

Joseph Joachim Raff

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

Sinfonie Nr. 1 D-Dur op. 96

›An das Vaterland‹ (1859–61)

Joachim Raffs Eine Preis-Symphonie: An das Vaterland war nicht seine erste: 1854 hatte er bereits eine Grande Symphonie in E moll (WoO 18) komponiert. Auch wenn sie inzwischen verlorengegangen ist, sind doch einige ihrer Charakteristika hinsichtlich seiner Konzeption mehrsätziger Orchesterwerke von Interesse: Zunächst einmal nannte Raff sie mitunter auch eine Suite. Er wußte sicher, daß deren fünfsätzliche Struktur (ungeachtet prominenter Beispiele von Beethoven, Berlioz und Schumann) nicht der zeit-üblichen Standard-Abfolge entsprach. Angesichts jener Gattung mit ihren historischen Wurzeln im Barock (eine Folge von Tanz-Sätzen oder jedenfalls unzusammenhängender Teile) mag Raff vielleicht sogar Zweifel an der sinfonischen Wirkung des Ganzen gehabt haben. 1863 schrieb er außerdem seine erste Orchestersuite op. 101, die offenbar zwei Sätze der verworfenen e-moll-Sinfonie enthält, doch da sich deren Original nicht erhalten hat, können wir heute nicht mehr genau wissen, inwieweit Raff dieses Material bei der Integration in die Suite umgearbeitet hat. Allerdings hatte er bereits vier seiner insgesamt sieben Suiten für Klavier komponiert, von denen immerhin drei fünfsätzlich sind. Er behielt diese Struktur nicht nur in den Orchestersuiten, sondern auch zwei konzertanten Werken bei, der Suite für Violine und Orchester op. 180 und der für Klavier und Orchester op. 200. Als Raff 1861 im Alter von 39 Jahren schließlich seine ›offizielle‹ erste Sinfonie An das Vaterland vorlegte, enthielt sie jedenfalls als einzige seiner Sinfonien fünf Sätze und sollte das umfangreichste reine Orchesterwerk Raffs bleiben.

Er war zwar per se kein ›Nationalist‹, doch ist die D-Dur-Sinfonie durchaus tages-politisch bezogen. Sein eigenes Vaterlands-Gefühl war zweifellos vor allem mit dem weit verbreiteten Wunsch eines geeinten Deutschland verbunden, das nicht vor den Aufständen von 1848 in greifbare Nähe rückte. Die erste Sinfonie, Wachtet auf op. 80 (über einen bekannten Text von Emanuel Geibel), Deutschlands Auferstehung op. 100 sowie die Ouvertüre Ein feste Burg ist unser Gott op. 127 bilden die wenigen Zeugnisse einer Zeit, in der der Nationalismus eine besondere Rolle spielte – zumal Raff Gustav Reichards 1825 für Ernst Moritz Arndts Gedicht (1813) ›Was ist des Deutschen Vaterland?‹ verfaßte Melodie benutzte, die damals sehr bekannt war. Raff begann die Sinfonie im Spätsommer 1859, nach dem Abkommen von Villafranca (zwischen Napoelon III. und Kaiser Franz Joseph von Österreich nach österreichischen Verlusten in Nord-Italien). Mag man den Untertitel nationalistisch empfinden, so ist doch der Haupt-Titel, Eine Preis-Symphonie, noch direkter. Nach ihrer Beendigung im Sommer 1861 hörte Raff von einem Kompositions-Wettbewerb der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, dessen Jury unter anderem Ferdinand Hiller, Carl Reinecke, Robert Volkmann und Vinzenz Lachner enthielt. Schließlich bekam Raffs neue Sinfonie unter 32 abgegebenen Werken den ersten Preis. Josef Hellmesberger dirigierte die Uraufführung am Sonntag, 22. Februar 1863 im großen Musikvereinssaal zu Wien. Die Partitur wurde Prinz Karl-Alexander, Großherzog von Sachsen-Weimar/Eisenach, gewidmet und erschien im Januar 1864 bei Schubert in Leipzig.

