

Joseph Joachim Raff

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

Sinfonie Nr. 6 d-moll

op. 189 (1873)

Preface

Abgesehen von dem ziemlich ungewöhnlichen Untertitel *Gelebt: Gestrebt, gelitten, gestritten; Gestorben; Umworben*, ist Joachim Ruffs Sechste anscheinend eine der eher konventionellen unter den elf Sinfonien, die er zwischen 1859 und 1879 schrieb. Aber schon der hörbar angeknackste Rhythmus des gereimten Titels legt nahe, daß es sich dabei um ein hinterlistiges Ablenkungsmanöver handelt. An den Dirigenten Hans von Bülow schrieb Raff am 13. April 1875 unter anderem: »Das Leben des Künstlers als solches ist Streben. Dieses Streben selbst ist nichts anderes als der fortwährende Kampf gegen die Negation (Leiden und Streiten). Der Künstler kämpft aber nicht mit dem Prügel oder mit Zeitungsartikeln, sondern indem er die ihn beseelenden Ideen in neuen Manifestationen entwickelt. Dies wollte ich von der erhabenen Seite darstellen im ersten, von der humoristischen im zweiten Satze meiner VI. Der dritte Satz nun sollte die Totenklage derjenigen darstellen, die den Erlegenen betrauern. Der vierte Satz ist keineswegs eine Apotheose im gewöhnlichen Sinne. Vielmehr beginnt er mit der Freude darüber, dass der Hingeschiedene ausgelitten, bis dann die Stimmen angesummt kommen, die da finden, dass derselbe doch so gar schlimm nicht gewesen sei, und die Idee, die derselbe im Leben verfolgt, endlich mit dreister Akklamation beloben.« So provozierend diese Worte auch sein mögen, kann man sie doch weder als Ruffs a priori-Gedanken, noch als ex post facto-Träumereien als Futter für's Volk eindeutig akzeptieren. Man mag sie wörtlich nehmen, doch sie können auch ironisch gelesen werden, und führen dann jeweils zu einer völlig anderen Auslegung – ohne das Werk selbst zu kennen, wäre das schwer zu sagen. Doch sind darin Hinweise auf eine Art begraben, die einen sofort an Königin Gertruds oft zitierte Bemerkung im 3. Akt (2. Szene) von William Shakespeares Hamlet erinnert: »The lady doth protest too much, methinks.« Ruffs verdächtig an Mahlers Seelenqualen erinnerndes Bekenntnis verbirgt mithin geschickt, das er hier ein verborgenes Programm mitgeteilt hat, welches entschieden mit dem Gehalt der Partitur übereinstimmt.

Die 1873 beendete Sinfonie wurde am 21. Oktober 1874 erfolgreich in der königlichen Oper Berlin uraufgeführt, als Teil der ersten Sinfonien-Soirée in der Königlichen Kapelle des Königlichen Hof-Orchesters unter Leitung von Wilhelm Taubert. Partitur und Stimmen erschienen im gleichen Monat im Verlag Bote und Bock. Als Reaktion auf die ersten Kritiken schrieb Raff konsterniert an seine Gattin Doris: »Die Berliner Blätter mit ihrem Scherzo-Enthusiasmus haben nur insofern recht, als dieses Stück mit der raffiniertesten kontrapunktischen Kunst geschrieben und dadurch ein für allemal der Beweis geliefert ist, daß diese légerste aller Formen eine ungleichlich größere Tragfähigkeit hat, als man je gedacht. Allein die Symphonie hat ihren Wert doch am meisten durch ihre Zusammenstellung, die durch den Inhalt bedingt wurde, (und wovon die Herren nie etwas verstehen wollen), durch die Beziehung des letzten zum ersten Teil und die Art, wie diese Beziehung dargelegt worden; durch die neue Gestaltung des 1. Satzes und durch die prägnante moderne Haltung des Trauermarsches...« Der wichtigste Hinweis Ruffs ist freilich der, daß das Scherzo (»diese leichteste aller Formen«) dem Komponisten die Chance eröffnet, aus dieser Form weit mehr zu machen. Mahler sollte später zu der Einsicht gelangen, daß die Annahme dieses Prinzips zu einer Bitterkeit und scharfen Ironie führte, die freilich noch jenseits all dessen lag, was Raff sich hätte vorstellen können. Oberflächlich betrachtet schien Raff verstimmt ob der Tatsache, daß die Kritiker lediglich dem Scherzo Beachtung schenkten. Doch als er schrieb, »daß diese légerste aller Formen eine ungleichlich größere Tragfähigkeit hat, als man je gedacht«, meinte er weniger den zweiten Satz allein als das ganze Werk an sich, wie sich auch zeigt an Hinweisen wie »die neue Gestaltung des 1. Satzes«,

