

Joseph Joachim Raff

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

Cellokonzert Nr. 1 d-moll op. 193 (1874)

Raffs erste konzertante Werke, *La Fée d'amour* op. 67 (1854) für Violine und Orchester, sowie die *Ode au Printemps* op. 76 (1857) für Klavier und Orchester, sind sämtlich Produkte seiner Zusammenarbeit mit Liszt, auch wenn sie sich stilistisch von Liszts Konzerten unterscheiden. Der Terminus ›Konzertstück‹ meint bei Raff und anderen Komponisten ein Stück in der Art eines Solokonzertes. Die jeweilige Vermeidung des Begriffes ›Konzert‹ liefert einen interessanten Einblick in die Probleme von Komponisten des 19. Jahrhunderts, als sie dieses Konzept aus der nach Haydn und Mozart überlieferten Tradition erweiterten, ebenso, wie schon diese es eine Generation früher für sich neu definiert und erarbeitet hatten, rebellierend gegen die überkommenen Traditionen des Barock. Zwischen der späten hohen Schule der Wiener Klassik und der aufkommenden Frühromantik steht Beethovens Innovation, einige oder alle individuellen Sätze eines Stücks in ein fortgesetztes Ganzes zu überführen (viertes und fünftes Klavierkonzert, Violinkonzert, Chorfantasie op. 80); sie hatte einen grundlegenden Einfluß auf das Solokonzert und sinfonische Prinzipien im 19. Jahrhundert. Beethoven konzentrierte sich dabei eindeutig auf die Integration der verschiedenen individuellen Sätze zur Erschaffung einer übergreifenden, sich entwickelnden Struktur, dessen unterliegendes Ethos in seinem Charakter essentiell dramatisch anstatt rein abstrakt war. Eine parallele Situation entwickelte sich in der Sinfonie (im Fall Beethoven beispielsweise in der dritten und sechsten Sinfonie), wo unkonventionelle oder durchkomponierte Strukturen ihre Rechtfertigung in der Verwendung gattungsfremder Titel (*Eroica*, *Pastorale*) fanden, welche zur Verwirrung dessen beitrugen, was man allgemein als ›Programm-Musik‹ kennt. Die Verwendung extramusikalischer Startpunkte für neue Werke machte es erforderlich, daß Komponisten die überlieferten musikalischen Form-Strukturen überdachten, insbesondere hinsichtlich literarischer, visueller oder gar philosophischer dramatischer Logik, die nicht notwendigerweise durch die Verwendung einer viersätzigen Gestaltung und/oder Sequenz bestimmter Satz-Arten erzwungen werden konnte. Die daraus resultierenden Werke wurden oft als ›Sinfonische Dichtungen‹ oder *Ouvertüren* bekannt, wenn sie einen Satz nicht überschritten, ›Sinfonien‹, wenn sie mehr als einen Satz hatten, oder ›Suiten‹, wenn sie die Muster sinfonischer Konstruktion ohne die ältere Ordnung verwendeten, oder wenn bestimmte andere Konstruktions-Elemente bei der Ausführung fehlten, reduziert oder aber erweitert worden waren. Doch in praktisch allen Fällen blieb das zugrundegelegte Sonatenformprinzip an Ort und Stelle, auch wenn dessen Dimensionen, Komponenten und übergeordnete rhetorische Breite extrem variabel wurden. Raff erfand eines dieser neuen Konzepte – die hybride Orchester-Suite als Wiedergeburt der barocken *Partita*, gekreuzt mit dem virtuosen Solo-Konzert. Die oben zuerst genannten Werke folgen Liszts Beispiel des einsätzigen Konzertes, bestehend aus einer Reihe kleinerer Abschnitte, gebaut aus einheitlichem Material und ohne Unterbrechung gespielt. Diese Stücke kann man als stark erweiterte Sonatenformstrukturen betrachten, in denen das Abwechseln schneller und langsamer Tempi mit Kadenzen, üblicherweise in getrennt auf einander folgenden Sätzen gespielt, nunmehr die späteren Reprise-Elemente des Stückes bildeten. Die verbleibenden Konzerte bestehen aus zwei Typen: Einer davon verwendet die traditionelle dreisätzige Struktur, mit Pausen zwischen den Sätzen und jedem Satz klar als solchem identifiziert (Klavierkonzert op. 185; Violinkonzert Nr. 2 op. 206), im anderen folgen drei bestimmte Sätze (schnell-langsam-schnell) *attacca* aufeinander und ohne spezifische Schilderung individueller Sätze (Violinkonzert Nr. 1 op. 161; Cellokonzert Nr. 1 op. 193). Innere thematische Bezüge gibt es in Raffs Konzerten gerade so wie in seinen Sinfonien.

