

Joseph Joachim Raff

(geb. Lachen/Schweiz, 27. Mai 1822 – gest. Frankfurt/Main, 24. Juni 1882)

Die Tageszeiten op. 209 (1877)

Allgemein glaubt man, Raff habe elf Sinfonien komponiert, ungeachtet der Tatsache, daß er tatsächlich zwölf oder dreizehn davon schrieb. Seiner ›offiziellen‹ 1. Sinfonie op. 96 (An das Vaterland; 1861) ging eine 1854 in Weimar komponierte ›Große Symphonie in e-moll‹ voraus (WoO 18), von der wenigstens vier Aufführungen erfolgten, bevor die Partitur verloren ging. Das nach seinem Tod als 11. Sinfonie veröffentlichte Werk komponierte Raff noch vor seiner Achten, was die Numerierung der letzten vier Sinfonien in eine Schieflage brachte. Ebenfalls glaubt man allgemein, Raff hätte neun Solokonzerte geschrieben – drei für Klavier (auch wenn nur eins davon die Bezeichnung ›Konzert‹ trägt), vier für Violine (wovon nur zwei als ›Konzert‹ bezeichnet sind) und zwei für Violoncello (die beide korrekt als ›Konzert‹ bezeichnet sind). Schließlich glaubt man auch allgemein, Raff habe sechs Orchestersuiten komponiert (übrigens allesamt fünfsätzig), doch zwei davon wären richtiger als ›Konzert‹ zu bezeichnen, und eine davon enthält wenigstens zwei Sätze der verlorengegangenen e-moll-Sinfonie. Man lernt daraus, daß Raff, auch wenn er sicherlich einigen Respekt vor den überlieferten Traditionen bei der Benennung von Werken hatte, doch auch genug Selbstvertrauen in seine eigenen Grundsätze hatte, sich blindem Erfüllungsgehorsam gegenüber solchen Konventionen zu verweigern, wenn sein Instinkt ihn anderswohin führte. Seine Bereitschaft, das Kind mit dem Bade auszuschütten (doch dabei stets die Wanne festzuhalten!), brachte ihn in Konflikt mit buchstäblich allen Verfechtern eines ›ent-wickelten Romantizismus‹, auch wenn sie ihn zugleich befähigte, mit fast schockierender Präzision viele essentielle Fortschritte in der Kompositionstechnik vorauszuahnen, die erst gut ein Jahrhundert nach ihm eintreten sollten. Die derzeitige Wahrnehmung von Raffs Konzerten und Sinfonien wird schließlich noch einmal zu überprüfen sein, wenn wir ein weiteres Werk berücksichtigen – die viersätzig Chorsinfonie Die Tageszeiten, die er sorglos als eine ›Sinfonia Concertante‹ bezeichnete, gesetzt für gemischten Chor, Klaviersolo und Orchester, begonnen 1877 und beendet ein Jahr später.

Der Gattungsbegriff ›Concerto‹ hat ja eine Reihe Verwandter: das ›Concertino‹, das ›Konzertstück‹ und die ›Sinfonia Concertante‹. Das einzige, was diese vier Formen aber gemein haben, ist das grundlegende konzertante Prinzip selbst, nämlich die Verwendung eines oder mehrerer Soloinstrumente gegenüber einem größeren Klangkörper, beruhend auf dem Verhältnis von ›Concertino‹ gegenüber dem ›Ripieno‹ im barocken Concerto Grosso. In Raffs Tagen bedeutete die Standard-Definition des ›Konzerts‹ einen einzigen Solisten und eine dreisätzig Form nach dem Schema Schnell-Langsam-Schnell. Raff fühlte sich dagegen niemals dieser engen Vorgabe verpflichtet, und schon gar nicht angesichts seines Interesses an der Musik aus anderen Zeiten. Dadurch war es für ihn ganz normal, herausfinden zu wollen, was passiert, wenn man frühere Methoden auf zeitgenössische syntaktische und rhetorische Konstrukte anwendet. Die allgemeine Form der reinen Instrumentalsinfonie des 18. Jahrhunderts wuchs im 19. Jahrhundert sowohl in der Besetzung wie auch der Länge beträchtlich. Die Chor-Sinfonie mit ihrem Vokalanteil und einem Text mit besonderen, dramatischen Anforderungen an die Musik etablierte allerdings gegenüber der rein abstrakten Orchestersinfonie niemals eine bestimmte Satzform. Um dies sofort zu erkennen, muß man sich nur die ersten drei Sätze von Beethovens revolutionärer Neunter Sinfonie im Vergleich zu ihrem Finale anschauen. Seine frühere Chorfantasia (in mancher Hinsicht vielleicht ein Vorwurf zur Neunten) bietet dessen ungeachtet eine weitere Möglichkeit der Allianz mit dem Konzert-Prinzip. Die Chorsinfonie nach dem Urmodell Beethovens fand viele Bewunderer und Abkömmlinge, die ihr alle mehr oder weniger verpflichtet sind.

