

Joseph Joachim Raff

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

“Ein feste Burg ist unser Gott”

Ouverture zu einem Drama aus dem 30jährigen Kriege, op. 127 (1854 / rev. 1865)

Vorwort

Abgesehen von den Ouvertüren zu seinen sechs Opern, den Orchestersuiten, Konzerten, Werken für Chor und Orchester und den Sinfonien schrieb Raff nur wenige Orchesterwerke in anderen Formen. Es gibt zum Beispiel von ihm keine sinfonischen Dichtungen, was überraschend ist, angesichts seiner engen Arbeitsbeziehung mit Franz Liszt zu einer Zeit, als der ältere Komponist gerade dabei war, einen umfangreichen Zyklus solcher Werke zu schaffen. Raff komponierte lediglich eine Handvoll selbständiger Konzertouvertüren sowie eine Bühnenmusik. Dieses singuläre Beispiel in Raffs Schaffen bildete zugleich auch die Basis für das hier vorgelegte Werk, die dramatische Ouvertüre Ein feste Burg ist unser Gott op. 127.

Mit 32 Jahren war Raff im Jahr 1854 ein wichtiges Mitglied der Neudeutschen Schule, jener engen Gemeinschaft um Franz Liszt in Weimar. Er war unter anderem Liszts persönlicher Sekretär und sein Faktotum und half außerdem bei der Vorbereitung vieler Werke Liszts, was auch deren Orchestrierung einschloß, wenn Liszt diese später auch oft noch einmal zu definitiven Versionen überarbeitete. Raff selbst hatte bis dahin nicht nur viele Werke für Klavier allein, sondern auch zwei Opern in Weimar komponiert – König Alfred (WoO 14, 1848–50) und Samson (WoO 21, Libretto 1851/2, Musik 1853–7). Er publizierte außerdem Artikel über Musik und musikalische Ereignisse dieser Zeit und verfaßte außerdem ein kontrovers diskutiertes Buch, Die Wagnerfrage, welches kurz nach der Premiere von Wagners Lohengrin erschien. Der rhetorische Stil seiner Analyse der Oper, manchmal positiv, manchmal negativ, sorgte für gewisse Irritationen im Liszt-Kreis. Etwa zur gleichen Zeit, also im Sommer 1854, schrieb Raff die Bühnenmusik zu dem Schauspiel Bernhard von Weimar von Wilhelm Genast, der 1859 Raffs Schwager werden sollte. In Raffs Werk-Katalog ist diese Bühnenmusik als WoO 17 gelistet. Das Stück wurde Anfang Januar 1855 ein halbes Dutzend mal aufgeführt, bevor es aus dem Repertoire verschwand. Raff schrieb für diese Aufführungen eine Ouvertüre, zwei Märsche, ein paar Fanfaren für vier Trompeten, Wirbel für Trommeln und eine Variante vom Ende der Ouvertüre zum Beschluß des Schauspiels. Die beiden Märsche wurden 1885 von Aibl in München veröffentlicht. Die Ouvertüre wurde mehrmals umgearbeitet, bevor sie im November 1866 von Hofmeister in Leipzig als Raffs op. 127 erschien. Die Erstaufführung in dieser Form erfolgte am Palmsonntag, dem 26. März 1866, als Teil eines Benefizkonzertes für den Witwen- und Waisen-Fonds des großherzoglichen Hoftheaters, gespielt von dessen Orchester unter Leitung von Wilhelm Kalliwoda.

Zwar ist das Libretto von Genasts Schauspiel erhalten, doch ist es kaum möglich, Raffs ursprüngliche Musik im originalen Kontext zu untersuchen. Allerdings kann man zu einigen Feststellungen darüber gelangen. Der Titel bezieht sich auf den Baron Bernhard von Sachsen-Weimar (1604–1639), einer der wichtigsten Befehlshaber im Dreißigjährigen Krieg. Raffs Verwendung des bekannten Luther-Chorals berührt direkt das Herz der vielen Konflikte in Europa während dieser Zeit – den Aufstieg des Protestantismus wider den etablierten Katholizismus. Angeblich soll König Gustaf Adolf von Schweden diesen Choral sogar haben spielen lassen, als seine Soldaten in den Krieg zogen. Baron Bernhards militärische Erfolge waren legendär, und hartnäckig hielt sich das Gerücht, er sei von Agenten des französischen Ministers und Kardinals Armand Jean du Plessis de Richelieu vergiftet worden. Richelieu erscheint auch in dem Schauspiel Genasts, in welchem zwei von fünf Akten im Paris des Jahres 1639 spielen, Bernhards Todesjahr. Frühe Aufführungen von Raffs Ouvertüre nennen Genasts Werk mal ein Trauerspiel, mal ein Schauspiel. Theodore Müller-Reuter bemerkte in seinem Lexikon der deutschen Konzertliteratur (1909), daß die letzte Fassung der Ouvertüre

