

Joseph Joachim Raff

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

Suite für Klavier und Orchester Es-Dur, op. 200 (1875)

Als Raff begann, Werke für Solo-Instrument und Orchester zu komponieren, war er schon viele Jahre lang Angehöriger von Franz Liszts innerem Kreis und zählte zur Avantgarde von Weimar. Er war unter anderem eng beteiligt an der Komposition und Orchestrierung von wenigstens zwei der drei formal als Klavierkonzert bezeichneten Werke Liszts. So kann auch nicht überraschen, dass Rapps eigene erste Konzerte zumindest allgemein Liszts Modell untereinander thematisch verbundener Sätze folgten. Ungeachtet ihrer Titel produzierte Raff schließlich neun überlieferte Konzerte – drei für Klavier, vier für Violine und zwei für Cello. Zwei davon kombinieren das Prinzip des Concerto mit der barocken Suite und Partita. Die wichtigsten Klavierwerke Rapps sind die sieben Suiten für Klavier allein, die die Geschlossenheit und allgemeine Strenge früherer Formen durch elastischere Melodik und Harmonik neu beleben. Ebenso wie die etwas frühere Suite für Violine und Orchester g-moll op. 180 verbindet auch die Suite für Klavier und Orchester Es-Dur op. 200 ›traditionell‹ eigentlich unvereinbare Konzepte miteinander und überträgt die nun romantisierte barocke Partita auf das Orchester, sie gleichzeitig mit spezifisch konzertanten Elementen überlagernd. In den 1870ern produzierte Raff 87 Werke, fast ein Drittel seines gesamten Outputs, darunter fünf seiner neun Konzerte, sechs seiner elf Sinfonien, vier seiner sechs Suiten für bzw. mit Orchester, die vier Shakespeare Overtüren und eine Oper. Die Suite Es-Dur op. 200 wurde Anfang 1875 begonnen und bereits im gleichen April beendet. Das Jahr 1875 erlebte außerdem die Fertigstellung der 7. Sinfonie op. 201, der zwei Szenen op. 199 für Stimme und Orchester, der Oper Benedetto Marcello sowie zahlreicher kleinerer Klavierwerke. Die Uraufführung der Suite erfolgte noch nach dem Manuskript am Mittwoch, 22. September 1875 im Saale des Kurhauses Hamburg unter Gustav Härtel mit Karl Faelton als Solist. Zahlreiche weitere Aufführungen folgten. Verschieden-formatige Partituren und die Stimmen erschienen bei C. F. W. Siegel in Leipzig im Februar 1876, posthum außerdem eine Bearbeitung für zwei Klaviere (1883). Klavier-auszüge zweier Sätze waren schon 1877 und 1880 erschienen, ebenso eine Bearbeitung des dritten für Klavier vierhändig. Abgesehen von der Bearbeitung des Menuetts für Klavier solo hat Raff selbst keins dieser Arrangements angefertigt. Die fünf Sätze der Suite (Introduktion & Fuge, Menuett, Gavotte & Musette, Cavatina, Finale) sind wie die meisten von Rapps konzertanten Werken praktikabel instrumentiert, bestehend aus doppeltem Holz, bescheidenen zwei Hörnern und Trompeten, Pauken und Streichern. Rapps Verwendung dieser bis auf Mozart und Haydn zurückgehenden Besetzung täuscht bezeichnender- und typischerweise darüber hinweg, daß Raff dies Ensemble alles andere als ›klassisch‹ behandelt, demonstrierend, daß er unbestreitbar einer der bedeutendsten Orchester-Komponisten dieser Zeit war.

