comes to an abrupt but satisfying end. It is as if the questioning uncertainty of the first movement has been answered with its concise, pointed and sunny opposite. Raff is said to have been inspired by the patter of children playing in his house when writing this music. They would had to have been very mature lederhosen clad children, however, if the trio is to be understood correctly!

If the first movement's churning darkness was constantly pitted against music of an opposite character, the third movement establishes and then maintains a fundamentally dark character throughout. Although Raff appears to have imposed an air of sobriety on the proceedings, he also gives over one of the most sophisticated of his many affectionate musical parodies played with an absolutely straight face. Its outer darkness contains, paradoxically, an inner smile as if the polar forces of the first movement have now been reconciled into a knowing singularity. Raff constructs a marvelous set of eleven variations on a theme in C minor. The manner of its presentation, like the Chaconne of the Bach D minor Solo Violin Partita (BWV 1004) which Raff turned into an orchestral piece two years later, is similar in procedure to the 32 Variations in C minor (WoO 80) of Beethoven, or the fourth movement of the yet to be written 4th Symphony of Brahms save for the fact that unlike all of these works, the present implementation is all understatement and reserve. But there is an even more direct model for this piece in the second movement of the Seventh Symphony of Beethoven whose cross between variation form and rondo based on the simplest repetitive materials Raff both borrows and then enhances.

The chaconne-theme consists of a sixteen measure chord progression in triple meter in which, characteristically, an enigmatic melody is buried. Grouped in two measure phrases, the first measure consists of clearly articulated quarter note pulses (notated as eighth note, eighth rest), the second of a single pulse and a half note arrival. Harmonically, the homophonic chaconne theme-and-accompaniment-in-one moves from C minor to E flat major, and then back to C minor. Its detached, formal yet subtle air coupled to the restricted nature of its materials and the use of

variation form is the most obvious pointer to the Beethoven Allegretto movement. Taken as a whole of course, therein lies the fundamental humor of the piece itself. A very telling detail in the handling of the orchestra results in one of those «pure Raffian moments» one comes to expect from this composer. Every fourth measure rather than land on a sustained half note, the strings who present the original form of the thematic material land on a quarter note. The left over third beat of the measure is taken by a solo clarinet like a distant echo. The first time, the cadence is on the G dominant of C minor. The clarinet's echo tone is the root G. The second time, the cadence is in the relative major E flat. The clarinet's echo tone is the fifth B flat. The third time, the cadence is back to the G dominant, and so the clarinet's echo tone is also back to G. The fourth time, however, when the initial chaconne statement cadences in the tonic C minor, a calmly lyrical if thoughtful bassoon answers the strings. And this time, rather than a lonely echo tone, the note is sustained and from it a beguiling and sinuous melody emerges, the first variation proper, as the entire sixteen measure harmonic-thematic sequence is repeated underneath it.

The first variation itself sees one very slight alteration to the chaconne (other than the superimposition of the bassoon's cantilena) in the form of string pizzicato which eliminates the sustained phrase ending half note chord. In the second variation, a solo oboe takes over from the bassoon with a new countermelody played off against the chaconne which has now lost its beat for beat articulations. Reduced at first to three voices, the combination of the complete change in articulation as well as the initial loss of the lowest voice creates a gentle but noticeable shift in texture. The oboe's solo is, however, more florid than the bassoon's was previously. Towards the end and against beat wise pulses from the violins, cellos and oboe, the violas play quietly off the beat. This well hidden two measure interior departure sets up the next variation.

The third variation plays two ideas off against each other and reverses the order of precedence whereby the chaconne now becomes prominent and the original countermelody principle is reduced to background figuration. There is another significant change as the chaconne is now taken up by all the winds, doubled in three octaves, with horns sustaining the G dominant pedal in the center, and bassoons and contrabasses adding an octave doubling to the original lowest voice. In the midst of this, in three octaves (1st violins, 2nd Violins and Violas, Cellos), the strings land on a repeating two measure long accompanimental countersubject: the first, upward moving arpeggios following the harmonic rhythm of the winds, but each arpeggio beginning on the second sixteenth of each beat (the first is always silent) – the second, an upwards then downward moving arpeggio played on all beats absent the first sixteenth. Even though the texture has thickened considerably, the whole is played very quietly and smoothly – the only real articulation coming by way of the empty first sixteenths of four of the six beats per two measure grouping. The upwards/downwards arpeggios are marked by a slight dynamic swelling. At the end, there is a significant crescendo leading directly to the next variation.

The fourth variation presents the full orchestra, forte, with the previous off the beat string arpeggios now becoming imitative double dotted punctuation. Against the back and forth dotted rhythm echo texture of the Violins and Violas and the Cellos and Basses, the winds (now joined by the four horns and the trumpets) play their chaconne variant always off the beat in sharply articulated chords. The timpani doubles the cellos and basses on the beat when its C and G fits the harmonic scheme. Raff does not use chromatic timpani. The resultant composite has a strongly archaic and pompous flavor.