»die prägnante moderne Haltung des Trauermarsches« und »durch die Beziehung des letzten zum ersten Teil « Wie jedoch ›modernisiert‹ man einen Trauermarsch? Was ist an der Struktur des Kopfsatzes so außergewöhnlich? Welche Beziehung besteht zwischen den Ecksätzen? Auch wenn dies erst durch eine tiefere Analyse erschöpfend zu beantworten wäre, sei das Ergebnis bereits vorweggenommen: Raff komponierte vier Scherzi in der übergeordneten Gestalt einer Sinfonie.

Im Lichte von Ruffs charakteristischer Verwendung sehr rascher Metronom-Bezeichnungen seiner Allegro-Sätze ist es interessant, daß die Sechste keinen wirklichen langsamen Satz hat, hingegen aber ein langsames Scherzo in Gestalt eines Trauermarsches. Dabei ist noch eine Besonderheit relativer Geschwindigkeit zu beachten: Ab einem gewissen Punkt wirken Puls und Metrum ›in Ganzen‹, werden also nicht mehr als individuelle Schläge, sondern zusammengesetzte, Takt-lange Impulse wahrgenommen. Ruffs Metronom-Angaben befinden sich oft genau an jener kritischen Grenze des subjektiven Empfindens, ab der das Tempo zu schnell scheint, um sich auf die Unterteilungen des jeweiligen Taktes zu konzentrieren. Bestimmte rhythmische Figuren (z. B. Punktierungen, fließende Triolen oder Sechzehntel) bekommen dann eine geradezu atemberaubende Wirkung, wie im Frühstadium eines Amphetamin-Rausches. Die Ecksätze der Sechsten liegen innerhalb dieser Beschreibung: sie sind zu schnell für ein gewöhnliches Allegro, aber zu langsam, um sie wirklich in ganzen Takten wahrzunehmen. Durch diese angenommene Doppeldeutigkeit haben beide Sätze das Vorandrängen eines langsamer als üblichen Scherzos, aber wie zu erwarten funkelnd und mit merkurianischer Glückseligkeit. Die Ecksätze haben verschiedene Elemente gemeinsam: Das Anfangsthema des Kopfsatzes (Kurioserweise bezeichnet als Allegro non troppo in Vierteln = 160!) kehrt nicht in der Reprise, sondern der Coda des Satzes wieder und tritt fragmentiert erneut zu Beginn des Finales auf (Allegro con spirito, Viertel = 200). Wenn auch das Finale noch schneller ist als der Kopfsatz, erhält das nicht repristinierter Hauptthema doch besonderes Gewicht nicht nur durch Vorgabe der Material-Gestaltung, sondern auch dadurch, daß es in Durchführung und Coda des Finales direkt wiederkehrt. Dort wird das anfängliche, dramatische d-moll in ›geheimnisvoll-freundliche‹ D-Dur Streichertremolandi transformiert, sul ponticello, eingebettet in andere Motive des Finales. Am Ende der Sinfonie erscheint es wieder vollständig in dem ›scherzotisch-heroischen‹ D-Dur, was ein absolut üblicher Raffischer Gegensatz ist. Warum allerdings Raff von seinen Kritikern erwartet hätte, geistig beweglich genug zu sein, solche Zusammenhänge zu erkennen, bleibt rätselhaft, denn viele davon bleiben in der Tat auf den ersten Blick verborgen.