Die Introduktion und Fuge bildet den anspruchsvollsten der fünf Sätze. Ihre Mixtur aus Methoden entspricht keiner ihrer Vorlagen, produziert jedoch allein aufgrund ihrer besonderen Mehrdeutigkeit ein völlig anderes Resultat als eine der Komponenten allein nahelegen würde. Am Anfang steht ein grandioser Orchester-Auftritt, der wenig mehr tut, als Es-Dur zu etablieren. Das Klavier unterbricht in ziemlich singulärer Art; zwar gibt es Schnipsel und Hinweise auf das spätere Fugensubjekt, doch wirkt das Ganze wie eine Kadenz, die man gegen Ende des Satzes, weniger aber an dessen Beginn erwarten würde. Ein zweiter Orchester-Auftritt hat kaum begonnen, da unterbricht das Klavier wieder für eine ausgedehnte Extemporisation, die irreführenderweise in g-moll eintritt, bevor sie weitergeht und das amorphe Material, gemeinsam mit einer dritten Introduktion des Orchesters, schrittweise transformiert in das Subjekt, das mit einer geradlinigen, vierstimmigen fugalen Exposition beginnt. Die Episoden zwischen den Aufstellungen des Fugensubjekts stellen mehr als alles

andere eine Sequenz von Sonatenform-Durchführungen dar. Das Fugensubjekt wird gegen seine eigene Umkehrung gesetzt, ein sauberer Kontrapunkt-Trick und Zeugnis von Raffs wohl verdienter Reputation als meisterhafter Kontrapunktiker. Vieles am Klaviersatz (während das Orchester mit der Durchführung des Subjekts beschäftigt ist) erinnert an die berühmten Klavier-Übungen von Hanon, die schon ganze Generationen von Pianisten verflucht haben, seit sie erstmals mit der wundervollen Welt der Piano-Pädagogik in Berührung kamen. Doch Raff, wie Shostakovich etwa achtzig-plus Jahre später in seinem zweiten Klavierkonzert, macht aus diesen eintönigen Etüden einen unglaublich humorvollen Kontrapunkt paralleler Musiken – zwei Arten von Akademismus also, die etwas völlig Unakademisches hervorbringen. Bei umfassender Analyse kommt man zu dem Schluß, daß der Satz neben den anderen stilistischen und prozesshaften Adaptionen und Akkretionen auch Fugenprozesse mit einer monothematischen Sonatenformstruktur vermählt – ein deutlicher, wenn auch gottlob kürzerer Abkömmling von Beethovens ›Große Fuge‹ op. 133.