Im Vergleich zu den exaltierteren Klavier- und Violinkonzerten sind Raffs zwei Cello-konzerte Beispiele für Vorsicht, Zurückhaltung und klassische Klarheit, und somit das exakte Gegenteil

der Mehrheit der Violin- und Klavierkonzerte wie im Repertoire der 1870er und 80er geschrieben. Es gibt nur wenige Werke Raffs für Cello: Neben den beiden Konzerten sind da das Duo in A op. 59 (Letztfassung 1852), die zwei Fantasiestücke op. 86 (1854), die zwei Romanzen op. 182 (1873), und die einzigartige Sonate für Cello und Klavier op. 183 (1873). Das Duo, ursprünglich betitelt Caprice, war Bernard Coßmann gewidmet, späterer Vorkämpfer für das d-moll-Konzert. Coßmann gab 1855 auch die erste Aufführung der zwei Fantasiestücke. Die Romanzen waren ursprünglich für Horn und Klavier – die Cello-Bearbeitung ist eine Alternative entsprechend der marktüblichen Praxis von Verlegern, normalerweise Übertragungen, Transkriptionen oder Bearbeitungen neuer Werke für alternative Soloinstrumente zu veröffentlichen. Die Sonate ist ein Hauptwerk, auf einer Höhe mit den fünf ihr vorausgehenden Violinsonaten. Raffs Interesse für die Celloliteratur des Barock führte zu verschiedenen Experimenten. Seine ›Sechs Cello Sonaten von J. S. Bach‹ (1868) sind Bearbeitungen der Solo-Suiten BWV 1007–12, zu denen Raff die ›fehlende‹ Klavierbegleitung beisteuerte. Interessanterweise hatte auch Robert Schumann zuvor versucht, Bachs Original zu ›vervollständigen‹. 1875 lieferte Raff außerdem Klavierbegleitungen zu drei Cellosonaten von Benedetto Marcello, einem Komponisten des 18. Jh. aus Italien (1686–1739), auch Gegenstand und Protagonist von Raffs gleichnamiger Oper Benedetto Marcello (1877–8). Das Jahr 1874 erlebte Aufführungen weiterer Bach-Arrangements und Transkriptionen von Raff. Wie Raffs andere Konzerte ist auch dieses für einen bedeutenden Virtuosen komponiert worden, nämlich Friederich Grützmacher, und zwar im Frühling und Sommer 1874 in Wiesbaden. Die Uraufführung erfolgte Mittwoch, dem 4. November des gleichen Jahres in Dresden im großen Saal des Hotel de Saxe, gespielt von der Kgl. Hofkapelle unter Julius Rietz. Grützmacher hatte Raff gebeten, »uns arme Cellisten aus unserer wirklich andauernden, unsäglichen Lage zu befreien«, womit er zweifellos meinte, er wünschte sich ein Konzert geschrieben von einem Komponisten, der die schöpferischen Anforderungen eines erfolgreichen Konzertes begriff, und nicht eines von einem Cellisten, der zwar die technischen Tricks des Instruments ausschöpfte, aber nicht notwendigerweise die nötige Kontrolle kompositorischer Prozesse hatte, die nötig wären, etwas Besseres als die üblichen, hohlen, paganiniesken Stücke nur um ihrer falschen Virtuosität selbst willen zu schreiben. Grützmacher spielte das Werk recht oft. Bernard Coßmann schrieb eine neue Kadenz dafür und spielte es, wo immer möglich, unter Raffs Leitung. Das erste Cellokonzert wurde in seiner ›Probenfassung‹ aus Cellostimme und Klavierauszug im März 1875 bei C. F. W. Siegel in Leipzig veröffentlicht; Partitur und Stimmen erschienen dort fünf Monate später, im August des gleichen Jahres.