Es scheint fast unausweichlich, daß es Raff zufallen sollte, ein Szenario zu schaffen, in dem die

essentiellen Aspekte aller Formen der Sinfonie und des Konzerts zusammenfielen, um einen Hybriden zu schaffen, der die grundlegenden Elemente beider Gattungen ausloten sollte, ausgehende nicht von Beethovens berühmter Sinfonie, sondern vielmehr seiner weit kühneren, futuristischen Chorfantasia op. 80 für Klavier, Chor und Orchester. Die daraus resultierende Komposition, Die Tageszeiten op. 209, war eben weder Sinfonie noch Konzert, sondern eine ›Concertante‹. Ihre vier Sätze in der Abfolge Schnell-Langsam-Scherzo-Schnell folgt der allgemeinen, dramatischen Anordnung der Sinfonie des 19. Jahrhunderts, doch ihre individuellen Strukturen haben wenig mit den Konventionen sinfonischer Konstruktion gemein – weder der Sinfonie noch des Konzerts –, was vielleicht der Grund dafür ist, daß Raff sich weigerte, das Werk per se eine Sinfonie zu nennen (und ungeachtet der Tatsache, daß es durchaus vereinheitlichende thematische und motivische Elemente gibt, die das ganze Werk durchziehen, was charakteristischer für die Sinfonie als das Konzert ist). Beginnend mit einer ausgedehnten, progenerativen Kadenz und viele für ein Konzert typische Episoden enthaltend, wird das Klavier doch nicht während des ganzen Werkes verwendet, wodurch die Benennung ›Konzert‹ im reinsten Sinne grundlegend in Frage steht. Der Chor erscheint auf ähnliche Weise in allen vier Sätzen, doch steht er ebenfalls nicht notwendigerweise im Zentrum der Aufmerksamkeit. Was uns also vorliegt, ist ein Konstrukt aus Grundelementen von Sinfonie, Konzert und Oratorium, in einer Art und Weise arrangiert, daß das übliche deklarative und verbindende Gewebe, Zwischenspiele und rhetorische Kunstgriffe völlig umgemodelt wurden. Neben Beethovens Chorfantasia geht der andere Haupteinfluß auf Rapps Formkonzeption von Haydns großem Oratorium Die Jahreszeiten aus. Aus Sicht des Procedere ist der erste Satz der Tageszeiten nichts weniger als Rapps Sicht von Beethovens Chorfantasia, bis hin zur grundlegenden Form und der Grundtonart C-Dur, und hätten Die Tageszeiten schon nach dem Kopfsatz geendet, hätte man es ohne Zweifel als deren Abkömmling aus späterem Zeiten betrachtet. Doch wie Haydns Oratorium seine vier Jahreszeiten hatte, baut Raff seine ›Concertante‹ auf vier Tagesabschnitten auf, drei Sätze hinzufügend, jeder kürzer als der erste, und wenn sie zusammen länger dauern als der erste Satz allein. Haydns Jahreslauf auf einen einzigen Tag verkürzend, präsentiert uns Raff zugleich auch sein Markenzeichen, humorvolle Paradoxons, und stellt ein weiteres vorahnungsvolles Element seiner Kompositionsmethode heraus, die Kompression, die ihn in den letzten Lebensjahren zu einigen der ungewöhnlichsten Experimente bezüglich Form und Gehalt des gesamten 19. Jahrhunderts führte.