Der zweite Satz setzt ein militaristisches Menuett in bester Tradition von Haydns Londoner Symphonien Kopf an Kopf mit alternierenden Episoden glühend romantischer Lyrizismen. Typisch für Raff sind diese in Tonarten gehalten, die völlig unverwandt mit der Tonika Es-Dur sind. Das Menuett beginnt ordentlich grell mit punktierten Rhythmen und schneidigen Oktaven der linken Hand, verbunden mit einer diatonisch harmonisierten Melodie der zupackenden rechten Hand. Die Eröffnung des Solo-Klaviers wird von Blech und Pauken beantwortet, mit echo-artigen Kommentaren von Holz und Streichern. Kaum sind zwei Aufstellungen der Eröffnungssphrase des Menuetts vergangen, lösen sich die instrumentale Textur und die unerschütterliche harmonische Grundlage auf, um einer Musik Raum zu schaffen, die einen völlig entgegengesetzten Charakter hat und in E-Dur steht, vielleicht die entfernteste Tonart, die hier überhaupt vorstellbar ist. Nun wird alles zu Salonlyrik, und weitgehend für Klavier allein. Das thematische Material aus süßen Sexten wird vom 19.-Jahrhundert-Equivalent der alten Alberti-Bässe begleitet – mit aufgefüllten Akkorden anstatt deren mozartischer Andeutung. Dabei ändert sich die Vorzeichnung, kurioserweise jedoch nur für das Klavier; das Orchester behält die Vorzeichen für Es-Dur. Als eine volle Wiederkehr des Menuetts folgt, spielt das Orchester mit all seinem militanten Glanz, während das Klavier sich mit einem gänzlich unvorbereiteten, ein bisschen gegensätzlichen Herumnudeln begnügt – eine Karikatur jener Art virtuosen Füllwerks, wie es oft ganze Seiten von Konzerten bedeckt, die für Virtuosen zu ihrer eigenen professionellen Selbstverherrlichung geschrieben wurden. Eine andauernde melodische Zelle As/G deutet auf eine Modulation nach c-moll, doch Raff lenkt das Ohr in typischer Weise auf die Modulation und bringt uns nach C-Dur – harmonisch zumindest mit der vorausgehenden E-Dur-Sektion durch den gemeinsamen Ton E verbunden. Beginnend mit einem Solo-Horn, beantwortet von einer Solo-Oboe, wird eine wundervolle, lyrische Episode, bezeichnet mit *un poco meno mosso*, begleitet im guten, alten *Accompagnato*-Stil vom arpeggierenden Klavier. Episoden, in denen das Klavier entweder unbegleitet ist oder aber alternativ das Orchester seinerseits begleitet, folgen sukzessive. Das volle Orchester erscheint erneut – aber nicht mit einer Reprise des Menuetts, sondern vielmehr einer formellen Durchführung seiner wichtigsten Materiale. Der Klaviersatz wird zunehmend filigran. Elemente der aus dem Trio stammenden Horn-Melodie ringen mit dem originalen Menuett-Thema um Vorherrschaft. Schließlich bringt Raff das Menuett in seiner Originalform zurück. Auf dem Weg liegt ein weiterer kurzer Flirt mit dem Trio-Material – in C-Dur (doch mit den Vorzeichen von Es-Dur), aber für Klavier allein und nur, um eine Art Beethoven'sches Doppeltrio anzudeuten. Ein auf vier Takte verkürztes Statement des Anfangs bricht in die Träumerei des Klaviers und endet den Satz bekräftigend.

Die Musette war ursprünglich ein Dudelsack-artiges Instrument, verbreitet im 18. Jh. in Frankreich. Ungeachtet der verwendeten Instrumente ist Musik, geschrieben, um sie zu imitieren, charakteristischerweise dröhnend, oft mit Bordun-Bässen. Da die danach benannte Tanzform rhythmisch mit der Gavotte verwandt ist, wurde die Paarung dieser beiden Prägungen zu einer Standard-Konfiguration, und dies noch mehr, als sich spätere Komponisten

auf das Barockzeitalter zurück besinnen. Raffs entsprechende Koppelung als dritter Satz scheint also bewußt traditionell. Seine Behandlung der Form wirkt allerdings eher wie im vorausgehenden Menuett als eine aufgearbeitete Replikation der älteren Form. Wie zuvor beginnt das Klavier, nun befestigt in c-moll, den Satz allein, wird aber bald vom Orchester unterstützt – die klobige, gespreizte Natur der Musik wird allerdings kurioserweise mit einer völlig verkleinerten Orchester-Antwort auf das Klaviersolo ausbalanciert. Ähnlich gibt es lange Episoden des unbegleiteten Klaviers, in denen das Material der Gavotte durchgeführt und erweitert wird, und dies alles unter Beibehaltung strengster Zweier-Metrik. Die kontrastierende Musette in C-Dur liefert die traditionell damit verbundene, pastorale Natur, mit dröhnenden Bordun-Quinten in Bässen und Celli. Anders als im Menuett richtet Raff jedoch den Fokus hier völlig auf das Klavier – die Rolle des Orchesters wird auf ein Minimum reduziert. Die regelrechte Reprise der Gavotte wird ähnlich behandelt wie die Wiederkehr im vorausgehenden Menuett; sie ist weitgehend notengetreu, mit der Ausnahme, das wiederum Andeutungen einer Reprise der Musette zu nichts weiter führen. Diese dienen jedoch lediglich als Ablenkung, kurz gehalten durch einen abrupt rohen c-moll-Schluß.