As the rigid, formal fourth variation winds down, the fifth variation makes a knowing departure from what would have been the next literal chaconne statement. At first it does not appear to be an elaboration of the chaconne as much as it seems to be a premature coda to the movement or a transition to a new section. A closer examination ties it motivically to the bassoon and oboe countermelodies of the first and second variations. Here, for the first time, the harmonic movement becomes far more fluid. Where the chaconne's previous cast has been virtually homophonic, now all is warm, five part counterpoint. The music now surges with unexpected romantic passion. In the «twinkling of an ear» a bright, warm sun has emerged from behind cold, dark clouds. But as it resembles, procedurally, the shift to A major in the parallel passage in the Beethoven model (cf mm 102-138 there, et seq.) its climate is much warmer than Beethoven's

pastorale episode. It is also one of those near surrealist displacements commonly found in Raff's music which, as it wasn't itself prepared, does not prepare for what follows. Beethoven keeps his theme intact. By placing it pizzicato in the cellos and basses a completely distracting, lyrical episode is built on top of it thus creating the appearance of a rondo-like alternate episode. Later in the movement he will repeat this section but keeping only the rhythmic outline, not the theme. Raff will also come back to his fifth variation (in the guise of the eighth), but there he will attempt to resolve C minor to C major. In the present variation, he moves from a cadential C minor to tonal centers around the relative major, E flat. The result, from a formal perspective will obscure the straightforward variation form of the chaconne with elements of a rondo with sonata form elements overlaid on top of it as well.

The core of the movement is found at the sixth variation. Precursory examples Raff's signature preference for simultaneous textural layers can be found explicitly in three primary locations in Beethoven's cycle of symphonies: measures 117-150 of the second movement of Symphony #3, measures 180-220 of the second movement of Symphony #7, and measures 218-271 of the first movement of Symphony #9. In these places, Beethoven takes his primary thematic materials and treats them in a characteristic manner whereby subject, which is treated in more formal fugal manner, is set against a countersubject which moves in proportionately smaller values: mixed quarters and eighths moving against constant running sixteenths. What was episodic in the earlier symphonies (and to a lesser extent also in the Gloria of the Mass in C) evolved into a major compositional device by the first movement of the Ninth Symphony (and parallel passages in the Missa Solemnis). Raff's implicit reference to Beethovenian procedures in this variation is the smile at the heart of the darkness. It is a quiet, knowing smile restricted solely to the strings which play piano, un poco marcato. After what effectively is a complete double fugue exposition there is a sudden crescendo in which the strings are joined by the rest of the orchestra, in pyramided entrances complete with fanfare tattoos from trumpets and timpani. All of this serves to announce the «es war licht» moment in the symphony – the arrival of the seventh variation (the seventh day of creation, perhaps, missing nothing but Haydn's chorus!).

The grandiose seventh variation, with high winds, trumpets and timpani proclaiming the chaconne, and high strings in measured sixteenth triplet octaves on the dominant tone, G, and the bassoons, violas, cellos and basses maintaining the running sixteenth note figuration of the previous variation stands to answer the fourth variation's pompous rigidity. Half way through the statement, however, Raff moves rather suddenly (à la Ravel at the end of Bolero) to E major, the first real harmonic release in the movement. The effect is magical, especially as Raff is careful not to stretch glory and grandeur too far. As in the earlier variation, the orchestra quickly recedes into the background leaving only the strings to complete the variation. Here, the inner voices (divided second violins and violas) carry the chaconne, with first violin sextuplet arpeggiated figuration, arco, and pizzicato cellos (with punctuating pizzicato basses) arpeggiating but in longer values. The totality of it is a clearly delineated three part texture in six voices. The variation works its way back to C major.

The eighth variation answers the fifth variation by presenting essentially the same music (with somewhat more elaborate accompanying figuration) but with the tonality firmly fixed in C major. If this were a sonata form movement, this would constitute that part of the recapitulation in which secondary materials resolve to the tonic major (assuming the piece, according to classical academic models, was in the minor mode).

The ninth and tenth variations comprise a pair in which the dialectical opposition of C minor and C major forms the focus of the music. Interestingly, Raff has his strings muted here, the first time in the symphony such «special effects» have been called for. Common to both variations is the use of sustained pedal tones. But emerging from within the midst of the ninth variation as part of the sustaining pedal is our dotted rhythm not from the fourth variation (which featured double dotting) but from the first movement. It is a very subtle touch indeed which points ahead to the opening of the fourth movement. The tenth variation attempts C major again, but modulates to E major, as in the seventh variation. Here, sostenuto pedal tones are combined with sustained measured high octave tremolandi in the first violins. The halting rhythm of the opening has been

completely replaced with simple quarter note and half note chorale movement. E major, however, soon moves up to G, and with it the C minor fate of the movement becomes a certainty.