\*

Raff begann die Komposition der Tageszeiten 1877 in Wiesbaden und beendete sie 1878 in Frankfurt, nachdem er das Angebot angenommen hatte, Direktor des neuen Hoch'schen Conservatoriums zu werden. Die Uraufführung erfolgte nach dem Manuskript am 12. Januar 1880 im vierten ordentlichen Concert des Königl. Theaters zu Wiesbaden unter Leitung von Wilhelm Jahn, mit Karl Faelton am Klavier und unter Mitwirkung des Theater-chores. Partitur und Klavierauszug erschienen im Juli 1880 bei Breitkopf & Härtel, Leipzig. Rapps Tochter Helene schrieb das Libretto unter dem Pseudonym Helga Heldt. In ihren Erinnerungen an das Leben ihres Vaters, verfaßt anlässlich seines 100. Geburtstags im Jahr 1922, bezeichnete sie das Werk stets als Kantate. Helene war 17, als sie den Text schrieb – eine Sammlung bukolischer Szenen auf dem Lande und ein Loblied auf die all-gemeinen Werte Arbeit und Liebe, mehr als nur wenig erinnernd an Baron Gottfried van Swietens Text für Haydns Oratorium, geschrieben 1801. Es ist eine delikate Konjektur, zu unterstellen, Raff hätte seine Dichterin-Tochter geradezu gebeten, ein Libretto in Art einer van-Swieten-Miniatur anzufertigen – eben die Tageszeiten in vier Sätzen gegenüber den Jahreszeiten in vier Teilen. Helene/Helgas Text ist recht aufpoliert und kunstvoll für eine so junge Dame, aber angesichts ihrer Zeit und Lebensumstände, ihrer Erziehung und Unterstützung durch ihre Eltern ist das weder überraschend noch unerwartet.

\*

Aus formaler Sicht ist der erste Satz der Tageszeiten der anspruchsvollste. Die eröffnende Klavier-Kadenz (ein Capriccio), macht wie zu Beginn von Ruffs Suite für Klavier und Orchester op. 200 aus Sicht des 21. Jahrhunderts hundertprozentig Sinn, denn sie präsentiert thematische und harmonische Ideen in einem embryonischen Stadium, das der herauskristallisierten, definierten Gestalt noch vorausgeht. Aus Sicht des 19. Jahrhunderts dagegen muß die Organisation des Materials in dieser Art eine Wirkung gehabt haben, als ob das Stück mittendrin beginnen würde. Die fragmentarische Natur der musikalischen Erzählung und ihr Insistieren auf ein einziges Motiv erweckt den Eindruck, daß dies die Kulmination der Durchführung einer viel längeren musikalischen Idee sei, anstatt nur das prädiktive Hinstellen eines Themas, daß noch gar nicht dazu bereit ist, voll loszulegen. Indem er diese de facto Durchführung an den Beginn des Werkes stellt, nimmt sich Raff selbst die Freiheit, alle möglichen Vorschläge zu machen und sich in einer breiten Skala des musikalischen Innuendo zu engagieren. Wenn dies abrupt endet, entsteht der Eindruck stärksten Kontrastes, wenn das streng geschnittene, fast kindlich-schlichte achttaktige Thema mit brillanter Klarheit auftritt. Raff war immer sehr angetan von dieser creatio ex nihilo Strategie, von Etwas, das aus dem Chaos des Nichts entsteht, und von Momenten eines »und es ward Licht« (Haydn). Das neugeborene Thema erscheint zunächst unisono in den Streichern; ihm folgen ungefähr vierzehn Variationen. Später wird sich zeigen, daß Raff hier ein weiteres seiner Markenzeichen verwendet, die kunstvolle Täuschung: Thema und Variationen werden schließlich zu einer ausgetüftelten, monothematischen Sonatenform-Variante, in der die Variationen immer länger und tragender werden, wie in den Durchführungsabschnitten einer Sonate. Es bleibt dem späteren Choreinsatz vorbehalten, diese List komplett zu machen.