Formal folgen beide Ecksätze robusten Sonatenformen, wenn auch voll mit den bei Raff stets üblichen Windungen und Verrenkungen der Form, Harmonie, Instrumentation und thematischen Arbeit. Zu Beginn des Kopfsatzes steht eher ein Vorausblick des Materials als eine regelrechte Präsentation. Diese Vorwegnahmen lösen sich auf in einer vollen Darstellung der hauptsächlich d-moll-Motive. Auftaktige Triolen spielen eine wichtige Nebenrolle bei der beständigen Verwandlung der Anfangs-Ideen. Eine zweite und unerwarteterweise auch eine dritte Themengruppe sind beide kontrastierend (sowohl zueinander wie auch zur Eröffnung) und in der ›falschen‹ Tonart: Anstatt regelrecht in die Tonika-Parallele F-Dur aufzusteigen, geht Raff in die Unter-Mediante B-Dur – und zwar in beiden Neben-Themen. Das erste ist ein breit fließender, inhärent chromatischer, lyrischer Gedanke, durchsetzt mit abtaktigen, punktierten Rhythmen, die auch in anderen Motiven begegnen, alsbald abgelöst durch eine andere, gesangliche Idee, die schwungvoll Brahmsisch wirkt, auch wenn es sich natürlich um Raff pur handelt. Die Durchführung greift diesen Ideen-Komplex auf, mißt sogar den Triolen noch mehr Gewicht bei (sowohl als Texturen-Füller wie auch thematische Ausschmückung) und quetscht jede nur erdenkliche Mutation und Verwandlung aus ihnen heraus. Die Reprise beginnt mit dem ersten B-Dur-Nebengedanken, doch nun nach D-Dur transponiert – ein glorioser Moment der Ankunft! Auch der zweite Nebengedanke folgt sogleich, wieder in D-Dur, doch gegen Ende verdunkelt sich die Stimmung wieder, und die moll-Tonika wird vor Satzende in einer Art Nach-Durchführung wieder etabliert. Das Hauptthema erscheint, aber so ausgearbeitet, daß man nicht von einer wirklichen Reprise sprechen kann. Das Finale folgt den gleichen Prozessen (also drei Themen, von denen zwei repristinierter werden, gefolgt von einem Aufruf des Anfangsthemas aus dem Kopfsatz), verbleibt aber die ganze Zeit über resolut in Dur; etwaig unartikulierbare

Rhythmen durch das schnellere Tempo in Ganzen entfallen, da darin jegliche rhythmische Komplexität überhaupt vermieden wird.

Der zweite Satz (Vivace, 2/4-Takt, B-Dur, Viertel = 168) ist das ›offizielle‹ Scherzo der Sinfonie. Seine 429 Takte fliegen in einem berausenden Panorama von Ereignissen vorbei, deren rascher, kaleidoskop-artiger Wechsel die anhaltende Virtuosität der Musik garantiert. Interessanterweise stammt der Kopf des Hauptthemas, aus dem sich alles andere entwickelt, aus dem Hauptthema des ersten Satzes, gebildet durch eine stark teleskopische Fragmentierung. Der Satz verbindet Elemente einer durchlaufenden Toccata (wie im Kopfsatz in ganztaktigen Impulsen) mit unnachgiebigen Ostinati, abtaktigen ›Um-Pa‹-Begleitungen zu viertaktigen, ›zu schnell gespielten‹ Tanzmelodien, dazwischen fliegenden Sechzehnteln und einem Geschmack von musikalischem Paprika jener folkloristischen Art, die Raff auch in seiner Ungarischen Suite op. 194 zum Würzen nahm. Ein verkürztes Trio in Es-Dur von der Schlichtheit einer Liedertafel (und durch rhythmische Vergrößerung im halben Tempo scheinend) führt direkt in eine stark verkürzte Reprise des Scherzo-Hauptteils, wobei zwei Tempo-Nachbrenner ein geradezu halsbrecherisches Rennen zum letzten Doppelstrich entfesseln.