Das d-moll-Konzert folgt dem drei-Sätze-in-einem-Modell, in dem die Pausen zwischen den Sätzen eliminiert sind. Der erste Satz kommt nicht zu einer finalen, beschließenden Kadenz; er macht eher einen Übergang in den zweiten Satz, ähnlich, wie man in einem größeren, integrierten Werk von einer Abteilung in die nächste kommt. Der zweite Satz kommt zu einer stillen Kadenz, läßt aber das Cello auf einem Halteton hängen, während das Orchester sich herausstiehlt. Nur nach einer ganz kurzen Atempause beginnt der Finalsatz in der gleichen Tonart wie der zweite, bevor er schnell in die Tonika zurückfindet, allerdings im picardischen D-Dur. Die kauzige, verkehrte Natur von Raffs Handhabe ›traditioneller‹ Praktiken und Methoden, wenn auch präsent in diesem Werk, ist doch weniger offensichtlich als in vielen anderen Werken Raffs. Die Herangehensweise ist entschieden zurückhaltend und spielt Raffs typischerweise extrovertiertes, flamboyantes Métier herunter, doch sollte man das nicht als Versuch, ›auf Nummer Sicher zu gehen‹, mißverstehen. Raff war grundsätzlich besorgt um Klarheit, Balance und Ökonomie der Bedeutung. Aufgrund der Probleme der Schallabstrahlung, Tonqualität und des Tonumfangs entschied sich Raff praktikablerweise dafür, das Orchester so weit als möglich auszulichten, um das Cello nicht mit Instrumental-Texturen zu überdecken und um zu vermeiden, daß das Cello gegen exzessiv aktive Kontrapunktik oder harmonische Komplexität ankämpfen müßte, um sich klanglich gegenüber dem Orchester noch durchsetzen zu müssen. Fast immer zeigt Raff, daß die geringere Größe seines Orchesters kein Hinderniß dabei ist, einen großen Klang zu schaffen. Doch in diesem