gegenüber der ursprünglichen nicht nur von C-Dur nach D-Dur transponiert, sondern auch um ein Viertel verlängert wurde. Volker Tosta, Herausgeber der renommierten Raff-Gesamtausgabe (Edition Nordstern), glaubt, daß »eine frühere Fassung der Ouvertüre mit dem Choral geendet haben könnte. Die Letztfassung endet dagegen mit Musik, die in der Ouvertüre vorher nicht zu hören und vielleicht von Raff in der originalen Bühnenmusik verwendet worden war.« Der Titel änderte sich mit jeder früheren Aufführung. Er lautete hintereinander: ›Ouvertüre zu Bernhard von Weimar, Tragödie von Genast‹, ›Dramatische Ouvertüre über den Choral Ein feste Burg‹, ›Dramatische Ouvertüre zum Schauspiel Bernhard von Weimar‹, ›Dramatische Ouvertüre über den Choral Ein feste Burg zum Schauspiel Bernhard von Weimar‹ sowie ›Ein feste Burg ist unser Gott – heroisch-dramatisches Tonstück in Ouvertüren-Form‹. Es scheint also, als ob Raff zu einem bestimmten Zeitpunkt mit dem Gedanken gespielt hat, diese ›dramatische Ouvertüre‹ sei eine Art sinfonischer Dichtung (»Tonstück«), aber sein Widerstand dagegen, dies explizit festzuschreiben (– ähnlich übrigens später bei seinen Shakespeare-Vorspielen –) legt nahe, daß seine Einstellung zu dieser höchst charakteristischen Form der Romantik zumindest ambivalent war. Sieht man einmal von dem hier vorgelegten Werk ab, das mit knapp 19 Minuten Spieldauer das längste einsätzig-reine Orchesterstück Ruffs überhaupt ist, kann man sicher festhalten, daß Raff wohl seine verschiedenen Ouvertüren als zu beschränkt in der Anlage empfand, als daß sie verdient hätten, ›sinfonische Dichtung‹ genannt zu werden. Andererseits täte man gut daran, dies bedenkend auch in Beziehung zu setzen zu den kürzeren Werken von Ruffs Zeitgenossen Camille Saint-Saëns (1835–1921), dessen vier Ton-dichtungen (Le Rouet d’Omphale, Phaéton, Danse Macabre und La Jeunesse d’Hercule) alle ähnlich lang sind wie Ruffs Shakespeare-Ouvertüren.

Vor der Komposition der Urfassung der Ouvertüre 1854 hatte Raff kein einziges reines Orchesterstück geschrieben, doch war er nicht ohne die dafür nötige Erfahrung, wenn man bedenkt, daß er eine Oper schon vollendet hatte und inmitten der zweiten steckte, daß er außerdem verschiedene Werke für Chor und Orchester komponiert und außerdem einige Werke seines Meisters Franz Liszt instrumentiert hatte. Raff hatte eine natürliche Begabung, für Orchester zu schreiben, und fand zahlreiche Gelegenheiten, in seinen Weimarer Jahren aus erster Hand zu beobachten und zu lernen. Nicht zuletzt hatte er bereits über sechzig Werke komponiert, wenn auch fast ausschließlich Klavierstücke und Lieder. Zwischen 1854 und 1865, also der ersten und letzten Fassung der Ouvertüre, wuchs Ruffs Orchesterkatalog heran, einschließlich zweier Sinfonien, zweier Konzerte, dreier Ouvertüren und wenigstens zweier weiterer Stücke für Chor und Orchester. Die Erweiterung gegenüber der Erstfassung der Ouvertüre, betrachtet im Kontext seiner ›offiziellen‹ ersten Sinfonie An das Vaterland, ist eindeutig repräsentativ für Raff zu einer Zeit, als seine rhetorischen Vorlieben zu ausgedehnteren, gemächlicheren Themendarstellungen und Durchführungen kamen. Tatsächlich hätte die Letztfassung der Ouvertüre, nun in D-Dur, ohne weiteres als ein Satz der Vaterland-Sinfonie in Frage kommen können – immerhin basieren beide auf nicht von Raff stammenden Originalmelodien, Luthers Choral (geschrieben irgendwann zwischen 1521 und 1527), und Gustave Reicharts Melodie von 1825 zu Ernst Moritz Arndts Gedicht Was ist des Deutschen Vaterland?. Beide Stücke sind nicht repräsentativ für Ruffs spätere, weit stärker verdichtete, konzise rhetorische Methode. Es ist interessant, daß Ruffs zweite Sinfonie op. 140, entstanden kurz nach der Letztfassung der Ouvertüre, in dieser Hinsicht bereits weitaus stärker konzentriert ist.