Ungeachtet der in der Sinfonie verwendeten Melodie Reichards hatte sie ursprünglich kein Programm. Raff stoppelte sich erst eins zusammen, nachdem einer der Juroren sich über das verwendete Vaterlands-Lied mokiert hatte und das Ergebnis des Wettbewerbs bereits verkündet worden war. Das Programm erschien in verschiedenen Tageszeitungen und wurde später auch der veröffentlichten Partitur beigegeben. In der Biographie ihres Vaters von Helene Raff heißt es noch von 1862: »Die drei ersten Sätze der Symphonie schildern deutsches Leben und Wesen, der vierte jedoch schildert die deutsche Zerrissenheit.« Raffs Programm sagt selbst: »Der Tondichter glaubte hier ein nicht von ihm erfundenes Motiv, die Reichardsche Melodie des Arndtschen Liedes: ›Was ist des Deutschen Vaterland?‹ symbolisch einführen zu dürfen.« Helene setzte fort: »Der fünfte Satz beginnt mit der Klage um das Schicksal des Gesamt-Vaterlandes, geht dann über in prophetisches Ahnen künftiger Einheit und Herrlichkeit.« Generationen aus der Zeit nach dem

zweiten Weltkrieg mögen solche Äußerungen in Frage stellen, doch bedenke man, daß sie zur Zeit ihrer Entstehung im Einklang mit dem damals aufkeimenden Nationalismus waren, wie auch bei anderen Komponisten: Raff ist hier so deutsch wie Verdi italienisch, Dvorák böhmisch oder Mussorgskij russisch. Nicht zuletzt hat Raff während seiner ganzen Laufbahn als Pädagoge seine Schüler gewarnt, kompositorische Techniken zu verwenden, die durch nationalistische Elemente begrenzt blieben oder sich allein darauf beschränkten. Kurz nach der Auszeichnung der Preis-Symphonie erhielt Raff einen weiteren Preis, den der Leipziger Verleger C. F. Kahnt für eine Kantate zum fünfzigsten Jahrestag der Völkerschlacht ausgeschrieben hatte, und zwar für die Kantate Deutschlands Auferstehung op. 100. Sie und die Sinfonie An das Vaterland etablierten Ruffs Reputation als führende Figur im deutschen Musikleben.

\* \* \*

Schon die eröffnenden Takte setzen diverse charakteristische sinfonische Prozesse in Gang – am wichtigsten davon eine Darstellung verschiedener Motive, die fragmentarisch bleiben und dadurch zu allen möglichen Arten von Varianten führen können, ohne jemals eine bestimmte Gestalt vorzugeben. Dies ergibt den Effekt eines ›Themas ohne Thema‹, eine logische Folge von Beethovens entwickelnder Zellen-Motivik. Die Exposition des Kopfsatzes mit ihren 209 Takten enthält wenigstens acht verschiedene Motiv-Partikel, die schon Transformationen und kombinatorischen Mutationen unterworfen werden, noch ehe überhaupt formale Prozesse selbst beginnen. Schon von der zweiten Note an wird ›durchgeführt‹, wenn auch die Architektur insgesamt einer Sonaten-Exposition entspricht, eine Folge verschiedener stilistischer Referenzen durchlaufend, bevor sie schulmäßig in der Dominante A-Dur endet. Fetzen Liszt'scher Fanfaren vermischen sich mit Wagnerscher Blühkraft, dramatischer und tonaler Unentschiedenheit und Mehrdeutigkeit sowie russischem Pathos (ganz genau den Stil von Caikovskijs Schwanensee um dutzende Jahre vorwegnehmend!). Doch Form und Substanz dieser Eklektizismus-Melange sind zugleich Raff pur: Die Anfangs-Fragmente erreichen ihre letzte Form nicht vor dem eigentlichen Ende der Sinfonie, nicht nur Cèsar Franck um zwanzig Jahre vorseilend, sondern praktisch jeden Komponisten des 20. Jahrhunderts vorwegnehmend, der diese Technik unentwegter Evolution und Schluß-Auflösung praktizierte. Dies steht in starkem Gegensatz zur ›herkömmlichen‹ Sonatenform, in der Raff zu Hause war, mit Exposition, Durchführung und Reprise (welche zumindest einigen Lehrbüchern nach vor allem mit der Stützung der Grund-Tonart und weniger mit der Auflösung des Materials beschäftigt war). Der Satz ist in erster Linie optimistisch-heroisch in seinem Liszt'schen Ethos, doch wo Liszt der Struktur durch zahllose Unterbrechungen von Fluß und Tempo Rechnung trägt, behält Raff das Grundtempo, wenn es einmal gefunden ist, für den ganzen Satz bei.