Der zweite Satz, ein F-Dur-Andante im 6/8-Takt ist oberflächlich eine ruhige, intime Antwort auf das Herausfordernde des Kopfsatzes. Die zarten Wiegenlied-Einwürfe des Orchesters und Chors werden vom Klavier abgemildert, das wie ein Vermittler zwischen beiden Kräften fungiert, Chor- und Orchester-Statements kommentierend, über beide hinweggehend, manchmal in einer völlig eigenen, anderen Welt, manchmal für beide eine liedhafte Begleitung besorgend. Dem zugrunde liegt eine übergeordnet dreiteilige Struktur: eine ruhige Eröffnung, ein bewegterer Mittelteil und ein ruhiger Schluß. Doch schon eine schlichte Taktzählung der 13 Phrasen des Satzes enthüllt ein völlig anderes Bild, wie die nachfolgende Graphik zeigt (O = Orchester, C = Chor, and P = Klavier):

raff



Man sieht sofort, daß Raff 8-taktige Phrasen vermeidet. Noch interessanter sind die unterlegten Paarungen primär als Vielfache von sieben- (7, 14, 21, 28) oder sechs-taktigen Phrasen (12, 18). (1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10 und 11 durch Siebentakter; 7, 8, 12 und 13 durch Sechstakter; außerdem folgen einer Sequenz von sechs Siebentaktern, gefolgt von zwei Sechstaktern, drei Siebentakter, beantwortet von zwei Sechstaktern.) Die Woche hat bekanntlich sieben Tage (der Siebente ist der Sonntag, der sechs andere Tage beschließt), und da das ganze Werk ein poetischer Tageszyklus ist, spürt man hier eine tiefere, verborgene Struktur und Bedeutung hinter dem sonst milden und zarten, doch heimlichen, inneliegenden Animus.

Die vergleichsweise Ruhe des zweiten Satzes wird im Dritten zu einem geheimnisvollen, fast gruseligen Allegro in f-moll (2/2-Takt), eine verkehrte Sicht der Abendstimmung des zweiten Satzes, und als ›Nachtstück‹-Scherzo, dessen Dynamik selten über piano hinaus gelangt. Es ist allerdings nicht von jener Koboldhaftigkeit, wie wir sie in den Scherzi von Ruffs Sinfonien Nr. 3, 8, 9, 10 und 11 finden, und es ist auch erheblich kürzer als jedes davon. Summende, schwirrende Triolen der Streicher, manchmal vom Klavier übernommen, sind fast durchgehend

eine abgemessene Figuration, die die zentrale zweite Strophe des Gedichtes illustrieren (Hervorhebung vom Verfasser):

2



Mit dem Enden des milden Abends und der kalten Nacht ist nun die Morgendämmerung bereit, einen neuen Tag zu beginnen. Die Morgendämmerung, also der Beginn des Finales, ist eine Miniatur des Sonnenaufgangs, den Raff 1877 für den Beginn seiner achten Sinfonie Frühlingsklänge komponiert hatte. In diesem Finale werden nun die drei Elemente Sinfonie, Oratorium und Konzert so eng wie möglich zusammengeknotet. Das Hauptthema des ersten Satzes erscheint erneut als integrale Stimme, und nicht einfach bloß als Referenzpunkt. Der Text besteht aus vier Vierzeilern, in der Vertonung wie im dritten Satz in dreizehn Abschnitte unterteilt. Aus höherem Blickwinkel betrachtet, ist die Struktur des Satzes jedoch offenbar in zwei gleiche Teile geteilt, jedenfalls bezogen auf die Taktzählung (und gestattend, daß das Tempo sich vom Anfang bis zum Beginn der Coda nicht ändert). Die erste Hälfte enthält die ersten drei Verse, während die gesamte zweite Hälfte allein dem letzten gewidmet ist. Raff hebt sich den besten Witz für den Schluß auf: Ebenso wie der Text eine von außen kommende ›Sinnggebung‹ stiftet, formt die Abfolge der vier Sätze aus C-Dur, F-Dur, f-moll und C-Dur nichts weniger als die plagale ›Dresdner Kadenz‹ namentlich ein »Amen«.