Werk scheidet er extensive, grandiose Orchestertutti und hält auch die Begleitung durch das Orchester geradlinig und schlicht. Ganz vollendeter Kontrapunktiker, läßt Raff zwar keine Gelegenheit für imitative und kontrapunktische Nebenstimmen aus – das Werk ist ein regelrechtes Wunder an intimer Konversation und Diskussion –, doch ist es andererseits die Fähigkeit des Meisters, kontrapunktische Aktivitäten streng unter Kontrolle zu halten, die eine der herausragenden Charakteristika dieses Werkes ist. Ruffs Begleitfiguren erwecken oft den Anschein des Eigenlebens im Zuge der Durchführung hauptsächlich Themenmaterials. Die eingangs zu hörende, daktylische Paukenfigur, wie ein subtiler, Herzklopfen machender Augenaufschlag, beansprucht eine führende Rolle im weiteren Verlauf des Satzes. Raff verkehrt die übliche Prozedur einer Orchester-Exposition mit nachfolgendem Solo-Eintritt ins Gegenteil. Nur zwei Takte Streicher-Tremolo und die Pauken genügen, bevor das Cello mit dem Hauptthema des ersten Satzes beginnt, welches genug Diversität zellulärer Motive und rhythmischer Variation enthält, um das ganze Werk hindurch zu tragen. Ein verkürztes Tutti leitet direkt zu einem Seitenthema, erst in F-Dur, doch schließlich in B-Dur, wobei das Agitato der Eröffnung ersetzt wird durch Lyrizismus und eine typische Suspension aus rhythmischer Aktivität, bereitgestellt durch Verdoppelung der rhythmischen Werte. Eine konzentrierte Durchführung führt zur Reprise, die in typischer Weise die Reihenfolge des Materials verkehrt. Eine ausgiebige Kadenz führt zu einer Coda, die den Satz nicht formal beschließt, sondern eher hinter sich läßt, um in dem zweiten Satz zu landen, einem Larghetto in B-Dur. In den langsamen Sätzen seiner Konzerte und Sinfonien reduziert Raff das Orchester auf charakteristische Weise zu Holzbläsern, Hörnern und Streichern. Oft kritisiert für seinen umfangreichen Korpus an ›Salonmusik‹, also kurzen, lyrischen und relativ schlichten Kompositionen im ›volkstümlichen Stil‹, gehört Ruffs Larghetto sicherlich zu dieser Kategorie. Allerdings ist es in jeder Hinsicht derlei geschmackvoll und meisterlich ausgeführt, daß man ohne Übertreibung sagen kann, Raff hätte erfolgreich den ›volkstümlichen Stil‹ zum Kunstwerk erhoben. Das Geheimnis ist Ruffs Verwendung des Sonaten-Prinzips als unterlegtes konstruktives Element, auch wenn die enthüllte Seite direkter, täuschend schlichter Lyrizismus ist. Ruhig im 6/8-Takt dahinfließend, stellt das Cello die Melodie vor, nur begleitet von den Streichern und einigen Kommentaren des Holzes. Das Orchester übernimmt sofort, modulierend nach g-moll und dunklere, leidenschaftlichere Elemente präsentierend, die geradlinig in eine ausführliche Durchführung abtauchen, bevor sie nach B-Dur zurückführen, wo dann die Melodie des Cellos auf ähnliche Weise durchgeführt wird. Mit dem zweiten Orchester-Tutti wird eine neue thematische Idee eingeführt und sogleich durchgeführt. Das Originalthema kehrt nicht in seiner Originalgestalt zurück; es erscheint jedoch in Fragmenten, als der Satz sich einem absichtlich unschlüssigen, ruhigen Ende zuwendet. Das Finale (Vivace) enthält wenigstens zwei unbezahlbare musikalische Scherze: Der erste davon eröffnet den Satz, ›vage ähnlich‹ klingend wie das Finale in Mendelssohns Violinkonzert. Raff macht daraus eine gutmütige Parodie, bis hinab zur Phrasenstruktur und eingebauten Verzögerungen. Doch kaum ist die Eröffnung vorbei, wendet sich rasch das Blatt, und das Ganze ist nun eine völlig Ruffische Welt struktureller und harmonischer Zweideutigkeit, mit einer Syntax, die alles andere ist als Mendelssohnisch. Irgendwann erscheint eine Melodie, die an nichts anderes erinnert als an das Andante Cantabile im zweiten Satz von Čajkovskijs Fünfter – abgesehen davon, daß Čajkovskij die berühmte Version dieser Melodie erst 1888 komponieren würde! Ruffs Version davon erscheint auch in seiner eigenen Achten (eigentlich seiner Zehnten). Man weiß, daß Čajkovskij Raff bewunderte, und die Tatsache, daß beide Werke Ruffs weithin aufgeführt wurden wenigstens eine Dekade, bevor Čajkovskij an seiner Fünften zu arbeiten begann, macht es möglich, daß er mit dieser Idee, wie sie in beiden Werken präsentiert wird, vielleicht vertraut war. Der Satz selbst erweckt den Eindruck einer Variante der Rondo-Form – abgesehen davon, daß Raff nicht der ›akzeptierten‹ Prozedur folgt, sein Hauptthema mit kontrastierenden Episoden abwechseln zu lassen. Stattdessen präsentiert er eine Serie von Episoden, die aufeinander folgen wie in einer fast schon prä-cinematismen Art und Weise, nachdem jede davon durchgeführt und ausgeweitet worden war. Manchmal wird das Zusammenspiel von Solo und Orchester geradezu opernhaf, wie bei einem recitativo accompagnato, wenn auch immer im Tempo. Der pathetische Modus des ersten Satzes kehrt