Das an zweiter Stelle folgende Scherzo rückt sich sofort in die konzentrierte, knirschende Moll-Tonika (d-moll). Fast in Ganzen in raschem 6/8-Takt beginnend, schaltet die Musik bald zwischen 6/8 und 2/4 hin und her, beide Taktarten in ein Textfeld der Gegensätze bringend, wie es ein Charakteristikum von Ruffs Tonsprache ist. Wie im ersten Satz gibt es wieder eine Motiv-Sammlung, die verschiedene Themenformen nahelegt. Alles wirkt quecksilbrig, mit den kurzen Orchester-Tutti geradezu atemlos. Eine zweite Idee mit vier Hörnern und kommentierenden Holzbläsern bewegt sich hin zu F-Dur, weicht aber bald wieder dem eiligen Scherzo-Gedanken. Das B-Dur-Trio im 2/4-Takt hat einen ›Liedertafel-Charakter‹, dem man bei Raff oft begegnet – diesmal eine schlichte, in Terzen harmonisierte Melodie, zunächst von den Bläsern mit unterliegenden Streicher-Pizzicati, dann nach einer Durchführung in den Streichern, schließlich auch im Blech. Diese Wiederholungen variieren eher die Instrumentation als das Material selbst. Nachdem der Wirbelwind von Scherzo als wörtliches da Capo wiederkehrte, bringt Raff allerdings auch nochmals das Trio in vollerer Gestalt, diesmal in D-Dur. Allerdings gestattet er dort nicht die Grandezza des ersten Satzes. Die Trio-Melodie verliert im Gegenteil durch ihre orchestrale Dekonstruktion an Masse, einen Prozess im Scherzo von Ruffs Lenore-Sinfonie vorwegnehmend. Im ruhigen Schlußteil werden Fragmente von Trio- und Scherzo-Thema gleichzeitig überlagert.

Der dritte Satz (Larghetto) legt Zeugnis von Ruffs Begabung ab, weitgespannte, tragende Liedsätze zu komponieren. Zugleich ist er erstes Beispiel eines seiner Sinfoniesätze, der sich

explizit auf eine Fremd-Vorlage bezieht – in diesem Fall der dritte Satz der Neunten von Beethoven, mit dem er die Tonart B-Dur, die agogische und strukturelle Anlage gemein hat. Beethovens bietet im Prinzip einen Variations-Satz über zwei Themen mit unterschiedlichen Tempi, die nach und nach aufeinander zu arbeiten. Wo Beethoven zwischen den Themengruppen und Variationen mediantische Harmonie-Schritte verwendet, bleibt Raff allerdings in Tonarten des Tonika-Bereichs. Auch bleibt der insgesamt breite Dreier-Takt im Feld zwischen 3/4 und 9/8, dreimal auf leidenschaftliche Höhepunkte zufließend. Die alternierenden Zwischenspiele enthalten schlichte Pizzicato-Begleitungen zur Stützung von Themenfragmenten, die zwischen etlichen Instrumental-Soli hin- und her wandern. Wiederum nimmt diese Gestaltung praktisch alles vorweg, was wir vom reifen Caikovskij kennen. Jede der beiden Themengruppen wird paarweise variiert, und wie das Scherzo verklingt der Satz ruhig in thematischer Auflösung.

Der vierte Satz, jene Beschreibung deutscher Zerrissenheit, steht in g-moll und kehrt zur Metrik des Scherzo zurück, hier allerdings im 12/8-Takt. Wie der Kopfsatz beginnt er mit Brocken von Themenmaterial, eher wie in einer Durchführung als einer Exposition. Aus der Ferne könnte man das mittlere Larghetto als Trio eines umfangreichen Scherzos bezeichnen, das mit dem zweiten Satz begann und dem vierten endet. Schon früh entwickelt sich allmählich Reichardts Vaterlands-Lied und wird schließlich in B-Dur aus der ›Zerrissenheit‹ des anfänglichen Agitato ausgeworfen. Von hier an wird es gemeinsam mit den Anfangsmotiven ausführlich durchgearbeitet. Als einmal kurz G-Dur erreicht wird, tritt plötzlich die Violinfigur vom Anfang des Kopfsatzes in Vergrößerung auf, eine Rückkunft, die den thematischen Fokus bis zum Ende der Sinfonie vorzeichnet. Nach verschiedenen dramatischen Höhepunkten geht dem Satz die Luft aus, der oberflächlich und ohne jeden Sinn für wirkliche Auflösung, wenn auch in G-Dur, endet.