Die Ouvertüre ist für Ruffs übliche Orchesterbesetzung geschrieben, bestehend aus Piccolo, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 4 Hörnern, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken und Streichern. Die Form ist klar und direkt: Der Anfangsteil, Andante religioso in D-Dur, ist im Prinzip ein Choralvorspiel im typischen Zeitstil über Ein feste Burg. Der Kontrast zwischen dem relativ statischen Rhythmus der Chormelodie in langen Notenwerten gegen eine kontrapunktische Begleitung läßt die Melodie gut hervortreten. Ohne einen besonderen Höhepunkt zu erreichen, bricht der Choral ab, und die Musik wendet sich in das dunkle d-moll, das den größten Teil des Werkes bestreitet. Der Hauptsatz, ein Allegro eroico, ist im Prinzip eine geradlinige Sonatenform aus zwei Themen. Das eine besteht hauptsächlich aus

punktierten Rhythmen und erinnert an die Atmosphäre in Liszts Hunnenschlacht und Mazeppa (wenn dies auch zugegebenermaßen etwas weit hergeholt ist). Das zweite Thema in F-Dur ist weit erkennbarer Raffisch in seiner Form, Farbe und dem antiphonalen Orchestersatz. Es wächst zu einem sehr intensiven Höhepunkt, auf dem der Choral kurz erscheint. Eine vollwertige, ausführliche Durchführung beider Themen folgt, und auf deren Höhepunkt tritt der Choral ein drittes Mal ein, die übliche Durchführungsmischung anreichernd. Die sogleich folgende Reprise beschränkt sich auf das zweite Thema, nun in D-Dur. Eine Rückkehr nach d-moll kennzeichnet eine Scheinreprise, die auf den Abschluß des Werkes vorbereiten soll. Das Tempo verlangsamt sich zu Andante, und der Choral tritt ein letztes Mal auf, erst in moll, dann, nach einem bewegenden Crescendo, in Dur. Hier könnte das Stück enden, aber da nach einem Accelerando wieder ein rasches Tempo erreicht ist (Allegro trionfale), tritt unerwartet neues, martialisches Material auf, das möglicherweise auf die Bühnenmusik zurückgeht. Der Ton erinnert plötzlich ziemlich an Beethoven, aber auf eine Weise, wie nur Raff an ihn und seine Neunte herangehen konnte – ein Hinweis auf den Triumph. Im Übrigen dient immer wieder der Choral, den Titel reflektierend, als Bezugspunkt, irgendwie jenseits des Abgenutzten, Unabänderlichen und Wahren, wie ein Fluchtpunkt vom dahinter wütenden Sturm menschlicher Konflikte.

Dr. Avrohom Leichtling, © 2009

[Nachbemerkung des Übersetzers: Die Ouvertüre wäre programmatisch eine schöne Ergänzung zur Reformations-Sinfonie (Nr. 5) von Felix-Mendelssohn-Bartholdy, die ebenfalls in d-moll steht und den gleichen Luther-Choral verwendet.]

Aufführungsmaterial ist von The Fleischer Collection of the Free Library of Philadelphia, Philadelphia, zu beziehen. Nachdruck eines Exemplars aus der Sammlung Avrohom Leichtling, Suffern, N.Y..

Joseph Joachim Raff

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

“Ein feste Burg ist unser Gott.”

