

Joseph Joachim Raff

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

Sinfonie Nr. 9 e-moll op. 209 ›Im Sommer‹ (1878)

Die elfte von Joachim Raffs insgesamt zwölf Sinfonien, ›Im Sommer‹, wurde im Sommer und Herbst 1878 in Frankfurt am Main komponiert. Sie erschien in Partitur, Stimmen und vierhändigem Klavier-Arrangement im November 1879 bei C. F. W. Siegel als Sinfonie Nr. 9 e-moll, op. 208. Die Uraufführung erfolgte am 28. März 1879 im Kurhaus Wiesbaden, gespielt vom Städtischen Orchester Wiesbaden unter Leitung von Louis Lüstner. Sie ist die dritte der vier ›Jahreszeiten‹-Sinfonien Raffs und in mancher Hinsicht die am feinsten gearbeitete und komplexeste davon. Äußerlich präsentiert Raff das konventionelle Design einer viersätzigen Sinfonie, doch unter der Oberfläche sind die Dinge weitaus komplizierter – vom geschäftig-flüchtigen Summen der Insekten an einem heißen Tag im Kopfsatz bis zum erfrischenden Erntedankfest des Finales ist dieser ›Sommer‹ eine musikalische Zeitreise der Jahreszeit selbst. Auch darüber hinaus gibt es interessante Assoziationen und Verbindungen: Die Sinfonie Im Sommer initiierte Raffs orchestrale Erforschung der Welten Shakespeares, gefogt 1879 von den Vier Shakespeare-Präludien. Darüber hinaus enthalten die typisch sommerlichen Bilder direkte Anspielungen auf Shakespeares Sommernachtstraum. Wie in all seinen Sinfonien verwendet Raff die größere Standard-Besetzung des späten 19. Jahrhunderts, in diesem Fall drei Flöten, je zwei Oboen, Klarinetten und Fagotten, vier Hörnern, zwei Trompeten, drei Posaunen, Pauken, Triangel und Streicher. Raff ersinnt, erschmeichelt, entlockt und entpresst seinem Orchester eine unglaubliche Vielfalt an Farben und Texturen, und er verführt das Ohr mit einem unerwarteten Ereignis nach dem anderen. Neben Liszt, Berlioz und Wagner ist es in der Tat auch Raff, der aus der Kaleidoskop-artigen Handhabung orchestraler Farben ein vorrangiges Element des Komponierens machte.

\* \* \*

Der erste Satz (›Ein heisser Tag‹; Allegro) beginnt mit einem schlagenden Beispiel für Raffs Verwendung geschichteter Texturen, wobei zwei oder mehr völlig unterschiedliche musikalische Elemente überlagert werden – ein Verfahren, das er sich allgemein für die Höhepunkte seiner Sinfonien vorbehielt. Raff war aufgrund seines Interesses für und sein Studium der Musik der Renaissance ein Meister des Kontrapunkts, voll auf der Höhe. Der Beginn der Sinfonie erinnert tatsächlich an Palestrina – eine Art fließender, fast arhythmischer Mottete zu drei Stimmen, gespielt von geteilten Violinen. Darüber schichtet Raff sogleich eine bukolische Klarinetten-Melodie, begleitet von der zweiten Klarinette mit bäuerlichen Alberti-Bässen, und unterstützt von zupfenden tiefen Streichern. Beide Elemente sind in der gleichen Tonart (e-moll), gleichem harmonischem Rhythmus und gleicher Bewegung konzipiert, allerdings inhaltlich völlig verschieden. Padoxerweise ergänzen sie sich in ihrer Struktur vortrefflich – wobei man nicht übersehen darf, daß es sich hier um zwei der thematischen Hauptgedanken des Satzes handelt. In vielen der anderen Sinfonien sind die Anfänge zunächst fragmentarisch und entwickeln sich erst allmählich zu vollständigen Statements. Doch hier ist es nicht ein Thema, es sind gleich zwei, und die eröffnende Entwicklung führt nicht zu einer vollen Darstellung, sondern zu einem Kadenz-artigen, figurierten Übergang. Typisch für Raff ist die Vermeidung zu erwartender harmonischer Beziehungen bei der Präsentation des Themenmaterials: Vielleicht um das Summen sommerlicher Insekten anzudeuten, führt das kurze Anfangs-Statement zu sotto-voce-Streichern mit einer regelrechten Fugen-Exposition in f-moll! Sie moduliert allerdings sogleich in ihre Dominante, C-Dur, und ändert dann plötzlich die Richtung, eine vierte und fünfte Idee präsentierend, die in Inhalt und Darstellung wieder an den Satzbeginn anknüpfen. An dieser Stelle erscheint vor einem sprunghaften Streicher-Hintergrund ein neues Thema, das aus dem ätherischen Palestrina-Klang vom Anfang eine voll harmonisierte, durch und durch romantische, sogar diatonische Melodie macht, die sich bald zum vollen Tutti aufschwingen will. Doch dieses tritt niemals ein; stattdessen verklingt die Musik in einem ruhigen, insistierenden Sechzehntel-Ostinato der Violinen á la »etwas Vages, gleichwohl Vielversprechendes liegt in der Luft«. Über

