

Joseph Joachim Raff

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

Sinfonie Nr. 11 a-moll

op. 214 ›Der Winter‹ (1876)

Vorwort

Vor allem aufgrund seiner dritten und fünften Sinfonie (Im Walde, op 153 [1869] und Lenore, op. 167 [1874]) wurde Joachim Raff gern in die Schublade des Programm-Musikers gesteckt. Zwar weisen sieben seiner elf vollendeten Sinfonien wirklich Titel oder Untertitel auf, doch vermeidet Raff in Wirklichkeit expliziten Programmatismus und nutzt und erweitert stattdessen lieber die Möglichkeiten konventioneller Formen, denen er sich als Komponist deutscher Tradition verpflichtet sah. Die von ihm dort und auch anderswo beigegebenen Titel sind daher suggestiv und nicht eindeutig. Sein eigener, konstruktiver Beitrag dazu ist es vielmehr, herkömmliche Strukturen wie die Sonatenform zu verwischen und zu verzerren, um der suggestiven Natur seiner Musik gerecht zu werden – gerade so, wie es später die Impressionisten (beginnend bei Debussy) mit einer ganz unterschiedlichen musikalischen Syntax taten. Zwar gibt es keinen dokumentarischen Nachweis dafür, daß Raff von Beginn an die Absicht hatte, einen sinfonischen Zyklus zur Feier der vier Jahreszeiten zu schreiben, doch komponierte er im Frühjahr 1876 seine achte Sinfonie Der Winter, die später als Nr. 11 op. 214 erschien. Dies mag ungewöhnlich erscheinen, bis man sich an Haydns Oratorium Die Jahreszeiten erinnert, welches mit einer stürmischen Winter-Schilderung in grimmigem g-moll beginnt. Zu Lebzeiten Raffs wurde das Werk weder aufgeführt noch veröffentlicht. Erst nach seinem Tod, im Jahr 1883, gab sein Freund, der Dirigent Max Erdmannsdörfer, das Manuskript an C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung in Leipzig, wo die Sinfonie im Oktober gleichen Jahres erschien; die Uraufführung gab Louis Lüstner mit dem Staatsorchester im Kurhaus Wiesbaden. Allerdings wird die Richtigkeit dieser Zählung bestätigt durch die drei weiteren Sinfonien, mit denen Raff den nie explizit so genannten Zyklus beschloß und welche tatsächlich noch zu Lebzeiten aufgeführt und veröffentlicht wurden – Frühlingsklänge (seine Neunte, veröffentlicht 1876 als Nr. 8 A-Dur, op. 205), Im Sommer (die Zehnte = Nr. 9 e-moll, op. 208; 1878), und Zur Herbstzeit (die Elfte = Nr. 10 f-moll, op. 213; 1879).

Zwar listet Siegel Erdmannsdörfer ausdrücklich als Herausgeber, doch dessen ungeachtet hat er die Sinfonie wohl nicht ›vollendet‹, wie früher gelegentlich angenommen. Er war lediglich bei der Vorbereitung der Publikation der Partitur behilflich und fertigte den vierhändigen Klavierauszug an, was üblicherweise Raff selbst übernommen hätte. Raffs schlampiger Umgang mit seinen Manuskripten nach der Veröffentlichung macht es gleichwohl schwierig, nachzuvollziehen, wie umfangreich er selbst seine Werke veränderte, bevor sie in den Druck gingen. Die posthume Veröffentlichung des Werkes, dessen Originalmanuskript auch verschwunden ist, gibt Spekulationen umso mehr Nahrung. Zwar fügt sich die a-moll-Sinfonie nahtlos in die Reihe ihrer Vorgänger, doch mag Raff erkannt haben, daß er mit ihr die Grenzen der Sinfonie noch weiter in unsicheres Terrain hinausgeschoben hatte, da sie nicht dem ›erwarteten‹ inneren Ab- und An-Ebben einer sinfonischen Dramaturgie folgte. So mag er entschieden haben, es sei das Beste, das Werk liegen zu lassen, vielleicht eine Umarbeitung oder günstigere Umstände für eine Veröffentlichung abwartend. Doch dies geschah nie. Interessanterweise komponierte Raff drei Jahre später einen anderen vierteiligen Zyklus – vier Ouvertüren zu Dramen von Shakespeare, die sowohl dialektisch wie strukturell völlig mit Standard-Sonatenformen brechen und der Idee motivischer Entwicklung insgesamt verpflichtet sind. Macbeth, Der Sturm, Othello und Romeo und Julia erschienen gleichwohl nicht ohne Vorgänger – die nämliche achte, posthum als elfte nummerierte Sinfonie nähert sich der Gestaltung ihres Inhalts schon ähnlich auf heterodoxe Reihungen zulaufend, wie sie dann in den späteren Werken geradezu brutal heruntergerissen werden.