Cavatinen finden sich in Raffs Gesamtwerk insgesamt achtmal. Ursprünglich bezeichnete man so die aus der Oper stammende, dreiteilige Arie schlichter Konstruktion, die der barocken Da-Capo-Arie nachfolgte; später, im frühen 19. Jh., kam diese Bezeichnung auch für relativ schlichte lyrische Instrumentalsätze auf. Die berühmteste Cavatina aller Zeiten ist wohl in der Tat das dritte seiner sechs Stücke op. 85 für Violine und Klavier. Dieses kleine Juwel war damals dermaßen bekannt, daß es imstande war, Raffs Namen nach seinem Tod im Jahr 1882 für mehr als ein Jahrhundert am Leben zu erhalten. Das Exemplar aus der hier vorgelegten Suite, in As-Dur, ist ein angemessen kurzes, mittelromantisches Arioso. Doch die Schlichtheit des sechzehntaktigen Themas aus vier viertaktigen Phrasen, zunächst von den Streichern, dann weiter ausgearbeitet vom Klavier und schließlich mit vollrem Orchester präsentiert, führt den Hörer völlig in die Irre, wenn er nun ein schlichtes, Salon-artiges Zwischenspiel erwartet: Ohne Warnung tritt E-Dur ein (der übliche Ton zwischen Passagen des enharmonischen As/gis), wobei eine zweite, etwas üppigere Melodie vom Klavier eingeführt wird, kommentiert vom Orchester. Nach einer Rückkehr des As-Dur-Anfangsthemas hätten die Dinge statisch bleiben können, doch gibt es eine konzentrierte, wenn auch unterschwellige Durchführung – denn hinter der vorgeblich simplen Eröffnungsmelodie versteckt sich eine Sonatenform-Struktur. Verschiedene Änderungen der Tonart (und Vorzeichnung) folgen, als der Kopf der Eröffnungsmelodie in den Fokus musikalischer Diskussion rückt. Während der Rückkehr nach As-Dur erhält diese Melodie ihre vollste Ausprägung, und der Satz endet wie viele von Raffs Sonatenformen, mit beiden Themen gleichzeitig, nun in derselben Tonart vereinigt.

Das Finale hat rhetorische Qualität, bekannt von vielen Konzerten und Sinfonien Raffs, ist jedoch eine energische, geistreiche Rauferei ohne heroisches Pathos. Er wurde oft für seine wenig dramatischen Finalsätze kritisiert, doch für ihn lag die Auflösung des musikalischen Dramas in der Zerstreuung einer Spannung, die schon früher im Werk kumulierte. Im Falle der Suite dauerten die vier vorausgehenden Sätze bereits über 30 Minuten. Angesichts ihrer oft intensiven Natur liefert das zehnminütige Finale die nötige Entspannung und erlaubt pianistischer Pyrotechnik und Hanonesquer Hudelei volle Entfaltung, gefährlich nahe an Offenbach, Delibes, französischer Quadrille und Can-Can (in der Tat eine Tanzform). Raffs Liebäugelei mit Französismen – lebenslang, besonders aber in den 1870ern – erzeugte zweifellos viele unverständig gelüpfte deutsche Augenbrauen. Doch mit typischem Aplomb verwendet der fundamental eklektische Komponist für das zweite Thema im Auf und Ab des ›ungenügenden‹ Finales in der gänzlich akademischen Dominante nichts anderes als das Fugenthema des Kopfsatzes, nun ernster Präntention entledigt und augenzwinkernd in feinsinniger Frivolität! Insgesamt vertreibt dieser erbauliche frankogermanische Knaller die heldisch/ernste Natur des Kopfsatzes, das militaristische Menuett, die aggressive Gavotte und die kantable Cavatine mit klar geschnittenem Themenmaterial, mit geradlinigen, Ballett-artigen Begleitungen und einem Schnellfeuer aus Wechseln zwischen Solo und Tutti. Wie schon im

Satz zuvor bringt Raff am Satzende seine Themen zusammen, doch nicht glorreich verherrlicht, sondern ironisch kurz, mit überschäumendem Humor.