Avrohom Leichtling, © 2009

Aufführungsmaterial ist von Breitkopf und Härtel, Wiesbaden zu beziehen.

Joseph Joachim Raff

(b. Lachen, Switzerland, 27 May 1822 – d. Frankfurt/Main, 24 June 1882)

Die Tageszeiten

Opus 209 (1877)

Conventional wisdom has it that Joachim Raff composed eleven symphonies, notwithstanding the fact that he actually wrote twelve and possibly thirteen of them. Preceding his ‘official’ First Symphony (An das Vaterland), Opus 96, completed in 1861, Raff in 1854 wrote a Grand Symphony in E minor, WoO 18, a work known to have been given at least four performances before its score was lost. Raff composed what was published as his Eleventh Symphony (even though it appeared in print only posthumously) prior to his Eighth, thus leaving the numbering of the last four symphonies completely askew. Conventional wisdom also has it that Raff composed nine Concerti for solo instruments and orchestra: three for Piano (although only one is called by the proper name of Concerto), four for Violin (although only two are called Concertos) and two for Violoncello (which are properly entitled Concertos). Finally, conventional wisdom has it that Raff composed six Orchestral Suites (all of them in five movements), two of which are rightly Concertos without being called such, and one of which is comprised of at least two movements from the original lost First Symphony.

One learns from this that Joachim Raff, while certainly exhibiting some respect for the received tradition that dictated conventions for the naming of pieces, had strong enough confidence in his creative imperatives to enable him to discard blind adherence to those conventions when his instincts led him elsewhere. His willingness to throw out the baby with the bathwater (while keeping a firm grip on the bathtub!) effectively led him into direct conflict with virtually all exponents of “advanced romanticism,” even as it enabled him to predict with

shocking precision many of the essential advances in compositional technique that would occur a century after him. Our recognition and numbering of both Raff's concerti and symphonies will need to be re-evaluated once again when an additional work is taken into account, the four-movement choral symphony *Die Tageszeiten* (The Hours of the Day), which he blithely referred to as a concertante – for mixed chorus, piano solo and orchestra, begun in 1877 and completed the following year.

The musical noun Concerto has a number of cognate derivatives: Concertino, Concert Piece, Concertante. The only thing all these words have in common is the fundamental concerto principle itself, that is, the use of one or more solo instruments pitted against a larger body of instruments (the Baroque relationship between concertino vs. ripieno). In Raff's day, the standard definition of 'concerto' required having a single soloist and an architectural form consisting of three movements in the temporal configuration Fast-Slow-Fast. Raff, however, never felt himself limited by that narrow definition, especially in light of his interests in the music of other periods. It was only natural for him, therefore, to explore the possibilities of applying earlier methods to contemporary syntactical and rhetorical constructs.

The general architecture of the purely instrumental 18th century symphony grew primarily in size and scope throughout the 19th century. The Choral Symphony, a form having a vocal component and, hence, a text imposing specific dramatic compositional demands, as contrasted with the purely abstract orchestral symphony, never established a set form. One need only compare the first three movements of Beethoven's revolutionary Ninth Symphony to its finale to see the problem immediately. The earlier Concert Fantasy, perhaps in some ways a sketch for this work, nevertheless offered another possibility by its alliance with the concerto principle. The Choral Symphony as first espoused by Beethoven, came to have many admirers and descendants all of whom are indebted to him to one degree or another.