Abgesehen von der Viersätzigkeit ist das erkennbar Konventionellste der Partitur die Instrumentierung gemäß Raff'scher Standards (2-2-2-2/4-2-3-0/Pauken /Triangel/Streicher). Der

Öde des Kopfsatzes – dessen Sonatenform noch am ehesten eine Reverenz an das Übliche darstellt – folgt eine offenbar völlig zusammenhangslose Biedermeier-Geziertheit, auch wenn dieser zweite Satz nicht frei von der wirbelnden Schwärze des ersten ist. Übergangslos bewegt sich der dritte zu einer ungewöhnlichen Mischung aus deutscher Fugen-Polyphonie und italienischer Barcarolle-Kantilene. Das Finale ist ein Episoden-Rondo, das gar an Film- und Ballett-Musik erinnert, vielleicht eine Art Vor-Echo von Stücken wie dem ersten und vierten Bild in Stravinskys *Petrouchka* oder *La Befana* aus Ottorino Respighis *Feste Romane*. Der Winter scheint außerdem Aus Thüringen WoO 46 aus dem Jahr zuvor nahezustehen, oder auch der Italienischen Suite WoO 36 von 1871. Dessen ungeachtet nennt Raff das Werk eine Sinfonie. (Die eben genannten Suiten haben allerdings auch fünf Sätze.) Sinfonische Einheit erzeugen eine gut verborgene, innere Folgerichtigkeit sowie thematische Bezüge aller Sätze untereinander. Es handelt sich unzweifelhaft um Ruffs ungewöhnlichste, am weitesten in die Zukunft blickende Sinfonie, eine musikalische Reise-Erzählung, die in frei assoziativer Weise die Winterszeit feiert, und wie üblich meidet Raff erwartete Orte zur erwarteten Zeit. Schlüssel-Element des Werks ist die orchestrale und harmonische Kolorierung.

\*

Der Kopfsatz (*Allegro*) lautet *Der erste Schnee*, und er beginnt in für Raff typischer Weise mit Häppchen und Bröckchen, die erst allmählich zu einem Ganzen zusammengebracht werden, anstatt zu Beginn vollständig exponiert und dann in der Durchführung dekonstruiert zu werden. Der Andrang kerniger Ideen, von denen einige ›kompletter‹, einige ›embryonisch‹ erscheinen, bemächtigt Raff dazu, ihre Bedeutung durch ein simples Verfahren zu gewichten – jenes der Reihung, das in den späteren Shakespeare-Ouvertüren geradezu an die Stelle der Durchführung tritt. In der Sinfonie halten sich diese beiden Verfahren qualitativ noch in etwa die Waage. Auf einer anderen Ebene entspricht die episodische Natur des Satzes einem bewußten Gedankenflug, der musikalisch einer kaleidoskopisch wechselnden Landschaft entspricht, oder den aleatorischen Veränderungen der Umgebung durch neu fallenden Schnee. Es gibt insgesamt sechs unterschiedliche thematische Ideen in der 163 Takte langen Exposition; darunter ist allerdings kein großer Auftritt in der Grundtonart a-moll. Das erste Tutti, obschon rein technisch in C-Dur, bewegt sich eher auf C zu als sich tatsächlich darin zu befinden, und es endet unerwartet sogar in c-moll. Die gesamte Exposition erhält dadurch eine emotionale Symmetrie, beginnend im Ungewissen und mit einer unterschwelligten Angst, zwar zu beiläufig helleren Tonarten vorangehend, doch nur, um mit einer *mélodie pathétique* und in einer natürlich ›falschen‹ Tonart zu enden. In der Durchführung werden die verschiedenen Ideen dieses Materials hin und her geworfen, allerdings weitgehend in veränderten Farben – vielleicht eine vage Allusion an die veränderliche Natur fallenden Schnees, oder die Lichtspiele auf einer entstehenden Eislandschaft. Andauernde Rückungen und widersprüchliche Gefühlszustände verleihen dem Ganzen ein verstörendes Ambiente. Die Reprise verläuft in beinahe umgekehrter Reihenfolge der ursprünglichen Themen-Präsentation und enthält das einzige wirkliche Tutti des Satzes. Der abrupte Wirbelwind in der Coda, entschieden in Art eines ›Proto-Sibelius‹, bricht herein wie ein plötzlicher Schneesturm.