mittendrin wieder, wird aber rasch in einer kurzen Wiederkehr der eröffnenden Mendelssohnischen Scherze aufgelöst, bevor sich rasch eine bekräftigende, doch konzise Coda einstellt, die in einer humorvoll-wegwerfenden Geste das Thema des ersten Satzes nunmehr teleskopiert wiederbringt, bevor der Satz mit Punkt und Komma endet.

Dr. Avrohom Leichtling, Februar 2009

Stimmen sind 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)

Concerto for Violoncello and Orchestra N° 1 in D minor Opus 193 (1874)

Raff's first concertante works, *La Fée d'amour*, Opus 67 (1854) for Violin and Orchestra, and *Ode au Printemps*, Opus 76 (1857) for Piano and Orchestra, are fully the products of his association with Franz Liszt even as they differ stylistically from Liszt's concerti. The term 'Konzertstück' in Raff's and other composers' similarly titled works denotes a piece in the manner of a concerto ('Konzert'). The avoidance of the generic term 'concerto' provides a useful clue to the issues confronting composers in the early 19th Century as they expanded the concept from the received tradition of Haydn and Mozart, just as surely as their definition and adaptation of the term was at variance with the received traditions of the Baroque against which they themselves had rebelled a generation earlier. Standing between the late high Viennese classical school and the emerging early romantics, Beethoven's innovation of joining some or all of the individual movements of a piece into a continuous whole (as in the 4th and 5th Piano Concerti, the Violin Concerto and the Fantasy for Piano, Chorus, Soloists and Orchestra, Opus 80) had a profound influence on 19th Century concerto and symphonic principles. Clearly, Beethoven's focus was on the integration of the various individual movements to create an overarching and evolving structure whose underlying ethos was essentially dramatic in character rather than purely abstract.

A parallel situation developed with the symphony (in Beethoven's case, for example in his 3rd and 6th Symphonies) where the exploration of unconventional or through-composed ('durchkomponiert') structures found their 'excuse/justification' in the use of non-generic titles or texts that became the obfuscate generally known as 'Program Music'. The use of extra-musical starting points for new works required composers to rethink the inherited body of formal musical architecture in terms of literary, visual or even philosophical dramatic logic that could not necessarily be constrained by the use of a conventional four-movement layout and/or sequence of movement types. The resultant works often became known as 'symphonic poems' or overtures if they were in one movement, 'symphonies' if they were in more than one movement, or 'suites' if they used the devices of symphonic construction without the older order or with certain other constructive elements missing, reduced or increased in manner of execution. In virtually all cases, the underlying sonata form principle remained in place even as its dimensions, component parts and overall rhetorical scope became extremely variable. Raff invented one of the new concepts – the hybrid orchestral suite – as a reincarnation of the Baroque partita cross-joined to the solo virtuoso concerto.

The works first cited above follow Liszt's example of the single movement concerto made up of a number of smaller sections played continuously and based on common materials. These pieces can be viewed as vastly expanded sonata form structures in which the alternation of fast

and slow tempi and cadenzas, normally accomplished in separated, sequential movements, now placed the recapitulatory elements later in the piece. The remaining concerti are of two types: one utilizes the traditional three-movement structure, with full stops between movements and each movement clearly identified as such (the Piano Concerto, Opus 185 and the Second Violin Concerto, Opus 206), the other, three distinct movements (fast–slow–fast) following each other without pause and without specific delineation of individual movements (First Violin Concerto, Opus 161, the First Cello Concerto, Opus 193). Internal thematic cross-referencing is present in Raff's concerti exactly as in his symphonies.