Das insgeheim subtilste unserer vier Scherzi ist der dritte Satz, jener ›moderne‹ d-moll-Trauermarsch, den Raff mit *Larghetto*, quasi *Marcia funèbre* (Viertel = 84) bezeichnete. Schon Tempo- und Metronom-Angabe lassen erkennen, daß wir auf köstliche Weise in die Irre geführt werden: *Larghetto* ist eine Tempoangabe, die Raff sonst für lyrische, langsame Sätze verwendet. Die Metronom-Angabe läßt sich zumindest mit dem allgemeinen Mißverständnis von ›Largo‹ bzw. ›Larghetto‹ in Einklang bringen, was ›breit‹, aber nicht notwendigerweise ›langsam‹ bedeutet. Wenn man dann noch das Klischee berücksichtigt, wonach ein Trauermarsch eine tödlich ernste, emotions-geladene Angelegenheit sei, was fängt man dann mit Ruffs oft parodistischem Pomp an? Anstelle von Trommelwirbeln und dumpfen Schlägen bekommen wir ein *Saltando* (= springende Bögen) der Bratschen und Geigen, mit Nachahmungen durch Celli und Bässe. Jede Trauerstimmung à la Beethoven (*Eroica*), Chopin (op. 35/3), Liszt (*Héroïde Funèbre*), oder Mahler (*Fünfte*) fehlt hier. Stattdessen kriegen wir eine knusprige, lebhafte Melodie, die in Substanz und Stimmung sehr an das *Allegretto* aus Schuberts ›großer‹ C-Dur Sinfonie D 984 erinnert! Sie wird wiederholt, doch mit beträchtlich veränderter, ausgearbeiteter Begleitung. Ein zweites Thema, wieder einmal in B-Dur, liefert den benötigten Kontrast (jene Springbogen-Trommel-Imitationen) und leitet zu einer nun schärfer punktierten Neuausgabe des Themas, nun überlagert mit *Staccato*-Sechzehnteln. Das Ganze türmt sich nicht zu einer niederschmetternden, sondern einer lebhaft majestätischen Steigerung auf. Das zweite Thema kehrt in D-Dur wieder und baut einen noch pompöseren Höhepunkt, nun gar mit Blechfanfaren aus dem Anfangsthema. Alles verflüchtigt sich allmählich, und mit Ausnahme eines letzten kurzen Tutti hat man weniger den Eindruck einer Trauerfeier als den eines ›Staatsaktes‹. Der Effekt, den die zusammenkommende und dann wieder auseinanderlaufende Textur erzeugt, erinnert an den dritten Satz von Ruffs *Lenore*-Sinfonie, wenn auch wie in Zeitlupe. Der Scherzo-Humor wird so völlig auf den Kopf gestellt – eine subtile Vorwegnahme Mahlerscher Ironie: Man stelle sich beispielsweise eine fantastische, kreolische Trauerprozession vor, versetzt von New Orleans nach Wiesbaden! In unserem Fall sind es vielleicht zwölf Clydesdales, welche den aufwändig geschmückten Leichenwagen ziehen, mit unserem Helden-Komponisten, wobei die Menge dicht an dicht die engen Straßen bevölkert und zahllose Blumen auf seine Bahre regnen läßt, wozu Trompeten und Posaunen seine glorreiche Ankunft an einem (vermutlich) ›besseren Ort‹ verkünden. Jedenfalls spürt man hier formale Schwülstigkeit und nicht Trauer. Vergleichsweise ist etwa der Anfang des Vor der *Csárda* Finales aus der Ungarischen Suite weitaus ›pathetischer‹ und trauervoller. Ruffs ›Trauermarsch-Scherzo‹ ist also ein Geniestreich verquerten Humors der besten Art. Selbst Till Eulenspiegel hätte kein würdigeres und witzigeres Ende finden können!

Avrohom Leichtling, © 2007

Übertragung ins Deutsche: Benjamin-Gunnar Cohrs, Bremen, © 2007 (bruckner9finale@web.de)

Aufführungsmaterial ist über Volker Tosta, Eition Nordstern (www.edno.de), Stuttgart zu beziehen. Nachdruck 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. 6 in d minor

Opus 189 (1873)

Preface

Except for its rather unusual sub-title, *Gelebt: Gestrebt, gelitten, gestritten; Gestorben; Umworben*, (›Lived: strove, suffered, fought; Died; Recognized‹) Joachim Raff's Sixth Symphony in D minor, Opus 189 (1873) appears to be amongst the more conventional of the eleven that he wrote between 1859 and 1879. But there's something about the all too obvious sprung rhythm of its rhymed title that suggests a ruse, a diversion. In a letter to Hans von Bülow on 13 April 1875 Raff wrote (in part) »The life of the artist is striving. This striving itself is simply the continuing battle against negation (suffering and conflict). The artist, though, does not fight with a club or with newspaper articles, but by developing new manifestations of the ideas that inspire him. I wanted to depict this from the sublime aspect of the first movement, from the humorous aspect of in the second movement... The third movement would be a lament for the fallen one. The fourth movement is far from an apotheosis in the usual sense. It begins, instead with joy at the end of suffering for the departed, until humming voices appear, suggesting that he was not as bad as all that and acclaiming the idea he followed whilst alive.« Provocative as these words are, they can't be unequivocally accepted either as Raff's a priori thoughts, or his ex post facto musing for public consumption. One might take them literally, or they can be read ironically resulting in an entirely different interpretation. Without hearing the work, it is hard to know. However, there are clues buried in this prose such that one is immediately reminded of Queen Gertrude's oft quoted remark in Act III, Scene II of William Shakespeare's *Hamlet*: »The lady doth protest too much, methinks.« This suspiciously anguished Mahlerian confessional adeptly hides the fact Raff has provided an implicit ›program‹ which is distinctly at odds with the content of the score.