\*

Der zweite Satz (*Allegretto*) trägt keinen Titel, was manche dazu schon veranlaßte, zu glauben, die Sinfonie sei unvollendet. Es wäre jedoch ebenso plausibel, daß Raff dem Satz keinen Titel geben konnte oder wollte. Er beginnt als formale, doch glitzernde Gavotte in A-Dur, in blockartigen acht-Takt-Phrasen, mit der Kunstfertigkeit eines goldgerahmten Bildes. Die erwarteten inneren Wiederholungsteile dieses barocken Tanzes werden allerdings durch fünf farbreiche Variationen ersetzt. Der dramatische Effekt unmittelbar nach dem ersten Satz ist ziemlich knirschend, aber für Raff recht normal, der dadurch paradoxerweise einen nahezu nahtlosen Anschluß erzielt. In der fünften Variation erscheint eine neue Idee, eine Reihe vagierender vermindert Sept-Akkorde, gefolgt von kurzen Windböen der Holzbläser, erinnernd an den Schluß des Kopfsatzes. Ordnungsgemäß bewegt sich die Variation nach a-moll, aber noch nachdrücklicher, mit vagierenden Tremolo-Streichern und weiteren Windstößen der Holzbläser, die die anfangs herrschende Kontinuität allmählich auseinander reißen: Aus der Bilderbuch-

Landschaft wird nun harte Winter-Realität. Der zweite Teil des Satzes ist eine kuriose Ansammlung von Gleichzeitigkeiten: Flöten-Gepfeif wie in der ersten Variation, ein gehaltenes G-Tremolo der Violinen in Oktaven, geborgt vom Anfang des ersten Satzes, ein unerschütterlicher Choral von Trompeten, Fagotten und Posaunen, und Stützharmenien im Pizzicato, gegen den Takt. Das Ergebnis ist ein reichlich diffuser Effekt, wie eine Hymne, die man nur von weitem hört. Ungeachtet der Vorzeichnung von C-Dur und ohne dessen ausdrücklicher Bekräftigung löst sich der Choral nach der Unterbrechung durch vagierende Tremolandi und Windböen zu c-moll auf und erstirbt, nurmehr eine phrygisch eingefärbte, unbarmherzige Transformation des Satzanfangs in a-moll zurücklassend, die als Coda dient. Eine letzte Wendung zurück nach A-Dur ist nurmehr ein Abschiedsgruß an den Anfangs-Glitter, doch die Tür schließt sich und läßt die beißende Kälte des Winters außen vor.