Dr. Avrohom Leichtling, Februar 2009

Aufführungsmaterial ist über die Fleisher Collection of the Free Library of Philadelphia, Philadelphia zu beziehen. Nachdruck eines Exemplars aus der Sammlung Avrohom Leichtling, Monsey.

Joseph Joachim Raff

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

Suite for Piano and Orchestra in E-flat major, Opus 200 (1875)

By the time Joachim Raff began composing works for solo instrument and orchestra he had been in Franz Liszt's inner circle for several years as a full participant in the Weimar avant-garde and had been intimately involved with the creation and orchestration of at least two of Liszt's three formally named piano concerti. It is not surprising, therefore, that Raff's own first concerti followed, in a general sort of way, Liszt's model of interconnected, thematically related movements. Ultimately (and irrespective of their actual titles), Raff produced at least nine concertante works that survive: three for piano, four for violin, and two for cello. Two of these combine the concerto principle with the Baroque suite and partita. The most important of Raff's keyboard works are his seven suites for solo piano, in which the closed and generally rigid cast of the earlier forms was given new life with much more elastic melodic and harmonic attributes. The Suite for Piano and Orchestra in E-flat major, Opus 200, along with the slightly earlier Suite for Violin and Orchestra in G minor, Opus 180, artfully run 'traditionally' incompatible concepts together by transferring the now romanticized Baroque partita to the orchestra and, at the same time, overlaying specifically concertante elements upon them.

The decade of the 1870s saw the composition of 87 works, close to one-third of Raff's total catalogue, including five of his nine concertos, six of his eleven symphonies, four of his six suites with/for orchestra, the four Shakespeare Overtures and one opera. The Suite for Piano and Orchestra in E flat major, Opus 200, was begun early in 1875 and completed in April of that year. Additionally, 1875 saw the composition of Raff's 7th Symphony, Opus 201, the opera Benedetto Marcello, the Two Scenes for Voice and Orchestra, Opus 199, and several smaller keyboard compositions. The Suite was first performed from the original manuscript in Hamburg on Wednesday, 22 September 1875 in the Saal des Kur-hauses, conducted by Gustav Härtel with Karl Faelton as the piano soloist. Numerous performances followed. The work was published in a number of different formats with the score and parts brought out by C. F. W. Siegel in Leipzig in February, 1876. A transcription for 2 pianos was published posthumously in 1883. Reductions for solo piano of two of its movements appeared in 1877 and 1880, as did a version of the third movement for piano 4 hands. Except for a transcription of the minuet movement for solo piano, Raff himself did not prepare any of the other arrangements. The Suite's five movements, Introduction and Fugue, Minuet, Gavotte and Musette, Cavatina, and Finale, are scored as are most of Raff's concertante works for very practical forces comprised of 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinets, 2 Bassoons, 2 Horns, 2 Trumpets, Timpani and Strings. Raff's use of the 'Haydn orchestra' is particularly and typically deceptive, considering that the manner in which he handles the ensemble is anything but 'classical' and demonstrates how he was indisputably one of the great orchestral composers of the period.

The opening Introduction and Fugue is the most adventurous of the five movements. Its mixture of methods satisfies none of its sources yet produces, through its very ambiguity, a completely different kind of piece than any one of its component parts alone would suggest. It begins with a grandiose orchestral statement that does little more than establish E-flat major.