The symphony, composed in 1873, was given a successful première in the Royal Opera House in Berlin on 21 October 1874 as part of the 1st *Symphonie-Soirée* of the Royal Chapel by the Royal Court Orchestra conducted by Wilhelm Taubert. The score and parts were first published by Bote and Bock in October, 1874. In response to the initial press reviews Raff wrote a letter to his wife, Doris, in which he complained: »The Berlin newspapers are only justified in their Scherzo enthusiasm in connection with the fact that this piece was written with the most refined contrapuntal art and thereby delivered once and for all the proof that this lightest of all forms has incomparably greater capacity than one previously thought. The symphony has its worth mostly in its construction, which is determined by content (something that the gentlemen of the press don't seem to want to understand), by the connection of the last part to the first and the manner in which this relationship has been presented, in the novel construction of the first movement and in the vivid modern cast of the funeral march...« The all important clue, of course, is Raff's contention that the scherzo (›this lightest of all forms‹) potentially offers the composer the chance to do much more with the form. Mahler came to understand this principle even though in his hands it would assume a bitterness and sharp irony quite beyond anything Raff would have contemplated.

On the surface, Raff may have been miffed by the fact that only thing the critics noticed was the scherzo. In saying that the scherzo proved that »this lightest of all forms has incomparably greater capacity than one previously thought«. Raff was not referring to the second movement as much as he was describing the work as a whole. This is partially borne out by such clues as the »novel construction of the first movement«, the »vivid modern cast of the funeral march«, the »connection of the last part to the first movement«. How does one ›modernize‹ a funeral march? What is so unusual about the structure of the first movement? What is the relationship of the first

to the last movement? Although it requires an in-depth analysis of the work to answer these questions definitively, it is clear that Raff composed four scherzi in the overall shape of a symphony.

In light of Raff's characteristic use of extremely rapid metronome markings in his Allegro movements it is interesting that this work does not have a real slow movement, but rather a slow moving scherzo disguised as a funeral march. To this must be added a specific ›condition‹ of relative tempo. At a certain point, pulse and meter become perceived as ›in one‹, that is, not as individual beats, but as composite, bar-length pulses. Raff often indicates metronome markings that put the music right at the point of critical mass with respect to this sense of one-to-the-bar. At this subjective demarcation, tempo appears to be moving too quickly to enable focus on the individual beats of the measure. Certain varieties of rhythmic figures (i.e. dotted rhythms or running triplets or sixteenths) take on a breathless quality as if in the early stages of an amphetamine rush. The outer movements of the symphony sit within this description: they are too fast to be mere allegro, but too slow to be felt as real compound meter. Being appropriately ambiguous, the music of both movements takes on the forward motion of a slower than expected scherzo but with all the sparkle and mercurial felicity expected of one.

The outer movements also share certain common materials. The initial theme of the first movement (curiously marked *Allegro non troppo*, quarter = 160) is not brought back in the recapitulation but in the coda of the movement. It makes a fragmented appearance right at the opening of the fourth movement (*Allegro con spirito*, quarter = 200). Although the fourth movement is even faster than the first, the first movement's unrecapitulated main theme is given prominence by providing not only the shape of its materials but also in its direct restatement during the development and coda. There, the first movement's initial, dramatic D minor is transformed into ›mysteriously friendly‹ D major string tremolandi, buried, *sul ponticello*, in the midst of other fourth movement materials. At the end of the symphony it is brought back fully reconciled to its ›scherzotic-heroic‹ D major which is a wholly normal Raffian contradiction. Why Raff would have expected his reviewers to be quick enough on the uptake to notice these thematic transformations and links is a mystery. Many of these are not at all apparent the first time through.

Formally, both the first and last movements are robust sonata forms replete with the logical twists and turns that are specific to Raff's very individual approach to form, harmony, instrumentation and thematic transformation. The first movement begins with a preview of the materials to come rather than an outright presentation of them. These anticipations resolve into a full statement of the main collection of D minor materials. Upbeat triplets play an important secondary role in the perpetual metamorphosis of the initial ideas. Secondary and, unexpectedly, tertiary materials are both contrasting (relative to each and to the opening) as they are in the ›wrong‹ key. In this case, rather than moving up to the relative major, F, Raff moves down to the submediant B flat major for both secondary themes. One of these, a broadly lyrical and internally chromatic idea punctuated with downbeat dotted rhythms which often subsume all other materials, is offset by another wholly lyrical idea that is soaringly Brahmsian in character. It is, however, all Raff all the way through! The development takes this complex of ideas, even to the extent of giving much more exposure (either as textural filler or as thematic embroidery) to the triplet figures, and wrings what seems to be every possible permutation and transformation as can be gotten out of them. The recapitulation begins with the B flat major music now transposed to D major in a glorious moment of arrival! The second secondary idea follows in due course, also in D major. At its conclusion, however, the mood darkens and the tonic minor is reestablished by means of a secondary development as the movement moves to its conclusion. The first ideas return, but in further elaboration, not strictly speaking as recapitulation. The fourth movement follows similar procedures (three themes of which two are recapitulated followed by a peroration based on the opening theme of the first movement) but remains resolutely in the major mode throughout. It avoids the problems of unarticulatable rhythms resulting from its one-to-the-bar faster tempo by eschewing all rhythmic complexity.