\*

Der dritte Satz, Au Camin, stellt dem Glitzern des vorausgehenden Satzes ein weitaus wärmeres Larghetto in F-Dur entgegen. Deutsche Polyphonie in Gestalt einer strengen, vierstimmigen Holzbläser-Fuge wird überlagert mit dem zärtlichen Geklimper einer italienischen Barcarolle (Streicher-Pizzicato). Diese Schichtung widersprechender Texturen, die auch in der neunten Sinfonie eine große Rolle spielen wird, ist eins der bevorzugten Mittel Ruffs. Eine anschließende Idee stellt das zarte Säuseln der Holzbläser (ähnlich wie in den vorherigen Sätzen) über eine fließende Kantilene (eine Transformation des fugierten Materials), und eine weitere von entschieden leidenschaftlicher Natur gestattet eine erste, wohlverdiente Klimax. In all dies eingebettet gibt es Ruffs Markenzeichen – tonale Zweideutigkeiten und thematische Versetzungen, die ihm Strauss-artig gestatten, sich durch die harmonische Landschaft zu bewegen, ohne das grundlegende Gespür für die Anfangstonart zu verlieren. Eine Codetta landet in der Dominante, C-Dur, und danach setzt das gesamte Stück von neuem an. Doch diesmal sind die Rollen vertauscht (umgekehrter Kontrapunkt UND Instrumentierung), und die drei Themenzweige werden zwar in originaler Reihenfolge, jedoch voller und stärker ausgearbeitet präsentiert. Die tonalen Anpassungen in dieser ausgearbeiteten Reprise bleiben auf und um F-Dur herum fokussiert. Daher könnte man die Struktur des Satzes als eine Sonatina bezeichnen (Exposition und Reprise ohne Durchführung), ähnlich wie später im Kopfsatz der Streicherserenade von Petr Cajkovskij. Das kaleidoskopische Changieren von orchestralen und harmonischen Texturen und Farben verleiht dem Ganzen eine abwechselnd lyrische, zärtliche und leidenschaftliche Magie.

\*

Das finale Allegro mit dem Titel Carnavale hat einen entschieden russisch wirkenden Charakter. Die Wiederholung kurzer, volkslied-artiger Themen und die brillante Instrumentation erinnern an das Finale der zweiten Sinfonie (Klein-Russische) von Cajkovskij. Hier wie auch anderswo verwendet Raff die Variationstechnik nach Mikhail Glinka, bei der die Hauptthemen unverändert bleiben, während alles Andere im ständigen Wandel ist oder mit unterschiedlichen, doch ähnlich statischen Ideen überlagert wird. Raff transformiert das Rondo-Konzept in einen schnell vorankommenden Wirbelwind von Ereignissen, die sich auf alle nur erdenkliche Mutationen der Anfangs-Ideen konzentrieren. Aus Rondo-Sicht eigenartigerweise entspricht der gesamte Beginn einer vollständigen Sonaten-Exposition mit Durchführung. Die beiden traditionellen Themen sind in akkumulierenden Schichten gefügt, die jederzeit in jeder Art verschoben werden können, genau wie im ersten Satz. Das ›Seitenthema‹ selbst ist eine begleitete Fuge, die ebenfalls an den Kopfsatz erinnert. Doch anstelle der erwarteten Reprise bewegt sich Raff plötzlich in einen ersten, kontrastierenden Abschnitt, nun ganz wie im Rondo, Vorzeichen und Takt (von A-Dur und 4/4 zu F-Dur und 3/4) ändern sich, weg von prickelnden Festen hin zu einem koketten Menuett, mit Flötenweisen, die an Cajkovskijs Nußknacker erinnern. Die Wiederkehr des Anfangsteils erfolgt verkürzt und in D-Dur, wendet sich allerdings schließlich zurück nach A-Dur. Sein Höhepunkt wird durchbrochen mit einem Ausbruch gehaltener, unheimlicher verminderter Septakkorde nebst Anklängen an den Kopfsatz. Die zweite, kontrastierende Sektion bewegt sich im 6/8-Takt und nach Es-Dur. Zurückblickend auf den dritten Satz tritt die gefällige Barcarolle auf, nun im Gewand einer furiosen Tarantella. Zunächst noch unterdrückt, baut sie sich zu einem

bewegenden Crescendo auf, geradezu mit einem Plumps wieder zurück in A-Dur landend. Die nun folgende weitere Wiederkehr des Anfangsteils bereitet uns bereits auf das Ende des Werkes vor, ergänzt um eine letzte Referenz an den Beginn der Sinfonie in starker Vergrößerung und in der Dur-Tonika, geradezu unter Myriaden von Schichtungen aus Versatzstücken des gesamten Finale-Materials. Diese endgültige, grandiose und vielstimmige Feier rundet und bekräftigt die Sinfonie in grenzenloser Freude.