Das Finale knüpft an den Schluß des vierten Satzes an, beginnt allerdings in einer angstvollen, doch schmach tenden Klage in d-moll. Man kann hier ohne weiteres attacca musizieren lassen, um den Bogen von der dramatischen Skizze des vierten Satzes mit den Vaterlands-Anklängen und der Wiederkehr des Kopfsatz-Themas bis hin zum feierlichen Abschluß weiterzuspannen. Die drei weiten Abschnitte des Finales nehmen nach und nach Fahrt auf und gewinnen an Helligkeit. Auf dem Weg sammelt Raff ein geheimnisvolles Urthema ein, bestehend aus einer Blechbläser-Fanfare in langen Noten, und verschiedene Passagen tragen Walhalla-artigen Pomp. Doch vor allem die transformierten und erweiterten Rückbezüge auf die Motive des Kopfsatzes prägen die Durchführung dieses ausgeklügelten Sonatensatzes. Gegen Ende ist das Vaterlands-Lied ein letztes Mal zu hören, zunächst für sich stehend, dann kombiniert mit anderen Motiven des Werkes, die das Werk mit einer abschließenden Stretta in optimistischer Herrlichkeit beenden.

All dies gesagt, fällt auf, daß jedoch ein für die nachfolgenden Sinfonien Ruffs charakteristisches Element in An das Vaterland weitgehend fehlt – die besonders gearteten harmonischen Verhältnisse bezüglich innerer Struktur und von Satz zu Satz. Insgesamt in D-Dur stehend, beziehen sich die Tonarten der Sätze nach dem Kopfsatz auf den Moll-Bereich: Der zweite steht in d-moll, der dritte in B-Dur, der vierte in g-moll, und noch das Finale beginnt in d-moll. Dies unterläuft Erwartungen an eine Sinfonie in Dur, schaut aber durchaus voraus auf Ruffs zukünftige Unternehmungen, bei denen Konventionen und Erwartungen oft auf den Kopf gestellt werden. Die nachfolgenden zehn Sinfonien stellen denn auch vor allem mediantische Tonarten-Verhältnisse in den Mittelpunkt der Beziehungen zwischen den einzelnen Teilen und Sätzen. Somit hat das hier vorgelegte Werk zwar schon die Züge und Formen einer typischen Raff-Sinfonie, doch ohne die charakteristisch kauzige Harmonik. Doch mit dem abschließenden Doppelstrich der Partitur ließ Raff das konventionelle harmonische Design ebenso wie die oben erwähnte fünfsätzige Struktur in seinen Sinfonien ein für alle Mal hinter sich.

© Dr. Avrohom Leichtling, 2007

© der deutschen Übertragung: Benjamin-Gunnar Cohrs, Bremen, 2007

(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. 1 in D major op. 96

›An das Vaterland‹ (1859–61)

Joachim Raff's *Eine Preis-Symphonie: An das Vaterland* was not his first symphony: In 1854 Raff composed a *Grande Symphonie* in E moll (WoO 18). Although ›lost‹, several of its attributed features are of interest when considering Raff's future multi-movement orchestral compositions. For one thing Raff also referred to this work as a suite. For another Raff knew that its five movement layout (notwithstanding earlier examples of Beethoven, Berlioz, and Schumann) was outside the standard configuration for its time. Considered as a suite, with its historical ties to the Baroque concatenation of dance of movements or its association as a grouping of unrelated pieces, Raff may have had doubts as to its effectiveness as a symphony. In 1863, Raff composed his *First Orchestral Suite*, Op. 101 two of whose movements are presumed to be reworkings of the original, discarded E minor symphony. Absent the original, it is impossible to know how Raff altered the materials when integrating them into the orchestral suite. However, by this time Raff had already written four of his seven piano suites, three of which are in five movements. Curiously, Raff maintained the five movement structure for his orchestral suites as well as for the *Suite for Piano and Orchestra*, Op. 200, and *Suite for Violin and Orchestra*, Op. 180. By 1861 when Raff at age 39 finally produced his ›official‹ first symphony, the result, *An das Vaterland*, contained five movements, and was the single largest orchestral work Raff would compose. No other Raff symphony is so configured.