The piano immediately interrupts in a somewhat singular fashion which, while giving snippets and hints of the fugue subject to follow, nevertheless seems more akin to the cadenza one expects towards the end of a movement rather than at its very opening. The second orchestral statement barely begins before the piano interrupts again for another extended extemporization which arrives, deceptively, in G minor before moving on and gradually transforming the amorphous material, with a third introduction from the orchestra, into the subject which begins a straightforward four-voice fugal exposition. The episodes between statements of the fugue subject more nearly resemble a sequence of sonata form developments than anything else. The fugue subject is played against itself in inversion, a neat contrapuntal trick and sure evidence of Raff's well-deserved reputation as a master contrapuntalist. Much of the piano writing (while the orchestra is busy developing the fugue subject) resembles nothing less than the Hanon keyboard exercises which have bedeviled pianists since they were first introduced into the wonderful world of piano pedagogy. Yet Raff, like Shostakovich some eighty-plus years later in his Second Piano Concerto, turns these humdrum exercises into a marvelously humorous counterpoint of parallel musics – two kinds of academism producing something distinctly unacademic. In the final analysis, the movement, in addition to its other stylistic and procedural adaptations and accretions, also marries fugal procedures to the monothematic sonata form structure – a clear, if mercifully shorter descendant of the Grosse Fuge, Opus 133 of Beethoven.

The second movement posits a militaristic minuet in the best tradition of the Haydn London symphonies going head-to-head with alternating episodes of verdant romantic lyricism. Typically, Raff's alternating episodes are in keys totally unrelated to the tonic E-flat major. The minuet proper begins stridently with dotted rhythms, incisive left hand octaves joined to a full-fisted right hand diatonically harmonized melody. The solo piano opening is answered by brass and timpani with echoing comments from the winds and strings. Then, barely past two statements of the minuet's initial phrase, the instrumental texture and stolid harmonic base disintegrates, giving way to music of a totally opposite character and in E major, perhaps the most distant key imaginable. All becomes salon-style lyricism, and largely for the piano alone. The thematic material, sweet sixths, is accompanied by the 19th Century equivalent of the old Alberti bass – with filled-in chords and not merely the Mozartian outline of them. Curiously, only the piano's key signature changes; the rest of the orchestra keeps the E-flat key signature. When a full restatement of the minuet is given, it is the orchestra in all its militant sheen that states it while the piano is content to engage in a bit of contrary and wholly unprepared noodling – a caricature of the kind of virtuoso filler that often covers the pages of many concertos written by virtuosos for their own professional aggrandizement. A reiterated A-flat – G melodic cell hints at a modulation to C minor, but Raff typically turns the modulation on its ear and leads us to C major – which at least connects it harmonically to the previous E major section by virtue of the common tone of E natural. Beginning with a solo horn answered by a solo oboe, a wonderfully lyric episode marked *Un poco meno mosso* is accompanied in good *accompagnato* style by an arpeggiating piano. Episodes in which the piano is either unaccompanied or, alternatively, accompanying the orchestra follow in succession. The full orchestra returns – but not with a restatement of the minuet so much as a formal development of its principal materials. The writing for the piano becomes increasingly more filigreed. Elements of the trio's original horn melody vie for supremacy with the original minuet theme. Ultimately, Raff brings back the minuet in its original form. Along the way, there is a brief flirtation with the trio's materials again – in C major (but with the E-flat signature), but for piano alone and only for the purpose of suggesting a Beethovenian double trio. A much truncated four-bar restatement of the opening breaks the piano's reverie and ends the movement in the affirmative.

The musette originally was a bagpipe-like instrument common in 18th Century France. Music written in imitation of its characteristic droning often sounded sustained parallel fifths in the bass registers of whatever instruments were used. Since it also frequently resembled the