© Dr. Avrohom Leichtling, 2006

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

(bruckner9finale@web.de)

Aufführungsmaterial ist über Volker Tosta, Eition Nordstern ([www.edno.de](http://www.edno.de)), Stuttgart zu beziehen. Nach eines Exemplars aus der Sammlung Avrohom Leichtling, Monsey.

Joseph Joachim Raff

(b. Lachen / Switzerland, 27 May 1822 — d. Frankfurt a. M., 25 June 1882)

Symphony No. 11

Opus 214 ›Der Winter‹ (1876)

Preface

Largely on the basis his third and fifth symphonies (Im Walde, Opus 153 [1869] and Lenore, Opus 167 [1874]) Joachim Raff has often been categorized as a program composer. While seven of his eleven symphonies have descriptive titles and subtitles, Raff eschews explicit programmaticism while playing fast and loose with the conventional forms he inherited as a German symphonist. The titles he places on these and other similar works are suggestive, not explicit – and his response, constructively, is to blur and distort structural principles (i.e. sonata form) to suit the suggestive nature of the music – the very thing the impressionists (beginning with Debussy) would do later on with very different musical syntax.

Although there is no evidence documenting Raff's a priori intention of writing a cycle of symphonies celebrating the seasons, in the Spring of 1876 he composed his eighth symphony, Der Winter, published later as No.11, Opus 214. To compose a Winter symphony first may seem unusual until one recalls that Haydn prefaced his famous oratorio Die Jahreszeiten with a grim G-minor depiction of stormy Winter. The new symphony was not released for performance or publication, and was neither performed nor published during its composer's lifetime. In 1883 Raff's friend, the conductor Max Erdmannsdörfer, took the manuscript to C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung in Leipzig where it was published in October of that year. Earlier, on 21 February, Louis Lüstner gave the posthumous premiere at a concert of the State Orchestra at Wiesbaden's Kurhaus. The remaining three symphonies Raff would write completed the undeclared cycle and were published and performed in his lifetime – Frühlingsklänge, Opus 205 (9th, published as No. 8, also 1876), Im Sommer, Opus 208 (10th = No. 9, 1878), and Zur Herbstzeit, Opus 213 (11th = No. 10, 1879).

It is likely that Erdmannsdörfer didn't ›complete‹ the symphony (even though Siegel lists him as editor). His role was primarily to facilitate the score's publication as well as to prepare the four hand piano transcription that Raff would ordinarily have done himself. Raff's habit of disposing of his manuscripts after they were published makes it difficult to know how extensively he altered compositions before they went to press. This posthumously published work, whose original manuscript ALSO has disappeared, makes speculation about why it was withheld from publication all the more intriguing. Whilst the A minor symphony is consistent with its predecessors, Raff must have realized that with it he had pushed the rhetorical boundaries of the

symphony into more ambiguous territory. As such he probably understood that because it did not follow the ›expected‹ internal ebb and flow and sequence of events it might have been best to let the work lie quietly await-ing, perhaps, a revision or a more auspicious time for publication. This never happened. Interestingly, three years later Raff composed four overtures based on Shakespearean plays that made a total break both dialectically and structurally with the standard sonata form models, indeed with the whole idea of motivic development. *Macbeth*, *Der Sturm*, *Othello* and *Romeo und Julia* did not appear without antecedents. The 8th, that is, *Symphony No. 11*, approaches the layout of its content with a similar attitude towards heterodox juxtaposition such as would be brutally stripped down in the later works.