Although Raff was not a ›nationalist‹ composer per se, the D major Symphony is loosely connected with the politics of its day. His personal sense of nationalism was doubtless linked to the broader issue of the desire for German unification which did not occur following the uprisings of 1848. The symphony, together with *Wachet auf*, Op. 80 (with a well known text by Emanuel Geibel), *Deutschlands Auferstehung*, Op. 100, the *Overture Ein feste Burg ist unser Gott*, Op. 127, show those relatively few instances when explicit nationalism was in play. Raff uses Gustav Reichardt's 1825 melody composed for Ernst Moritz Arndt's poem (1813) ›Was ist des Deutschen Vaterland?‹ which was well known in the 1850s. The symphony itself was begun in the late summer of 1859 after the Treaty of Villafranca (which Napoleon III and Emperor Francis Joseph of Austria signed following Austrian military defeats in Northern Italy). If the sub-title can be understood in nationalist terms, the primary title, *Eine Preis Symphonie* is more direct. After completing it in the Summer of 1861, Raff soon became aware of the competition sponsored by the *Gesellschaft der Musikfreunde* in Vienna to be judged by Ferdinand Hiller, Carl Reinecke, Robert Volkmann and Vinzenz Lachner. Ultimately, the new symphony was awarded the prize from amongst the 32 submitted entries. The successful first performance was given in Vienna on Sunday, February 22, 1863 in the *Musikvereinsaal* conducted by Josef Hellmesberger. The score, dedicated to Prince Karl Alexander, the Grand Duke of Saxony-Weimar-Eisenach, was published in Leipzig by Schuberth in January, 1864.

Notwithstanding the use of Reichardt's melody the symphony was not begun with a program. Raff cobbled one together after the fact when one of the judges objected to the tune's use, and after the results of the competition were announced. This was printed in the newspapers and included in the published score. In 1862, according to Helene Raff's biography of her father »The first three movements are supposed show German life and existence, the fourth describes German disunity.« Raff's note itself says »Here the composer felt himself permitted the use of a motive not original with him...as a symbol.« Helene continues »The fifth movement begins with a lament on the destiny of greater Germany and then proceeds to develop prophetic visions of future unity and majesty.« While post World War II sensibilities might question statements such as these, one must remember when they were uttered and recognize them as consistent with the emerging nationalist perceptions of other artists of the period. Raff here is German as Verdi is Italian, or Dvorák is Bohemian or Mussorgsky is Russian. Parenthetically, throughout his pedagogical career Raff discouraged his students from developing compositional techniques that were limited by or to nationalist elements. The prize, and hence its title, *Eine Preis-Symphonie*,

was followed shortly afterwards with another, awarded by the Leipzig publisher C. F. Kahnt for a cantata celebrating the fiftieth anniversary of The Battle of the Nations at Leipzig. This aforementioned piece, Deutschlands Auferstehung, Op. 100, together with An das Vaterland, more or less established Raff's reputation as a major figure in German music.

\* \* \*

Several characteristic symphonic compositional procedures are established with the opening measures of this work. The most important of these is the statement of a collection of motivic fragments which, by remaining fragmentary, coalesce into any number of variant forms without ever assuming a primary shape. It is the effect of a theme without being one – the logical outgrowth of the Beethovenian generative cellular motive. The exposition of the first movement contains within its 209 measures at least eight different motivic bits and pieces which are subjected to numerous transformations and combinatorial mutations before beginning the formal development itself. Development properly begins from the second note, although the larger architectural design clearly outlines a sonata form exposition even as it passes through a number of different stylistic points of reference before ending, most properly, in the dominant A major. Fragments of Lisztian fanfare intermingle with Wagnerian floridity, dramatic and tonal uncertainty and ambiguity and Tchaikovskian pathos (clearly anticipating the exact style of Swan Lake by at least dozen years), yet the whole is in its eclectic admixture purely Raffian in form and substance. The opening fragments do not settle into their ultimate form until the very end of the symphony thus anticipating not only Cesar Franck by nearly two decades, but also any number of 20th century composers and the general technique of perpetual evolution and resolution through ultimate arrival. This stands in stark contrast to the ›proper‹ sonata-form procedure Raff inherited in which statement is followed by development which in turn is followed by restatement (which in any case, according to the textbooks is more concerned with resolving the tonality, not the materials). The movement is primarily optimistic/heroic in its Lisztian ethos. But where Liszt observes the structural imperative of numerous interruptions in flow and tempo, Raff (once the principal tempo is established) maintains it throughout its 632 measures.