Gavotte in its rhythmic cast, the pairing of the two variant Gavotte forms became a standard configuration, especially as composers 'remembered' the baroque era. Raff's third-movement pairing appears to be an intentionally traditional one. However, his treatment of the form more closely resembles the preceding minuet than an updated replication of the older form. As before, the piano, now firmly in C minor, begins the movement alone and is soon joined by the orchestra – but the squared-off, stilted nature of the music is balanced curiously with a completely understated orchestral response to the solo piano. Similarly, there are long episodes played by unaccompanied piano during which the Gavotte's materials are developed and extended, all while maintaining the strictest two-to-the-bar metricality. The contrasting musette, in C major, accommodates the traditional pastoral nature implied in its name, complete with droning fifths in the cellos and basses. Unlike the minuet, however, Raff's musette places the focus entirely on the piano – the orchestra role having been reduced to a minimum. The return of the gavotte proper is handled similarly to the reappearance of the previous movement's minuet. The repeat is largely a literal one except that, as before, hints of a repetition of the musette are not fulfilled. These hints serve as a diversion, cut short with an abruptly rude ending in C minor.

Cavatinas occur eight times in the body of Raff's work. Originally associated with opera and specifically as the technical description of the tripartite aria of relatively simple construction that came to take the place of the Baroque da capo aria, the concept of brief, relatively straightforward lyrical instrumental movements began to appear early in the 19th Century. The most famous cavatina of all time, of course, is the 3rd movement of Raff's Six Morceaux, Opus 85 for Violin and Piano. So well known in its day was this little gem that it was the one piece of that kept Raff's name alive for over a century after his death in 1882. The example in the present Suite, in A-flat major, is an appropriately brief, utterly middle-era romantic arioso. But the simplicity of its sixteen-bar theme (consisting of four four-measure phrases), presented initially by the strings, followed somewhat more elaborately by the piano and then with a fuller orchestral setting, completely misleads the listener into an expectation of a simple, salon-like interlude. Quite without warning, the tonality shifts to E major (the common tone between the passages being the enharmonic A-flat/G-sharp), where a second, somewhat more florid melody is given by the piano with orchestral comments. After a return to the A-flat opening theme, matters might have remained static but for a concentrated if subdued development – a sonata form structure hiding behind that deceptively simple opening melody. Numerous shifts of key (and key signature) follow as the head of the initial melody becomes the focus of musical discussion. Upon returning to A-flat major, the theme is given its fullest statement, and the movement ends as many of Raff's sonata form structures do, with both themes, now reconciled to the same tonality, presented simultaneously.

The finale has a rhetorical stance familiar from many of Raff's concerti and symphonies – an energetic and high-spirited romp that generally avoids heroic overstatement. Raff was often criticized for writing finales of insufficient melodrama. For Raff, the resolution of musical drama frequently involves dissipation of the tension that has already accumulated earlier in a work. In the case of the Suite, the fugue, minuet, gavotte and cavatina have already taken over 30 minutes. Given the often intense nature of that half hour, the finale, at 10 minutes' duration, provides the necessary dramatic release by allowing its pianistic pyrotechnics and Hanonesque noodlings to skirt dangerously close to Offenbach, Delibes, the French Quadrille and the Can-Can (which is, after all, a dance form). Raff's preoccupation with French subjects throughout his life but especially in the period of the 1870s doubtless raised lots of German eyebrows in disapproval. With an aplomb typical of this fundamentally eclectic composer, the ruffles and rouge of his insouciant finale uses as its second theme (in the wholly academic tonal relationship of the dominant) nothing less than the fugue subject of the first movement, but now stripped of serious pretense and transformed with a wink and a nod into high-spirited frivolity! Altogether, this delightful Franco-German firecracker thoroughly dispels the heroic-slash-serious nature of the opening Introduction and Fugue, the militarist-ic minuet, the

aggressive Gavotte and the cantabile cavatina with clear-cut thematic material, straightforward ballet-like accompaniments, and rapid fire alternation between solo and tutti. As in the previous movement, Raff runs his themes together at the end, not in a blaze of glory, but with ironical brevity of expression and bubbling wit.

Dr. Avrohom Leichtling, February 2009

For performance material please contact the Fleisher Collection of the Free Library of Philadelphia, Philadelphia. Reprint of a copy from the collection Avrohom Leichtling, Monsey.