The eleventh variation also serves as the coda to the movement. In it, all the previous variation devices and alternate thematic materials are brought together in a series of short episodes somewhat analogous to the stretto of a fugue. There are two brief tutti arrivals, but these fade quickly away into gloomy darkness which ends with 2 bassoons, 2 horns, violas and timpani sounding the tonic C minor, pianissimo.

*

Raff, ever ready with a wonderful musical quip, twists the entire Beethoven reference on its ear within the first eighteen measures of the finale. Beginning with a brief reference to the opening of the first movement, within six measures the music lands on sustained questioning diminished sevenths which are immediately taken over by an even more abbreviated but intentional misquote. The cellos sing out a phrase that is uncomfortably close to the famous recitative that opens the fourth movement of «The Ninth,» one last friendly Beethovenian poke in the ear. But the joke is over even before it begins. It is enough to throw it out, then pull it back immediately. One could also speculate that this was Raff's way of both lampooning the omnipresent famous symphony with little more than a wink and a nod (especially as an inside joke for the orchestra's musicians) while also signaling that an heroic conclusion after the parodic darkness of the third movement will not necessarily follow! Indeed, after a few measures of questioning winds sitting on top of the precipitously sudden low open C string of the cellos, a single flute and oboe provide the sole transition into the last movement proper. Unlike the «monumental forces» of the slow movement, the simple two voice gathering of energy (based on nothing more than a modal modulation from minor to major) is its illogical but thoroughly appropriate punch.

Aside from the earlier the issue of the delayed tonic as being a prominent structural device found in many places of Raff's pieces, one of the other characteristic behaviors of concerti tends to be that finales are often either much lighter in dramatic content or else are facile display pieces in which the soloist gets to show off without also having to contend with the burden of severe rhetoric. Curiously, Raff often adopts the concerto finale attitude in his symphonies, for example in Symphonies # 2, # 4, # 6, # 7, # 8, and # 9, and this outright rejection of what by 1870 was the standard issue blazing glory conclusion lead, in conjunction with the general perception of his relying on eclectic means, to misunderstanding in certain circles. From the vantage point of more than a century since its composition we can approach the piece without any aesthetic conundrum, recognizing the originality of Raff's approach. Where the more normal symphonic trajectory would have been a direct upwards line culminating in the finale, Raff often treats the finale as the point of resolution as relaxation. While this tends to cool down the fire rather than to let it burn out of control, it also avoids rhetorical hyperventilation, and as such is wholly consistent with Raff's exacting control and structural discipline. A Raff symphony will frequently end in friendly fashion, not at the point of emotional exhaustion. This takes some adjusting to when heard in the context of the literature of the period – but it is yet another indicator of a strong, revisionist anti-romantic streak.

The final movement, Allegro – vivace, in many ways embodies the anti-romantic spirit. Its lean, neoclassic lines make the most out of fairly spare materials while also tying up various loose ends from the previous movement. Aside from the opening reference to the first movement, there is another somewhat similar passage just before the final peroration. Formally, the movement is cast in four sections whose totality cannot be said to be typical of either traditional sonata allegro form, or even the hybrid sonata rondo. Yet though Raff largely does away with the exposition-development-recapitulation model as well as the sonata rondo in which statements of a principal theme alternate with developmental episodes, there is an air tight structure and dramatic thrust which keeps one's interest from first note to last.

The first of the four sections is built out of two ideas, the first a very catchy eight bar theme announced initially by a flute and an oboe. The second, also in the primary key of G major, is a robust bit of musical gymnastics whose materials and demeanor strongly resemble what would later become the Thüringian Suite in its outer movements. The first section appears to conclude in

the dominant key, D major, with a section whose coda by extension attitude resembles, functionally, the fifth variation of the preceding slow movement. It ends with a much abbreviated pair of restatements of the initial G major theme now transposed.

The second section, now in C major, presents a different tune made up of three smaller phrases each quite different: a period deriving from horn and trumpet calls but played by low register clarinets and bassoons with rapidly moving string figuration, a plaintive quasi Mahlerian lament (but all of four measures in length), and perky concluding phrase in which the explicit F major placed over a G pedal resolving to G gives the music a characteristic color. This is repeated with fuller orchestration and in greater contrapuntal elaboration. The third repetition begins with orchestral development, a restatement of the first phrase of the C major theme, and a coda which serves both to elaborate the theme as well as to provide a transition to the next episode of the movement.

The third section corresponds to the development, but is a rather thorough fugal working out of thematic fragments from the various preceding themes. Curiously, Raff switches his key signature to A flat major, a tonal realization of numerous previous Phrygian implications. After building up a fair amount of energy, one might expect a formal recapitulation. But the only thing to be restated is the «Coda» theme of the first section, only now in G major, not in D. Neither the first theme group, the Thüringian theme nor the C major secondary material is brought back at all. At least not directly.