The second movement scherzo immediately shifts gears to concentrated, gritty D minor. Beginning in a rapidly moving 6/8 (almost as ›one to the bar‹) the music shifts between 6/8 and 2/4, ultimately joining the two together in a textural layer of opposites that is a feature of Raff's language. As in the first movement, there is a collection of motives which assume different thematic shapes. Everything is mercurial with orchestral tutti's brief, almost breathless. A secondary idea moves towards F major featuring four horns with woodwind comments but quickly gives way to the rushing scherzo itself. The 2/4 trio, now in B flat major, assumes a Liedertafel character one will often encounter in Raff – this time, a simple tune harmonized only in thirds. Given by winds with interrupting string pizzicato beneath, the tune is developed and ultimately given to strings, and eventually the brass. These repetitions are concerned more with shifting the orchestration than the development of the material. But, in its continually whirlwind fashion, the initial scherzo is brought back as a literal da capo which veers off course into a fuller restatement of the trio, now transposed to D major. Raff does not allow the return of the first movement's grandiosity, which the now full statement of the trio's simple melody might suggest. Rather, it loses its bulk through orchestral deconstruction in a manner that will be more fully worked out in the scherzo of the Lenore symphony, ending quietly as simultaneous fragments of the trio and scherzo quite literally fall apart together.

The third movement (Larghetto) demonstrates Raff's ability as a composer of long-lined, broadly arching cantilena. It is also the first symphonic example of a movement with explicit ties to another work – in this case, the third movement of the 9th Symphony of Beethoven with which it shares a common tonality, B flat major, succession of tempi and structural layout. In essence, Beethoven's movement is a set of variations on two themes with slightly different tempi that are eventually worked together. But whereas Beethoven moves by mediant relationships between his theme groups and variations, Raff remains squarely in keys related to the tonic B flat. Its uniformly broad triple meter vascillates between explicit 3/4 and implicit 9/8, and arrives at three

impassioned climactic moments. In between these are alternate sections whose simple pizzicato accompaniments support thematic fragments that are thrown back and forth between numerous solo instruments. Together with its thematic and harmonic shapes this procedure anticipates yet again virtually everything we know to be essence of Tchaikovsky's mature style. Each of the two principal sections is allotted a pair of variations. As with the scherzo, the movement ends quietly in thematic dissolution.

The fourth movement, the depiction of German disunity, is in G minor and also returns to the compound duple meter of the second (12/8, not 6/8). It begins as in the first movement with bits and scraps of thematic materials as if in a development rather than an exposition. From a broad view, one might characterize the third movement Larghetto the trio of an enormous grim scherzo that began with the second movement and ends with the fourth. Early in the movement, the Reichardt melody gradually emerges and is heard defiantly in B flat major throwing off the ›disunity‹ of the opening agitato. From this point on, the opening motives and Reichardt are subjected to an extensive development. At one point, as the tonality settles briefly in G major, the violin figure at the opening of the first movement appears suddenly, but in a vastly augmented form. This arrival point of the first movement provides the principal thematic focus of the remainder of the symphony. After several impassioned climaxes the movement loses steam and ends in perfunctorily and without any real sense of resolution, in G major.

The concluding fifth movement picks up from the end of the fourth. Where the fourth movement ends peremptorily in G major, the fifth begins as an angst-filled but mellifluous lament in D minor. One could easily drop the pause between the movements thus creating a lengthy dramatic arch spanning from the scrappy drama of the fourth movement with its Reichardt references, to the emergence of the transformed first movement motive, to its celebratory conclusion. The movement itself is in three broad sections which gradually pick up speed and brightness. Along the way Raff presents a mysterious urthema consisting of a brass fanfare in long note values, and several passages of Valhalla-like pomp. Ultimately, though, it is the transformed and expanded first movement motive around which the movement revolves in its elaborate sonata form presentation and development. In the end, Reichardt is heard one last time, first without elaboration but ultimately together with the other materials of the piece, each asserting its importance as an ensuing stretto concludes the whole in an optimistic blaze of glory.

Having said all this, then, one notes that the other element most characteristic of the symphonies that follow *An das Vaterland* is largely absent in this seminal work, namely the particular nature of harmonic relationships both in terms of internal structure and movement to movement. Although nominally in D major, the remaining movements are in tonalities related to the minor mode: the second, D minor, the third, B flat major, the fourth G minor, and the fifth beginning in D minor. While this largely contradicts the expectations of a piece whose primary tonality is major, it perhaps provides a glimpse into Raff's future endeavors when conventions and expectations will typically be turned inside out. The remaining ten symphonies will feature mediant tonal relationships both between and within movements. The present work has all the moves and shapes of a Raff symphony but without the characteristic quirky harmonic language. Like the aforementioned five movement structure, Raff dropped the essentially conventional harmonic design with the concluding double bar of the score!

© Dr. Avrohom Leichtling, 2007

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