diesem sechsten Gedanken entwickelt sich eine siebente thematische Episode der Exposition dieses Sonatensatzes als rhythmisch entschiedenes und bewegtes Thema in c-moll. Diesmal wird ihm eine etwas vollständigere Darstellung erlaubt, bevor es ausklingt, aufgelöst nach C-Dur. Raffs Vorliebe für Ansammlungen von Themen und kontrastierenden Ideen wirkt grundsätzlich theatralisch und nimmt vieles von heutiger Filmmusik vorweg, in der eine Vielzahl von Charakteren, Situationen und Ideen eingeführt werden, manchmal durchaus verworren wirkend, aber dennoch mit Bedacht, und auf einer festen, unleugbar schlüssigen Dramaturgie beruhend. Die Durchführung folgt diesen sieben ›Charakteren‹ durch eine Vielzahl von Veränderungen, Ausarbeitungen und Ereignissen, kulminierend in einer Reprise, in der die Reihenfolge der Darstellung wirkungsvoll umgekehrt wird. Die große C-Dur-Melodie erklingt in E-Dur; die c-moll-Episode kehrt in e-moll wieder, aber das eröffnende e-moll wird in C-Dur zurückgebracht (gespielt von Posaunen, nicht Violinen, begleitet von gezupften Arpeggien und ohne bukolische Klarinetten), bevor schließlich und endlich die Tonika e-moll erreicht wird, wo die ursprüngliche Klarinetten-Melodie teleskop-artig zu einer Kadenz erweitert wird.

\* \* \*

Der zweite Satz (›Die Jagd der Elfen‹, Allegro) bietet eine stark destillierte Sicht auf gewisse Elemente aus William Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*. Zugleich ist es das längste und komplexeste Scherzo in Raffs gesamten sinfonischen Schaffen. Ursprünglich hieß der Satz ›Liebeslied von Oberon und Titania‹, und Raff hat einige verbale Hinweise darauf in die Partitur gesetzt. An verschiedenen Punkten bezeichnete er eine Solo-Viola als ›Titania‹ und ein Solo-Cello als ›Oberon‹. Andere Stellen identifiziert er als ›Die Elfen‹, ›Oberon und Titania‹ und ›Die Jagd‹. Doch ähnlich wie Shakespeares Puck die zwei liebenden Paare in die Irre führt, ist dies eigentlich gar keine Shakespeare'sche Tondichtung, sondern vielmehr eine Suggestion, eine Debussy-artige Impression in Raff'schen Begriffen, und als solche bildet sie eine extreme Antithese zum Konzept erzählerischer Programm-Musik, wie es sich in und nach Raffs Zeiten entwickelte. Raffs neunfache Teilung der Streicher setzt auf simultane oder rasch wechselnde, verwickelte Texturen. Der Satz besteht aus vier eigenständigen Abschnitten. Der erste davon steht in F-Dur (mit e-moll in keinsten Weise verwandt und allein schon deshalb absolut erfrischend für das Ohr) und enthält Hornrufe, die von verschiedenen Blasinstrumenten mit elfenhaft-leichter, unruhiger Musik beantwortet werden, welche zwar durchaus den Vorbildern Mendelssohn und Berlioz Tribut zollt, aber doch in jeder Hinsicht weit darüber hinaus geht. (Übrigens ist es interessant, zu sehen, wie die merkurianischen Elfen dieses Scherzos in der nachfolgenden f-moll-Sinfonie zu geisterhaften Spukgestalten werden.) Die ersten beiden Sätze haben in der orchestralen Anlage und der Art des Materials einiges gemein. Der erste Abschnitt, in der Partitur ›Die Elfen‹ genannt, leitet direkt über zu der Episode ›Oberon und Titania‹ – für mehrfach geteilte Streicher, Solo-Bratsche und Solo-Cello, nun in D-Dur, und mit Raffs Markenzeichen, der rhythmischen Vergrößerung, die es der Musik erlaubt, tatsächlich um die Hälfte langsamer zu werden, ohne das Tempo zu ändern. Hier wird unterschwellig romantisches Feuer erzeugt, was umso bemerkenswerter ist, da außer den Streichern jede weitere Orchesterfarbe fehlt. Zu Beginn intoniert das Cello ›Ti-tan-i-a‹, von der Bratsche beantwortet mit ›O-be-ron‹. Anklänge der anfänglichen Hornrufe lassen daraufhin für die ›Jagd der Elfen‹ die Tonart nach d-moll umschlagen – die insgesamt einer eingebetteten Sonatenform folgt. Ihr Höhepunkt bringt vier Hörner unisono als einzige Stelle mit Blech im ganzen Satz, deren breite Melodik und Harmonik an eine ähnliche Stelle im Scherzo der Achten Sinfonie erinnern. Die Musik vagiert zwischen B-Dur, es-moll und D-Dur. Da nicht der gesamte Orchesterapparat herangezogen wird, kann es zu keiner typischen Klimax kommen; stattdessen ›verliert‹ sich die Musik wieder, dorthin, wo sie hergekommen ist. Nachdem F-Dur wieder erreicht ist, endet der Satz mit einer staunenswerten Transformation thematischer Anklänge, wobei sich der Elfen-Musik jene von Oberon und Titania zugesellt – ein weiteres Beispiel für Raffs typische Simultanität.