The fourth section, having already begun with the first section's coda theme now follows it with one more reference to the first movement, in C minor, before engaging in three separate endings to the movement. The first of these takes fragments of the original G major, but casts it in articulated triplets. Along the way, the tempo speeds up as the orchestra accrues density and volume arriving at the second ending, un poco

4th Movement structural blocking

Introduction (Allegro, G minor, 2/2)

1. First movement reference mm 1 – 9
2. (Beethoven 9th misquote) mm 10-17

I. Vivace – G major

- I.1 Transition to theme 1 mm 18-24
- I.2 Theme 1 - first statement mm 25-31 (flute and oboe)
- I.3 Theme 1 - second statement mm 32-40 (woodwinds)
- I.4 Theme 1 - third statement [A]1 mm 41-53 (strings / Mahler)
- I.5 Theme 1 - fourth statement mm 51-61 (woodwinds / strings)
- I.6 Theme 1 - fifth statement mm 62-69 (tutti)
- I.7 Theme 2 (Thuringian theme) [B]2 mm 70-105 (theme with extensions)
- I.8 Theme 3 («Coda» theme) [C] mm 106-137 (in D major)
- I.9 Theme 1 - sixth statement [D] mm 138-147 (flute and oboe over violin ´ D trills – G major)
- I.10 Theme 1 – seventh statement mm 147-154 tutti
- I.11 Transition to C major mm 155-169 reintroduction of flowing eighth note motion (i.e. 2nd movement redux but smoothed out)

II.

- II.1 Theme 4 - first statement 1st phrase mm 162-170 (now C major)
- II.2 Theme 4 - 2nd phrase mm 171-174
- II.3 Theme 4 - 3rd phrase mm 175-178
- II.4 Theme 4 - second statement 1st phrase mm 179-186 (fuller, more elaborate orchestration)
- II.5 Theme 4 - 2nd phrase mm 187-190
- II.6 Theme 4 - 3rd phrase mm 191-194
- II.7 Theme 4 - developmental extension [E] mm 195-204
- II.8 Theme 4 - third statement 1st phrase mm 205-212
- II.9 Theme 4 - 2nd phrase as coda extension

with harmonic displacements leading
to A flat major mm 213-225

III.

III. Fugal development based on
Thüringan thematic fragments [F]-[G] mm 226-291

IV.

IV.1 Coda 1 - Theme 3 («Coda Theme») [H]-[I] now in G major
(the only portion of I recapitulated) mm 292-323

IV.2 Coda 2 - First movement reference in C minor (3/2) mm 324-330

IV.3 Coda 3 - (2/2, G major originating under high D pedal triplets) based on «triplitized»
version of Theme 1 fragments (that is, continued development as opposed to
straight recapitulation). mm 321-347

IV.4 Coda 4 - Un poco più mosso [J] mm 348-363 (built over augmentation of Theme 4
fragments)

IV.5 Coda 5 - Ancora più mosso [K] mm 364-400

più mosso. Here a significant fragment of the C major theme is presented in augmentation as the orchestra plays with it in friendly fury. A second accelerando takes us to ancora più mosso for the third and ultimate conclusion, the neat and joyous resolution of the symphony.

The outline (4th Movement structural blocking) will provide a more schematic description of the fourth movement's structure. You will note how surprisingly little material the movement actually contains – much is achieved through the kind of devices we normally associate with Raff's Russian contemporaries, that is, development through elaborated repetition rather than by motivic extension. When the fugal development occurs midway through the movement, the sudden shift away from elaborative repetition makes for a satisfying contrast. It also serves to heighten the anticipation of recapitulation which, paradoxically, never really happens.

The term Coda when used in reference to section IV serves the dual purpose of simulated recapitulation and coda to the movement and the symphony as a whole. While recapitulation by its nature will involve some degree of alteration in order to satisfy tonal requirements, the materials brought back are clearly recognizable as such. In this case, once past «Coda 1» the remaining references to previous materials are so transformed as to completely defeat the notion of recapitulation. Indeed, it is commonplace for principal materials to undergo some degree of further development or stretto fragmentation. Raff, in this case, bypasses direct recapitulation and by going directly to stretto and disintegration.

Dr Avrohom Leichtling, 2005, Monsey, NY

1 [A] here, and other letters enclosed in square brackets refer to rehearsal figures in the score.

2 For purposes of discussion the starting and ending points of all thematic references begin on the first logical downbeat even as the entire movement is built on upbeat tags either by quarter or half measures.

For performance material please contact the publisher Ries und Erler, Wiesbaden Reprint of a copy from the collection Matthias Wiegandt, Karlsruhe.