It would seem inevitable that it should fall to Raff to devise the scenario in which the essential aspects of all forms of the symphony and the concerto would come together to create a hybrid exploiting the fundamental elements of both, taking sustenance not from the famous Beethoven Symphony, but, rather, from Beethoven's far more radical, futuristic Concert Fantasy for Piano, Chorus and Orchestra, Opus 80. The resulting composition, *Die Tageszeiten*, Opus 209, was not referred to as either a symphony or a concerto, but a concertante. Laid out in four movements (fast – slow – scherzo – fast) which follow the general dramatic sequence of movements in the 19th century symphony, its individual structures have little to do with the conventions of symphonic construction – either as symphony or concerto – which is perhaps the reason Raff declined to identify it as a symphony per se (and despite the fact that there are hidden unifying thematic and motivic elements running throughout it – a characteristic more of the symphony than of the concerto). Beginning with an elaborate, pro-generative cadenza and containing many episodes typical of the concerto, the solo piano is not used consistently throughout the piece, thus seriously calling into question its standing as a concerto in the purest sense. The chorus, similarly, appears in all four movements, although it, too, is not necessarily the focus of attention.

What we have, then, is a construct made up of the primary elements of the symphony, concerto and oratorio arranged in such fashion that the usual declarative and connective tissue, the intermediate episodes and rhetorical devices, have been completely refashioned. Aside from Beethoven's Concert Fantasy, Raff's other principal formal antecedent would have been from Haydn's great oratorio, *Die Jahreszeiten* (The Seasons). From a procedural perspective, the first movement of *Die Tageszeiten* is no less than Raff's take on Beethoven's Choral Fantasy, even to its basic formal layout and its principal tonality, C major. Had it ended after only the first movement, *Die Tageszeiten* would be viewed as a latter-day descendant of Beethoven's earlier work. But, just as Haydn's oratorio had its four seasons, Raff built his concertante around four periods of the day, accordingly adding three additional movements, each shorter than the first

even as their total duration is longer than the first movement alone. Telescoping Haydn's year into a single day, Raff also presents us one of his trademark, humorous paradoxes, and exhibits another prescient feature of his compositional method, compression, which in the last years of his life led him to some of the 19th century's most unusual experiments in form and content.

\*

Raff began the composition of *Die Tageszeiten* in 1877 in Wiesbaden and completed it 1878 in Frankfurt after he had assumed the post of Director of the newly-established Hoch Conservatory of Music. The work was first performed from the original manuscript on Monday, 12 January 1880 in Wiesbaden at the 4th Symphony Concert of the Royal Theater. The orchestra was conducted by Wilhelm Jahn with Karl Faelton as piano soloist. The Theater's resident choir sang the choral parts. The full score and piano-vocal rehearsal score (for the chorus) were published by Breitkopf and Härtel, Leipzig, in July of 1880.

Raff's daughter, Helene, who wrote the text of the work under the pseudonym Helga Heldt, in her memoir of her father's life written for the occasion of his 100th birthday in 1922, referred to it as a cantata! Helene was 17 years old when she wrote the text – a collection of bucolic country scenes and paeans to the common values of work and love more than a little reminiscent of Baron Gottfried Van Swieten's text for the Haydn oratorio written in 1801. It is a delicious conjecture to suggest that Raff might have put his poetess daughter up to the task of fashioning a libretto similar to Van Swieten's but in miniature – the times of the day in four movements, as opposed to the four seasons in four parts. Helene/Helga's text is quite polished and accomplished for one so young, but this is not so very surprising or unexpected for its time and place, given the education and support likely provided by her doting parents.

\*

From a strictly formal perspective, the first movement of *Die Tageszeiten* is the most elaborate. The opening piano cadenza (*A capriccio*), like the beginning of Raff's *Suite for Piano and Orchestra*, Opus 200, makes perfect sense from a 21st century perspective, in that it presents its thematic and harmonic ideas in an embryonic manner prior to giving them their crystallized, defined form. From a 19th century perspective, however, organizing the musical material in this fashion may have had the effect of seeming to begin the piece in the middle. The fragmentary nature of the musical narrative and its insistence on a single motive gives the impression that it is the culmination of the development of a much longer musical idea, rather than the predictive statement of a theme not yet ready for full emergence. By placing this *de facto* development at the head of the work, Raff has allowed himself the freedom to make all kinds of suggestions and to engage in a wide range of musical innuendo. When it abruptly ends, it makes for the starkest kind of contrast through the presentation of a clear-cut, almost childishly simple eight-bar theme which emerges with brilliant clarity. Raff was very fond employing this *creatio ex nihilo* device, the emergence of something out of the seeming chaos of nothing, the 'And there was light' moment (Haydn).