\* \* \*

Der dritte Satz in C-Dur (Ekloge, Larghetto) bewirkt einen Wechsel von Shakespearesker Magie in die Welt der Antike. Raffs Verwendung dieser Bezeichnung ist sehr selten. Auch wenn sie in

den Cinq Eglogues pour Piano op. 105 auftaucht, ist sie in seinem ganzen sinfonischen Schaffen singulär und sollte tatsächlich im Zusammenhang mit den Schriften des Virgil und Theokrit gesehen werden, deren Oden sie sich verdankt. Noch überraschender ist der Beginn des Satzes, den man vom Idiom her leicht mit Stellen in der Fünften Sinfonie von Sibelius verwechseln könnte! Eine weitere Kuriosität ist die Orthographie, die bezeugt, daß Raff den dritten und vierten Satz als zusammenhängenden Abschnitt betrachtete: Die Ekloge ist mit ›IIIa‹, das Finale mit ›IIIb‹ bezeichnet. In der Sinfonie Im Walde hatte Raff den zweiten und dritten Satz durch thematische Überschneidungen verbunden, die die Wahrnehmung des Zusammenhangs beider Sätze verdeutlichen sollten. Hier gibt es so etwas allerdings nicht. Die Ekloge ist einer der kürzesten langsamen Sätze aller Sinfonien Ruffs, dessen Schlichtheit und lyrische Direktheit ihr eher den Charakter eines Intermezzos verleihen. Das grundlegende, poetische Konzept der Ekloge als Dialog zweier Stimmen wird unmittelbar durch ein Sibelianisches Oboen-Solo, begleitet von brummenden Hörnern und Fagotten und beantwortet von kontrastierenden, lyrischen Streichern. Diese zwei Elemente werden in einer Reihe von Episoden durchgeführt, die dem Ganzen die Struktur eines ruhigen, ungestörten Rondos verleihen. Alles ist freundlich, geradezu wie im Traum, denn längere Höhepunkt-Strukturen wie in den ersten beiden Sätzen werden hier völlig vermieden. Noch die abschließende plagale Kadenz unterstreicht die ›antike‹ Natur des stilistisch entrückten Satzes.