Aside from the four movement layout, the most recognizable conventionality of the score is its instrumentation, which follows Raff's standard (2-2-2-2/4-2-3-0/Timpani, Triangle/Strings). The bleakness of the first movement, whose sonata form is more a tip of the hat to convention than anything else, is followed by a seemingly out-of-place Biedermeier prettiness in the second that is not without its share of swirling darkness. The third moves without transition to an unusual mixture of Germanic fugal polyphony with Italianate barcarolle cantilena. The finale is an episodic rondo that suggests the worlds of film and ballet music, an early pre-echo perhaps of pieces such as the first and fourth tableaux of Stravinsky's *Petrouchka*, or *La Befana* of Ottorino Respighi's *Feste Romane*. *Der Winter* seems close to *Aus Thüringen*, WoO 46 written the year before, or the *Italian Suite*, WoO 36 of 1871, yet Raff calls it a symphony. The aforementioned suites are each cast in five movements, however. The symphony's well disguised but steely inner logic, complete with cross movement thematic referencing, gives the whole internal unity. It is unquestionably Raff's most unusual and forward looking symphony, a musical travelogue celebrating in a freely associative manner the Winter season itself. Typically, Raff does not go to expected places at expected times. Its use of orchestral and harmonic color are key elements of the piece.

\*

The first movement, *Der erste Schnee* (The First Snow) – [Allegro] – is typical of Raff in that it begins with bits and scraps which ultimately evolve into their final states, rather than being presented complete and then deconstructed in development. However, the plethora of pithy ideas, some appearing more ›complete‹ whilst others remaining embryonic, enables Raff to shift the degree of importance of any given idea by as simple a method as juxtaposition. In the later Shakespeare overtures, juxtaposition will come to take the place of development altogether. In the present work, development and juxtaposition occupy positions of relative equality. On another level, the very episodic nature of the movement gives to it a stream-of-consciousness that could represent, musically, a kaleidoscopic view of a changing landscape as newly falling snow transforms its environment in almost random ways. Altogether, there are a total of six different thematic ideas that are stated during the 163 measure long exposition. There is no big statement in A minor, the tonic key. The first tutti of the work, although technically in C major, has more the effect of moving towards C rather than being in it. It ends, unexpectedly, in C minor. The entire exposition thus has an emotional symmetry that begins indefinitely, but with subdued angst which then moves to inconclusive brighter tonalities only to end with a *mélodie pathétique* and, of course, in the ›wrong‹ key. The development of this material flits back and forth between its various ideas but largely in muted colors – perhaps a sly programmatic reflection of the muting nature of falling snow, or the play of light on an emerging crystalline landscape. Constantly shifting and contradictory emotional states gives the whole a disturbing ambience. The recapitulation of the movement largely reverses the order of the original presentation while also providing the only really extended tutti of the movement. A sudden, abrupt (and decidedly proto-Sibelian) whirlwind coda is very much like a sudden orchestral snow squall.

\*

The second movement, *Allegretto*, is untitled. This may have led some to believe that the symphony was left ›unfinished‹. It is equally plausible that Raff could not, or chose not to title it. Beginning as a formal yet glittery A major gavotte – it is built in square, blocky eight bar phrases

that have the artificiality of a gilt-edged picture. The expected internal repetitions of this Baroque dance redux are replaced with a series of five colorful variations. The dramatic shift following the first movement is quite jarring if also a perfectly normal Raffian ruse that will tie the movement quite neatly, if paradoxically, to the first. A new idea is introduced in the fifth variation, a series of slithering diminished seventh chords followed by briefly squalling woodwinds recalling the close of the first movement. The variation proper moves to A minor, but with ever more insistent slithering strings (now tremolando) and woodwind squalls, the continuity established in the beginning is torn apart. Post-card prettiness becomes subsumed by harsh winter reality. Eventually the middle section of the movement emerges, a curious collection of simultaneities: piping flutes (as in the first variation), a sustained G tremolo in octave violins (borrowed from the opening of the first movement), a stolid chorale for bassoons, trumpets and trombones, and off-beat pizzicato harmonic underpinning. The resultant effect is markedly diffuse, more like a hymn heard from beyond. Although nominally in C major and without any orchestral peroration at all, in the aftermath of the slithering tremolandi and squalls that interrupt it, the chorale having resolved to C minor, dies away leaving a remorseful, Phrygian inflected A minor transformation of the opening which serves as a coda to the movement. A last minute conversion to A major is like a wink and a nod to the opening glitter, the closing of the door that shuts out winter's freezing bite.