The new born theme is stated by unison strings, followed by a set of at least fourteen variations. It will later emerge that Raff is engaged yet again in one of his trademark deceptions: the theme and variations will ultimately be shown to be an elaborately disguised monothematic sonata form derivative in which the variations become longer and more involved, as would occur in the purely developmental episodes of a sonata form. It remains for the chorus' entrance later in the piece to complete the ruse.

The second movement, *Andante*, in 6/8 and F major is, on the surface, a calm and intimate answer to the bravado of the first movement. The gentle, barcarolle-like inflections in both the orchestra and the chorus are mitigated by the piano, which appears to function as a kind of interpreter between the two forces. It makes comment on both the orchestral and the choral

statements, and seems to float above them, sometimes in its own world, totally divorced from them. At other times it seems to provide a lieder-like accompaniment to each. There is a superficial suggestion of tripartite form: a quiet opening, a more agitated central section, and a quiet conclusion. A simple bar count of the movement's 13 phrases reveals a very different picture, illustrated by the following graphic where O = Orchestra, C = Chorus, and P = Piano:



Raff's avoidance of 8-bar phrases is immediately apparent. More striking, though, are the underlying pairings primarily in multiples of seven (7, 14, 21, 28) or of six (12, 18) -bar phrases. (1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10 and 11 by 7s; 7, 8, 12, and 13 by 6s; further, the sequence of 6 phrases of 7s followed by 2 of 6s is followed by 3 phrases of 7s answered by another 2 of 6s.) There are, of course, seven days in a week (the seventh being the Sabbath leaving six other days), and since the whole work is a poetic cycle about a single day, one senses a deeper, hidden structure and meaning behind its otherwise mild and gentle but clandestine, implicit animus.

The relative calm of the second movement is transformed in the third movement into a mysterious and almost creepy F minor Allegro (2/2), which provides an inverted view of the second movement's depiction of evening in the form of an agitated 'nighttime' scherzo that barely rises above piano. It is not made up of the kind of hobgoblin music that populates the scherzi of Raff's Symphonies N° 3, 8, 9, 10 and 11 being considerably shorter than any of them. Buzzing and swishing triplets in the strings, taken over at points by a piano part almost entirely comprised of measured figuration throughout, colorfully illustrate the central second couplet of the poem (English translation by Alan Howe; emphasis in italics by the present writer):



Misterioso gives way to warmth in a comparatively brief trio (now in D flat major) which concludes in a virtual chorale. The piano and orchestra, without the chorus, return to an abbreviated and much transformed restatement of the opening in which the hot and cold elements of the movement come together. In the end, the piano is left alone with its sussurando of brittle, rushing triplets, before one last chorale-like cadence resolves to F major – but only at the very last moment.

With the passing of the warm evening and the cold night, dawn is now ready to break and a new day to begin. The dawn, in this case the opening of the fourth movement, resembles in miniature the portrayal of sunrise Raff wrote for the opening of his Eighth Symphony (Frühlingsklänge /Sounds of Spring) in 1877. In this concluding movement, the three elements (symphony, oratorio, and concerto) are most closely knit together. The principal theme of the first movement reappears here as an integral part, not simply as a cyclical reference point. Four quatrains constitute the text, and the musical setting divides, like the third movement, into 13 subsections. A somewhat higher-level view of the compositional structure, though, shows the movement to be divided into two equal parts, equal, that is, at least with respect to bar counts (and allowing for the fact that the tempo established in the first measure does not change until the work's coda). The first half accommodates the first three quatrains, whereas the second half

is given over entirely to the fourth. Raff reserves his best pun for last: As the text provides an external ‘statement of purpose’, the succession of underlying tonalities of the four movements, C major – F major – F minor – C major, forms nothing less than an outline of the Dresden or plagal cadence – that is, it spells out “Amen”.

Avrohom Leichtling, © 2009

For performance material please contact the publisher Breitkopf und Härtel, Wiesbaden.