\* \* \*

Der vierte Satz (= ›IIIb‹, Zum Erntekranz, Allegro), kehrt abrupt nach E-Dur zurück. Diesmal präsentiert Raff seine Materiale nacheinander, mit den überlagerten Themenzweigen, die später im Satz auftreten sollen, in der Durchführung wie auch in den abschließenden Passagen dieser leicht konstruierten Sonatenform. Der Ernte-kranz wird am Ende des Sommers aus einer Anzahl verschiedener Getreide-Rispen und/oder Blumen gewunden. Es handelt sich technisch gesehen zwar um ein Symbol des herbstlichen Erntedank-Festes, doch ist es durchaus angemessen, daß Raff seine Sommer-Sinfonie mit einer solchen Feier beendet. Der Titel kann auch in einem aktiven Sinn verstanden werden – der Weg vom demütigen Dank für die Gaben hin zum fröhlichen Fest. Und wie der Erntekranz selbst, so windet auch Raff einen Kranz aus einer bunten Ansammlung vieler Themen, jedes davon mit klar bestimmbar Charakter. Beginnend in zuversichtlicher Feierlichkeit, durchschreitet die Musik verschiedene Ideen, bevor eine insistierende, synkopierte Figur beherrschend wird und zu einer energetisch wirbelnden Folge neuer Ideen führt. Einige davon, wie auch die synkopierte Figur, die diesen Wechsel herbeiführt, sind eher deklamatorischer Natur – und eine davon steht einem der Hauptthemen des Finales Aus Thüringen bemerkenswert nahe, jener entschieden extrovertierten, Tagebuch-artigen Orchester-suite von 1875. Der Kontrast zwischen optimistischer Feierlichkeit und unverhohlener festlicher Frivolität bildet jenes ultimative Paar von Gegensätzen, wie Raff es ähnlich bereits in den ersten beiden Sätzen gegenüber gestellt hatte. Wie auch in den Final-Sätzen der anderen drei Jahreszeiten-Sinfonien konstruiert Raff dieses Finale als eine Abfolge selbständiger Episoden, wobei das Prinzip der Sonatenform mehr wie der Schnitt eines Filmes behandelt wird als eine Reihe vorhersehbarer thematischer und harmonischer Transformationen. Bemerkenswert ist auch, daß Raff hier im Finale das gesamte Orchester wieder heranzieht, einschließlich Trompeten, Posaunen und Pauken. Er läßt sich merkwürdigerweise recht viel Zeit, sogar bis hin zur Änderung von Tonarten-Vorzeichen in C-Dur. Tatsächlich ist die harmonische Beziehung der Tonika zu ihrer alterierten Sub-Mediante (wie zum Beispiel E-Dur zu C-Dur oder F-Dur zu D-Dur) eins der grundlegenden Prinzipien dieses Werks. Wenn wir schließlich die letzten Seiten der Partitur erreichen, ist restlos klar, daß der rustikale Impressionismus des Beginns der Sinfonie tiefgreifend transformiert und in einen neuen, scharfen Fokus gebracht wurde. Tatsächlich ist die Neunte Sinfonie eines der erfolgreichsten Werke Ruffs, das nach seiner Erstaufführung im gesamten Spektrum professioneller Kritik ungewöhnlich hohe Wertschätzung erfuhr.

Avrohom Leichtling, © 2007

Übertragung ins Deutsche: 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. 9 in E minor, Opus 209, ›Im Sommer‹ (1878)

Preface

The eleventh of Joachim Raff's twelve symphonies, *Im Sommer*, was composed in the Summer and Fall of 1878 in Frankfurt Am Main. The work was published as *Symphony #9 (E minor)*, Opus 208 by C. F. W. Siegel in November, 1879, and was issued in score, parts and four hand piano arrangement. The first performance occurred on 28 March 1879 in Weisbaden's Kurhause by the Städtisches Orchesters conducted by Louis Lüstner. It is the third of Raff's four Seasons symphonies and is perhaps the most elaborate and, in certain respects, the most complex of the four.

Outwardly, Raff presents an apparently conventional formal design: a symphony in four movements. Internally, things are altogether a different story. From the industrious fugal buzzing of insects during the hot day of the first movement to the refreshing harvest celebration of the finale, this "Summer" is a musical travelogue of the season itself.

The Ninth Symphony has a number of other interesting associations and connections beyond itself. *Im Sommer* initiated Raff's orchestral exploration into the world of Shakespeare. This would be followed by the Four Shakespeare Preludes written, in 1879. In the present case, however, the association of generic summertime images includes direct references to *A Midsummer Night's Dream*.

As with all of his symphonies Raff eschews the monumental apparatus of the late 19th century. The modest ensemble consists of 3 Flutes, 2 oboes, 2 Clarinets, 2 Bassoons, 4 Horns, 2 Trumpets, 3 Trombones, Timpani, Triangle and Strings. Raff coaxes, contrives, cajoles, and squeezes an incredible variety of colors and textures from his band, and seduces the ear with one unexpected event after another. Indeed, Raff, along with Liszt, Berlioz and Wagner made the kaleidoscopic handling of orchestral color a primary compositional element.