Compared to the more flamboyant Piano and Violin Concerti, Raff's two Cello Concerti are models of circumspection, restraint and classical clarity and are the very antithesis of the majority of violin and piano concertos now in the repertory written in the 1870s and '80s. Raff's works for solo Violoncello are few in number. Aside from the two Concertos are the Duo in A, Opus 59 (final version, 1852), Two Fantasy Pieces, Opus 86 (1854), Two Romances, Opus 182 (1873), and the solitary Sonata for Cello and Piano, Opus 183 (1873). The Duo, originally called Caprice, was dedicated to Bernard Coßmann, who would later champion the D minor Concerto. Coßmann also gave the first performance of Two Fantasy Pieces in 1855. The Romances were written originally for Horn and Piano – the Cello thus indicated is an alternative version, a fairly normal marketing practice for publishers who typically printed adaptations for alternative solo instruments or transcriptions or arrangements of new works. The Sonata is a major work, the equal of the five Violin Sonatas which preceded it. Raff's interest in the cello literature of the Baroque produced several experiments. His 'Six Cello Sonatas of J. S. Bach' of 1868 are actually adaptations of Bach's original solo suites (BWV 1007–1012) to which Raff provided the 'missing' keyboard parts. Interestingly, Robert Schumann had also previously tried his hand at 'completing' the Bach original. In 1875, Raff provided piano accompaniments to 'Three Cello Sonatas of Benedetto Marcello', the 18th Century Italian composer (1686–1739) who would be the subject and principal character of Raff's opera Benedetto Marcello (1877–8). The year 1874 saw the production of several of Raff's arrangements and transcriptions of Bach.

As with Raff's other concerti, the present work was composed for an eminent virtuoso, Friederich Grützmacher, in the Spring and Summer of 1874 in Wiesbaden. The premiere occurred on Wednesday, November 4th of that year in Dresden in the Hall of the Hotel de Saxe, conducted by Julius Rietz leading the Kgl. Hofkapelle orchestra. Grützmacher had asked Raff to "...free us poor cellists from our truly constant and unbearable situation", by which he doubtless meant that he wanted a concerto written by a composer who understood the creative issues of fashioning a successful composition, and not one by a cellist who, although capable of exploiting the technical tricks of the instrument, would not otherwise have the necessary control of the compositional process to produce anything but yet another essentially empty Paganiniesque display piece built on the false foundation of virtuosity for its own sake. Grützmacher played the work often. The cellist Bernard Coßmann wrote a new cadenza for the work and, whenever possible, played it under Raff's direction. The First Cello Concerto was published in its 'rehearsal' version, that is, the solo part together with a piano reduction of the orchestral score, in March, 1875 by C. F. W. Siegel in Leipzig. Siegel brought out the orchestral score and parts five months later in August of that year.

The D minor Concerto follows the three-movements-in-one model in which pauses between the movements are eliminated. The first movement does not come to a final, terminating cadence, but rather makes a transition into the second as if moving to another division within a larger, integrated work. The second movement comes to a quiet cadence but leaves the solo cello hanging on a sustained tone after the orchestra drops out. With only the slightest breath pause, the final movement begins in the same tonality as the second before moving quickly back to the Piccardian D-major.

The quirky, inverse nature of Raff's handling of 'traditional' practices and methods, although present in this work, are less obvious than in much of Raff's other work. The approach is decidedly understated and downplays Raff's more typically extroverted and flamboyant métier, which should not be mistaken for an attempt to 'play it safe'. Raff was principally concerned with clarity, balance and economy of means. Given the problems of projection, tonal quality and tessitura, Raff made the practical decision to lighten the orchestra as much as possible in order to avoid covering up the solo cello either with instrumental textures that would interfere with its projection or with excessively active contrapuntal movement or harmonic complexity against which the solo cello would have to fight in order to be heard over the orchestra. Raff almost always demonstrates that the smaller size of his orchestra is no obstacle to creating a big sound. In this work, he eschews extensive grandiose orchestral tutti and keeps his orchestral accompaniments direct and simple. The consummate contrapuntalist, Raff misses no opportunity for imitative and contrapuntal byplay – the work is a marvel of intimate conversation and discussion – but it is the master's ability to keep contrapuntal activity under strict control that is one of the outstanding characteristics of this work.