The third movement, *Au Camin* (At the hearth), replaces the brittle glitter of the previous movement with a much warmer F major *Larghetto*. Here German polyphony (in the guise of a strict four part woodwind fugue) is overlaid on a gentle Italian *Barcarolle* strumming (in pizzicato strings). The device of overlaying music of conflicting textures, which plays a major role in *Symphony No. 9*, is one of Raff's favorite devices. There are two subsequent ideas, one which places the gentle piping of woodwinds (as in the previous movements) over flowing cantilena (a transformation of the fugal material), and another whose decidedly more passionate nature allows the music its first well earned climax. Embedded in all this are Raff's trademark tonal ambiguities and thematic displacements which enable him to move, Strauss like, all over the harmonic landscape without losing its fundamental sense of primary tonality. A brief coda lands in the dominant C major after which the piece begins all over again. This time the roles are reversed (invertible counterpoint and orchestration) and, following the order of their original statements, the three thematic threads are presented in fuller, more elaborate realizations. The tonal adjustments made in this elaborated repetition keep the tonality focused in and around F major. For this reason the structure of the movement could be called a sonatina (exposition followed by recapitulation) such as the opening movement of Tchaikovsky's later *Serenade for Strings*. The kaleidoscopic shifting of textures and colors (both instrumental and harmonic) imbues the whole with a magic that is lyrical, gentle, and passionate by turns.

\*

The finale, *Allegro*, entitled *Carnavale* has a decidedly Russian character. Its short-phrased, endlessly repeating folk-like themes and brilliant orchestration are reminiscent of the final movement of Tchaikovsky's second symphony (*Little Russian*). Here, as elsewhere, Raff employs the ›Glinka variation‹ technique where the principal thematic ideas remain unchanged as everything else changes constantly or is layered over with different, similarly static ideas. Raff transforms the rondo concept into a rapidly evolving whirlwind of events all of which are focused on exploiting every possible permutation of the initial set of ideas. Curiously, from the rondo perspective, the opening section itself contains a complete sonata-form exposition and development. Both ›first‹ and ›second‹ themes as such are built in accumulating layers, a simultaneity of ideas any one of which can be brought forward at any time like the first movement. The ›second‹ theme itself is an accompanied fugue procedurally reminiscent of the third movement. Rather than the expected full recapitulation, Raff suddenly shifts away to the first contrasting section, as a rondo, by changing meter and key from 4/4 A major to 3/4 F major, from high spirited festivities to coquettish minuet (with piping pre-Nutcracker flutes making yet another appearance). The return of the somewhat abbreviated initial section begins now in D major but ultimately moves back to A major. Its climax is broken by an outburst of sustained, ever sinister diminished 7ths (together with veiled thematic references to the first movement).

The second contrasting section moves implicitly to 6/8, but also to E-flat major. Looking backwards to the third movement, the pleasant barcarolle is transformed into a furious tarantella. Although subdued at first, it builds quickly builds in a tremendous crescendo landing rather suddenly back in A major. We are given yet another transformation of the opening section only this time as preparation for the end of the piece, complete with a final reference to the very opening of the symphony presented in grand augmentation, and in the tonic major under the myriad layers of the other materials of the movement. This ultimate grand polyphonic celebration completely and affirmatively ends the symphony in the spirit of unqualified joy.

© Dr. Avrohom Leichtling, 2006

For performance material please contact Volker Tosta, Eition Nordstern ([www.edno.de](http://www.edno.de)), Stuttgart. Reprint of a copy from the collection Avrohom Leichtling, Monsey.