The 2/4 B-flat major second movement, *Vivace* (quarter = 168), is the ›official‹ scherzo of the

work whose 429 measures fly by in a dizzying panorama of events in which constant, turn-on-a-dime shifts of perspective serve to define the virtuosity of the music. Interestingly, the head of the main theme, through which everything else is generated in one form or another, is derived from the first movement's first theme through extreme telescopic fragmentation. The movement combines elements of *toccata moto perpetuo* (but, as with the first movement, in one-to-the-bar pulses) with insistent *ostinati*, off-beat ›oom-pah‹ accompaniments to four-bar-square dance tunes played ›too fast‹, with passages of interlinear flying sixteenths and a taste of musical paprika in the folkloristic manner Raff would feature in his *Hungarian Suite*, Opus 194. An abbreviated E-flat major trio of *Liedertafel* simplicity (and at half the tempo by means of rhythmic augmentation) leads directly to a much shortened return of the main scherzo during which two increases in tempo end the movement in an exhilaratingly breakneck race for the double bar. The most slyly subtle of the four scherzi is the third movement, the ›modern‹ D-minor funeral march which Raff marks *Larghetto*, quasi *Marcia funèbre* (quarter = 84). Just by the tempo and metronome markings alone one realizes immediately that we are being treated to a delicious bit of false advertising. *Larghetto* is a tempo marking that Raff typically uses for slow movements of a lyrical character. The metronome marking is hardly in keeping with the generally incorrect understanding of the term *largo* (or *larghetto*) which means broadly, not necessarily slowly. Taking into account the universal cliché of a funeral march as a dead on serious and emotionally laden affair, what is one to make of Raff's often parodical pompousness? In place of snare and tenor drum ruffles and flourishes, we get violas' and violins' bounced bows (i.e. *saltando*, or the German ›springende Bögen‹) along with cellos and basses imitating them. Absent is any haltingly mournful spirit à la Beethoven (*Eroica*), or Chopin (*Opus 35/3*), or Liszt (*Héroïde Funèbre*), or Mahler (*5th Symphony*). In its place we are presented with a crisp and sprightly tune bearing a remarkable resemblance both in spirit and substance to the *Allegretto* movement of the ›Great‹ C major *Symphony* of Schubert (D 984). The tune is restated but with considerably altered and elaborated accompaniment. A secondary theme, again in B-flat major, providing a more substantial contrast (bouncing bowed snare drums) gives way to more a more precisely punctuated version of the theme now overlaid with *staccato* sixteenths. The whole thing builds not to a shattering climax, but to an agitatedly majestic one. Our secondary theme returns in D major which builds to a second, even more pompous climatic moment complete with brass fanfares based on the opening theme. Things gradually fade away, and except for one last brief *tutti*, one does not have the impression of mourning as much as ›official state ceremony‹. Both themes, now back in D minor, are heard simultaneously. The effect of the gathering and then dissipating texture is reminiscent of the third movement of Raff's *Lenore* symphony, except as if in slow motion. This is scherzo humor turned completely inside out – a subtle anticipation of Mahlerian irony. One easily imagines a fantastic Créole funeral procession transposed from New Orleans to Wiesbaden. Here a team of twelve Clydesdales pulls the elaborately decorated hearse bearing its hero composer as crowds line the narrow streets throwing their flowers at his bier while trumpets and trombones announce his arrival (presumably) at ›a better place‹. One feels formal grandiloquence here, not sorrow. By comparison, the opening of the *Vor der Csárda* finale the *Hungarian Suite* is far and away more ›pathetic‹ and mournful. The ›funeral march scherzo‹ is a master stroke of inverted humor of the highest order. Till Eulenspiegel himself could not have met a nobler and wittier end!

Avrohom Leichtling, © 2007

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