\* \* \*

*Im Sommer* opens with a striking example of Raff's use of layered textures in which two or more totally different musical types are overlaid, a device Raff generally reserves for the culminating moments of his symphonies. Raff, who was a master contrapuntalist, was well ahead of the curve insofar as his interest and study of the music of the Renaissance. The symphony begins in a manner resembling Palestrina with a floating, almost arhythmical three part motet played by divided violins. Raff immediately overlays this with a bucolic clarinet tune, accompanied by a second clarinet playing a rustic alberti bass and supported by low pizzicato strings. Conceptually, both elements share a common tonality (E minor), harmonic rhythm and movement. Paradoxically, opposed as they are in content, their very structure permits them to work together in complete agreement. In the midst of all this is the fact that we are being given two of the main thematic ideas of the movement.

In many of the symphonies we find fragmentary openings that coalesce into full statements. Here, having been given not one, but two themes, the opening build up leads not to a full statement but rather to cadential figuration and transition. What is more typical is Raff's avoidance of expected harmonic relationships in the presentation of his thematic material. As if perhaps to suggest the buzzing of summer insects, the very brief opening statement gives way to sotto voce strings in full fugal exposition, in F minor! Almost at once the fugal exposition modulates to its dominant, C major, and then suddenly shifts gears by presenting the fourth and fifth ideas which parallel in content and presentation the opening. Here, pitted against a "background" of hocketing strings a new theme emerges in which the Palestrinan ethereality of the opening is converted into a fully

harmonized and thoroughly romantic (if diatonic) tune which reaches for a full orchestral statement. This never arrives but rather fades away into a quietly insistent sixteenth note ostinato in the violins giving a suggestion of “something indefinite but pregnant with possibilities hovering in the air.” Overlaid on this sixth idea the seventh thematic episode of the exposition of this sonata form movement emerges as a rhythmically incisive and agitated theme in C minor. This time, it is allowed a more complete moment of full statement before fading away, resolved to C major.

Raff’s preference for collections of themes and contrasting ideas is fundamentally theatrical and anticipatory of the expository nature of much present day cinema in which a multiplicity of characters, situations and ideas are presented sometimes giving the appearance of haphazardness but nevertheless carefully calculated and built on solid, irreproachable logic.

The development follows these seven “characters” through a variety of transformations, elaborations and events which culminate in a recapitulation whose order of presentation is effectively reversed. The big C major tune returns in E major, the C minor episode returns in E minor, but the opening E minor is brought back initially in C major (played by trombones, not violins, accompanied by pizzicato arpeggios without bucolic clarinets) before ultimately landing squarely in the tonic E minor for a cadential telescoping of the clarinet’s original melody.

\* \* \*

The second movement, *The Elves’ Hunt*, presents a highly distilled view of the spirit of certain elements of William Shakespeare’s *A Midsummer Night’s Dream*. It is also the longest and most complex scherzo in Raff’s symphonic output. Originally entitled *The Love Song of Oberon and Titania*, Raff places a number of verbal signs posts in the score. At several points he identifies a solo viola as “Titania” and a solo cello as “Oberon.” At other places, he identifies “The Elves”, “Oberon and Titania”, and “The Hunt.” Interestingly, like Shakespeare’s Puck who leads the two pairs of human lovers astray, is that this is not a Shakespearean tone poem at all. It is, rather, a suggestion, a Debussian impression in Raffian terms. As such it is the very antithesis of the narrative program music concept as it developed in and after Raff’s time.