Ouverture zu einem Drama

aus dem 30jährigen Kriege, op. 127 (1854 / rev. 1865)

Preface

Aside from the overtures composed to introduce his six operas, the orchestral suites, concerti, works for chorus and orchestra, and symphonies, Joachim Raff wrote few orchestral works in other forms. There are, for instance, no symphonic poems, a surprising fact given his close working relationship with Franz Liszt at the time when the older composer was in the midst of creating his cycle of such works. Raff composed a small handful of generic concert overtures and one work of incidental music written for performance as part of a stage play. This singular example in Raff's output formed the basis of the present work, the dramatic overture *Ein feste Burg ist unser Gott* (A Mighty Fortress Is Our God), Opus 127.

In 1854, Raff, then 32 years old, had long been an important member of the New German School, Franz Liszt's closely knit community based in Weimar. He was, among other things, Liszt's personal secretary and factotum. He helped with the preparation of any number of Liszt's compositions including their orchestration, although Liszt often subsequently prepared definitive versions of many of these works. Although he wrote a prodigious amount of solo piano music up to and including this time, Raff also produced two operas during the Weimar period: *König Alfred* (WoO 14, 1848–50) and *Samson* (WoO 21, libretto 1851/2, music 1853–

7). He also wrote about music and musical events of his time, including a most controversial book, *Die Wagnerfrage* (The Wagner Question), published shortly after the premiere of Wagner's *Lohengrin*. The rhetorical style of his analysis of the opera, sometimes positive, sometimes negative, caused a certain amount of dissent within Liszt's circle.

Around this same time (that is, in the summer of 1854), Raff wrote the incidental music to the play *Bernhard von Weimar* by Wilhelm Genast, who would become Raff's brother-in-law in 1859. In the catalogue of Raff's work, this collection of pieces is listed as WoO 17. The play was given a half dozen performances beginning in January 1855 before totally disappearing from the repertory. Happily, however, Raff wrote for these productions an Overture, two marches, a pair of fanfares for four trumpets, ruffles and flourishes for drums, and a variant of the close of the Overture to be played at the conclusion of the play. The two marches were published in 1885 by Aibl (Munich). The Overture underwent a number of modifications before being published in its final, revised form as Raff's Opus 127 by the Leipzig publisher Hofmeister in November 1866. In this final form, it was given its first performance on Palm Sunday, 26 March 1866, as a part of a benefit concert for the widows and orphans of the members of the orchestra of the Grossherzogliches Hoftheater, Wilhelm Kalliwoda conducting.

Although the text of Genast's play still exists today, it is not really possible to examine Raff's original music in its original context. There are, however, certain things which can be stated about the play. Its title refers to Baron Bernhard von Sachsen-Weimar (1604–1639), one of the most important military commanders in the 30 Years' War. Raff's inclusion of the well-known Lutheran hymn tune directly references the issue at the heart of the many conflicts that raged throughout Europe during this period: the conflict between established Catholicism and the ascendancy of Protestantism. Tradition has it that King Gustavus Adolphus of Sweden had this chorale played as his soldiers went off to fight in the war. Baron Bernhard's military exploits were famous, and it has been suggested that he died after being poisoned by agents of the French minister, Armand Jean du Plessis de Richelieu (a/k/a Cardinal Richelieu!). Furthermore, Richelieu makes an appearance as a character in Genast's play, two of whose five acts are set in Paris in 1639, the year of Bernhard's death. Early performances of Raff's Overture in its various intermediate forms refer to the play variously as being a *Trauerspiel* (Tragedy) or a *Schauspiel* (Festival Play). Theodore Müller-Reuter, in his *Lexicon der deutschen Konzertliteratur* (Bibliography of German Concert Literature) (1909), notes that the original version of the Overture, aside from having been transposed from the original key of C major up to D major, was also expanded in length by as much as one quarter. Volker Tosta, publisher of the reknowned Raff Gesamtausgabe (Edition Nordstern), relates that "an earlier version of the Overture may have concluded with the chorale. The final version ends with music not heard previously in the overture and may have been used by Raff in the original incidental music." Its title changed with each of its initial performances: It was called, by turns: Overture to "Bernhard von Weimar", Tragedy by Genast; Dramatic Overture on the Chorale "Ein feste Burg"; Dramatic Overture to the Festival Play "Bernhard von Weimar"; Dramatic Overture on the Chorale "Ein feste Burg" to the Festival Play "Bernhard von Weimar"; and "Ein feste Burg ist unser Gott" – heroic-dramatic Tonstück in Overture form. At one point, it would seem as though Raff toyed with the idea that his "dramatic overture" was a kind of symphonic poem (Tonstück) – but his reluctance to acknowledge it decisively (along with his later Shakespeare Preludes) suggests that his attitudes towards this most characteristic of Romantic forms was ambivalent to say the least. With the exception of the present work, which at 18½ minutes is the longest of any of Raff's single-movement, non-concertante orchestral works, it seems fair to say that Raff thought his various overtures too restricted in scope to refer to them as symphonic poems. Of course, we would do well to consider the short orchestral works of Raff's contemporary, Camille Saint-Saëns (1835–1921), whose four symphonic poems (*Le Rouet d'Omphale*, *Phaéton*, *Danse Macabre*, and *La Jeunesse d'Hercule*) are all comparable in length to Raff's Shakespeare Overtures. Prior to composing the original version of the Overture in 1854, Raff had written no purely