Raff's accompanimental figures often assume lives of their own in the course of development of the principal materials. The opening dactylic timpani figure, like a subtle, heart-throbbing wink of the eye, assumes a major role as the first movement progresses. Raff reverses the usual procedure of orchestral exposition followed by solo entrance. A mere two measures of string tremolo and timpani suffice before the solo cello enters with the main theme of the first movement, which contains enough diversity of cellular motive and rhythmic variation to sustain an entire work. An abbreviated tutti leads directly to a secondary theme, first in F major, but ultimately in B flat major, in which the agitation of the opening is replaced with lyricism and a typical suspension of rhythmic activity accomplished by doubling the rhythmic values. A concentrated development leads to the recapitulation, which typically reverses the order of materials. An extended cadenza leads to a coda which does not end the movement formally, but rather trails off, landing at the B flat major second movement *larghetto*. Raff characteristically reduces the orchestra in the slow movements of his symphonies and concerti to winds, horns and strings. Often criticized for his sizeable body of 'salon' pieces, that is, short, lyrical and relatively uncomplicated compositions in the 'popular' style, Raff's *larghetto* easily belongs to this category. It is so tastefully and expertly executed in every aspect that Raff successfully elevates the 'popular' style to the level of high art. The secret is Raff's use of the sonata principle as the underlying constructive element while its revealed side is its direct, deceptively simple lyricism. Flowing gently along in 6/8, the cello introduces its melody accompanied only by strings and occasional comments from the winds. The orchestra takes over immediately, modulating to G minor and presenting darker, more impassioned materials which dive straight away into an extended development before leading back to B flat major, where the cello's tune is similarly elaborated. With the orchestra's second tutti, a new thematic idea is introduced along with its development. The original theme is not brought back in its original form, but appears in fragments as the movement draws to an intentionally inconclusive and quiet ending.

The Concerto's finale (*vivace*) contains at least two priceless musical jokes: The first opens the movement proper by sounding 'vaguely similar' to the finale of the Mendelssohn Violin Concerto. Raff makes a good-natured parody of that movement even down to its phrase structure and built-in hesitations. Once past the opening, however, the gears quickly shift into a wholly Raffian world of structural and harmonic ambiguity whose syntax is anything but Mendelssohnian. Along the way, the beginning of a tune appears which resembles nothing less than the *Andante Cantabile* theme in the second movement of Tchaikovsky's 5th Symphony – except that Tchaikovsky would not 'compose' the well known version of this tune until 1888! Further, Raff's version of it ALSO appears in his own 8th (that is, 10th) Symphony. Tchaikovsky was known to have admired Raff – and the fact that both of Raff's works were widely performed at least a decade before Tchaikovsky started work on his symphony suggests

that he may have been familiar with the germinal idea present in both works. The movement itself gives the impression of being a variant form of rondo – excepting that Raff does not follow the ‘accepted’ procedure of alternating his main theme with contrasting episodes. He presents instead a series of episodes that dissolve one into the next in true pre-cinematic fashion after each has undergone due development and extension. At times, the byplay between soloist and orchestra becomes almost operatic, suggesting recitativo accompagnato but always in tempo. The pathetic mode of the first movement returns mid-stream but is quickly resolved into a brief restatement of the opening Mendelssohnian puns before moving quickly to an affirmative but concise coda, which in a humorous throwaway gesture brings back the first movement’s theme now telescoped, before ending with all its t’s crossed and i’s dotted.

Dr. Avrohom Leichtling, March 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.