Throughout virtually the entire movement Raff maintains a nine part division of strings laying the emphasis on simultaneous or rapidly alternating intricate textures. The movement is laid out in four self contained sections. The first of these, in F major (a key completely unrelated to E minor and, purely by its jarring non-relationship to E, totally bracing and refreshing to the ear), plays off horn calls answered by various wind instruments with music of elfin lightness and fluttering whose character, while paying its respects to its Mendelssohnian and Berliozian forebears, goes far beyond them in every respect. It is interesting to see how the mercurial elves in this scherzo become the ghostly spirits of the subsequent F minor symphony. Both movements share certain common types of material and orchestral thinking. Marked “the elves” in the score, this section leads directly to the episode marked “Oberon and Titania” – for multi-part divided strings, solo viola and cello, now in D major, and utilizing Raff’s trademark rhythmic augmentation which allows the music, in effect, to slow down by half without actually changing tempo. Here is subdued romantic ardor made even more curious by the absence of any orchestral color save for the strings. At its opening, the cello intones the name “Ti-tan-i-a” while the viola answers “O-be-ron.” Reminders of the opening horn calls see the tonality shift to D minor for “the Elves’ hunt” – whose totality contains an embedded sonata form structure. Its culminating point brings in 4 Horns in unison, the only brass in the movement, whose broad melody and harmonization are reminiscent of the parallel passage in the scherzo of the 8th Symphony. The music shifts between B flat major, E flat minor and D major. Absent the full orchestral apparatus, it can’t build up the kind of climax that appears to be coming, but simply “dissolves” back into the music that preceded it. Having re-established F major, the movement ends with an astonishing transformation of thematic references by joining the music of the elves to that of Oberon and Titania in yet another example of musical simultaneity.

\* \* \*

The C major third movement, Eclogue, affects a change from Shakespearean magic to the world of antiquity. Raff's use of the term is relatively rare. Although it turns up in his Cinq Eglogues pour Piano Opus 105, it is unique in his symphonic output and should be seen in the context of the writings of Virgil and Theocritus whose pastoral odes gave birth to it. What is far more surprising is its opening which could easily be mistaken, idiomatically, for passages in Sibelius' 5th Symphony! Another orthographical curiosity is that Raff refers to this movement along with the fourth as one long section. The Eclogue is marked IIIa, and the finale, IIIb even though the two movements are separate and different. In Im Walde, Raff joined the second and third movements together by placing thematic cross references between them to enforce the perception of connection. Here, that kind of connectivity is absent.

The Eclogue is one of the shortest slow movements in the entire Raffian canon whose simplicity and lyrical directness give it the aspect of an intermezzo. The fundamental poetic concept of the eclogue as a dialogue between two voices is established at once with its Sibelian oboe solo accompanied by droning horns and bassoons answered by contrasting lyrical strings. The two elements are developed in a back and forth manner through a series of episodes that gives the whole the structure of a quiet, untroubled rondo. All is friendly and almost dreamlike in its avoidance of sustained climactic moments similar to the preceding movements. The concluding plagal cadence serves to emphasize by stylistic displacement its "antique" nature.

\* \* \*

The fourth movement (IIIb), To the Harvest Wreath, returns suddenly to E major. This time Raff presents his materials successively with the overlaying of thematic threads occurring later in the movement, both in the development as well as in the concluding passages of a loosely constructed sonata form movement.

A Harvest Wreath is made from a number of different grains and or flowers reaped at the end of the summer growing season. While technically a symbol of the Fall celebration, it is appropriate that Raff concluded his Summer symphony with such a celebration. The title can be understood in an active sense – the transformation from devotional thanksgiving to joyous celebration. Like the Harvest Wreath itself, Raff's wreath is a bounteous collection of many themes, each with its own distinct character. Beginning in confident solemnity, the music passes through several ideas before an insistent syncopated figure comes to dominate and transform matters in an energetically whirling succession of new ideas. Some of these, like the syncopated figure that generates the shift, are more declamatory – one of them is remarkably close to one of the principal themes of the final movement of Aus Thuringen, Raff's decidedly extrovert travelogue orchestral suite of 1875.

The contrast between optimistic solemnity and flat out festive frivolity form the pair of opposites that Raff ultimately combines in a manner similar to the first and second movements. As with the finales of the other Seasons symphonies, Raff constructs this finale as a sequence of self contained episodes in which the sonata form principal is handled more along the lines of cinematic montage rather than as predictable thematic and harmonic transformations. Also notable is the fact that Raff restores the full orchestra for his finale with the reinstatement of the trumpets, trombones and timpani. Curiously, he spends a great deal of time, even to the extent of changing key signatures, in C major. Indeed, the harmonic relationship of the tonic to its altered sub-median (either in fact, as in E major to C major, or F major to D major, for example) is one of the principal underpinnings of the work. By the time we reach the concluding pages of the score, it is abundantly clear that the rustic impressionism of the opening has been thoroughly transformed and brought into sharp focus. Indeed, the 9th Symphony proved to be one of Raff's most successful pieces, earning unusually high praise across the entire professional and critical spectrum when it was first performed.

© Dr. Avrohom Leichtling, 2006

For performance material please contact Volker Tosta, Edition Nordstern ([www.edno.de](http://www.edno.de)),