orchestral music. He was, however, not without experience in such composition if one considers that he had completed an opera and was well into his second, had written several works for chorus and orchestra, and devised the orchestration of a number works of his master, Franz Liszt. Raff had a natural affinity for writing for orchestra, and had plenty of opportunities to observe and learn firsthand during his Weimar years. He also produced a catalogue of over sixty works, nearly all of them keyboard and/or lieder compositions. Between 1854, when the incidental music for the stage play was written, and 1865, when the final concert version of the Overture as we know it today was completed, Raff's orchestral catalogue grew to include two symphonies, two concerti, three overtures and at least two additional works for chorus and orchestra. The expansion of the original version of the Overture, taken in the context of his "official" First Symphony ("An das Vaterland") is clearly representative of Raff at a stage when his rhetorical preferences ran to expansive and leisurely statements and developments. Indeed, the final version of the Overture (now in D major) could easily have been one of the movements of the Vaterland symphony – at least to the extent that both are built on pre-existing materials which Raff did not compose: Martin Luther's chorale (written sometime between 1521 and 1527), and Gustave Reichart's 1825 melody to accompany Ernst Moritz Arndt's poem "Was ist des Deutschen Vaterland?" Both pieces are unrepresentative of Raff's later, far more compressed and concise rhetorical method. It is interesting that Raff's Second Symphony, Opus 140, written shortly after the final version of the Overture, is already much more clearly focused and to the point.

The Overture is written for Raff's customary orchestral complement of Piccolo, 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinets, 2 Bassoons, 4 Horns, 2 Trumpets, 3 Trombones, Timpani and Strings. Its formal layout is rather clear and direct. The opening section, *Andante religioso*, in D major, is effectively a mid-19th century chorale prelude based on *Ein feste Burg*. The contrast between the relatively static rhythm of the chorale tune, played in long values against the contrapuntal accompaniment, sets the tune off to good advantage. Without having reached any particularly intense high point, the chorale breaks off, and the music transitions into the darker realm of D minor, where the main body of the piece lives. Marked *Allegro eroico*, the bulk of the Overture is essentially a straightforward sonata form structure concerned with two themes. The one is comprised primarily of dotted rhythms and is redolent of the atmosphere of Liszt's *Hunnenschlacht* and *Mazeppa* (albeit if, it should be noted, at something more than arm's length). The second theme, in F major, is at once more recognizably Raffian in its shape, color, and antiphonal orchestral layout. It grows to a very intense climax, where the chorale tune makes a brief appearance. A full-scale, extensive development of the two themes ensues, and, at its climax, the chorale tune makes a third appearance as an addition to the developmental mix. The recapitulation begins immediately but focuses solely on the second theme, now transposed to D major. A return to the minor mode signals a second, considerably abridged development, whose purpose past its climax is to prepare for the conclusion of the work. The tempo slackens to *Andante*, and the chorale is heard for the final time, first in the minor and then, after a tremendous crescendo, in the major. There, the piece might have ended, but for the fact that, having progressed through *accelerando*, we are back to *allegro* (*Allegro trionfale*), at which point a new swatch of martial-flavored material makes its unexpected appearance (perhaps a holdover from some of the incidental music). The tone becomes rather Beethovenian, but as only Raff could have reconceived him and his Ninth Symphony – on a note of triumph. Otherwise and throughout, the chorale, as an unambiguous reflection of its title, serves as a point of reference, something above the fray, immutable and truthful, content to be a refuge from the storm of human conflict raging beneath it.

Dr. Avrohom Leichtling, © 2009

For performance material please contact The Fleischer Collection of the Free Library of Philadelphia, Philadelphia. Reprint of a copy from the collection Avrohom Leichtling, Suffern, N.Y..

