

Joseph Joachim Raff

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

Sinfonie Nr. 4 g-moll op. 167

Unter den Kompositionen von Joseph Joachim Raff aus dem Jahr 1871 befinden sich drei orchestrale Hauptwerke - das Violinkonzert Nr. 1 h-moll op. 161, die »*Italienische Suite*« e-moll WoO 36 und die Sinfonie Nr. 4 g-moll op. 167, letztere im Frühling und Sommer 1871 komponiert. Somit stammt sie aus der Zeit gleich nach Beendigung des französisch-preußischen Krieges. Raff und seine Frau waren über den Ausgang sehr besorgt, und zum Zeitpunkt der Beendigung der Sinfonie hatte die Nachricht vom glücklichen Kriegsende sie wahrscheinlich noch nicht erreicht. Oberflächlich betrachtet scheint es verlockend, dem düsteren Kopfsatz der Sinfonie etwas von den Ängsten jener Tage zuzuschreiben, doch ist es andererseits schwierig, diesem Werk außermusikalische oder programmatische Elemente abzugewinnen, das augenscheinlich eine der »traditionellsten« musikalischen Äußerungen Ruffs darstellt: Anders als bei den beiden Sinfonien vor und nach ihr gibt Raff keine direkten oder indirekten Hinweise; die einzelnen Sätze tragen keine Titel, und die Wahl ihrer Tonarten ist trügerisch unspektakulär. Der Umfang des Werkes ist tatsächlich viel geringer als der der Sinfonien »*Im Walde*« (Nr. 3) oder »*Leonore*« (Nr. 5), auch wenn dessen Rhetorik nicht weniger komplex, die inhärente Architektur direkt und eindeutig und die Orchesterbesetzung erheblich kleiner ist. Man mag hier zum Vergleich Beethoven heranziehen, dessen eigene, ergötzliche Vierte zwischen die monumentale »*Eroica*« und die dramatisch-heroische Fünfte fiel. Doch wie beinahe immer bei Raff sind die äußerlichen Vorgaben von Tradition oder Konvention eine reine Frage der Bequemlichkeit und wären allenfalls Ausgangspunkte. Ruffs Ohren waren geradezu unfähig, Musik zu erleben, die durch engstirnige Konvention zusammengezwungen worden war, und seine Werke vereinen oftmals in ganz unverwechselbarer Weise alle Arten von auseinanderstrebenden Elementen in sich. Raff erreichte Einheit durch prononcierte Mannigfaltigkeit, eine Eigenart, die ihn von etablierter Erwartungshaltung seiner Zeit trennte, wenn nicht gar mit ihr in direkten Konflikt brachte: Seinerzeit betrachte man Ruffs Unwillen, ausgetretenen Stilpfaden zu folgen, als unangenehm ketzerisch. Diese Ansicht hielt sich noch bis zum Ende des vergangenen Jahrhunderts, doch inzwischen empfindet man seine Musik als bemerkenswert frisch, gerade wegen jener boshaften Rätselhaftigkeit, mit der er äußerlich das Geschirr der Konvention nicht abwarf, doch zugleich die Traditionen seiner Zeit beständig untergrub.

*

In meinem Vorwort zur Ausgabe der Sinfonie Nr. 8 op. 205 »*Frühlingsklänge*« (Repertoire Explorer, Study Score Nr. 351) hatte ich bemerkt, daß ungeachtet offenkundig programmatischer Elemente in vielen der Sinfonien die bemerkenswerten Unterschiede zwischen ihnen vor allem mit wechselndem Umfang und allgemeiner Machart zu tun haben. Der umfangreichen Sinfonie Nr. 1 »*An Das Vaterland*« folgte die viel kürzere Sinfonie Nr. 2, ihr wiederum die viel größere Dritte »*Im Walde*« und dann die wieder viel kürzere Vierte Sinfonie. Die übrigen noch folgenden Sinfonien sind einem ähnlichen Muster verpflichtet. Ihr programmatischer Gehalt ist vielleicht mit Ausnahme von »*Lenore*« (Nr. 5) und »*Im Walde*« eher gattungsmäßig als buchstäblich zu verstehen. Abgesehen von Ruffs Verwendung von Sekundärquellen in der Ersten Sinfonie - in sich ein Produkt der politisch aufgeladenen Atmosphäre ihrer Entstehungszeit - sind die Titel der Sinfonien bzw. einzelner Sätze mehr als alles andere Vorschläge. Die Satz-Überschriften haben aus rein kompositorischer Sicht keinen wirklich greifbaren Einfluß auf die grundlegenden strukturellen oder architektonischen Elemente der Musik; allenfalls geben sie einen Hinweis auf deren gefühlsmäßige Natur. Einen Extremfall bildet die Sechste Sinfonie, deren Originaltitel höchstwahrscheinlich ein Nachgedanke war und Alliteration und Reim ausgesprochen

kunstvoll auf eine kaum zufällige Art verwendet: »*Gelebt, Gestrebt, Gelitten, Gestritten, Gestorben - Umworben*«. Dieser Knüttelvers-artige Slogan hat mit dem Inhalt des Stückes nur eins zu tun - den Weg von dem grob-grimmigen d-moll des Kopfsatzes über den Trauermarsch-artigen Mittelsatz hin zu dem glamourös-gedankenlosen D-Dur-Finale irgendwie nachzuzeichnen. Die Vierte folgt zwar einer ähnlichen Entwicklung von moll zu Dur, jedoch ohne einen derartig überbordenden, außermusikalischen Ballast. Die g-moll-Sinfonie wurde eins der erfolgreichsten Werke von Raff und wurde von Beginn an mit bemerkenswerter Zustimmung aufgenommen. Die Uraufführung erfolgte am 8. Februar 1872 durch das Königliche Hoforchester in Wiesbaden unter Leitung von Wilhelm Jahn; am 25. Oktober des gleichen Jahres folgte eine Aufführung in Frankfurt / Main im Rahmen eines von Karl Müller geleiteten Museumskonzerts. Eine Woche darauf, am 31. Oktober, dirigierte Raff selbst eine Aufführung im Rahmen eines Leipziger Gewandhaus-Konzertes. Der Geigenvirtuose und Komponist Henri Vieuxtemps schwärmte gegenüber dem Komponisten so sehr von den großen Erfolgen seiner Aufführungen des Werkes in Belgien, daß er Raff dazu brachte, begeisterten Einladungen dorthin zu weiteren Aufführungen nachkommen zu wollen. Auch wenn er die Reise letztlich nicht antreten konnte, so erhielt Raff doch, als Vieuxtemps später die Sinfonie »*Im Walde*« gab, aus Begeisterung einen Kranz aus goldenen Weinblättern und Trauben als Dankesgabe.

Die Vierte Sinfonie erschien 1872 bei Schuberth und wurde später von Ries & Erler (Berlin) übernommen.

1. SATZ

Eine besondere strukturelle Eigenart Raffs ist es, die Dominante erst so spät als möglich in die Tonika aufzulösen. Im Solokonzert steht üblicherweise die Kadenz des Solisten kurz vor dem Ende des jeweiligen Satzes. Die Landung auf dem Tonika-Quart-Sext-Akkord bildet den Höhepunkt einer solchen Kadenz, die zugleich die allerletzte Auflösung bedeutet. Es gibt nun viele Beispiele, wo Raff in Satz-weiten Dimensionen mit eben solch einer hinausgezögerten Auflösung spielt. Ein Gutes dafür findet sich im Finale der Sinfonie »*Frühlingsklänge*«, wo ein eindeutiger Tonika-Dreiklang in Grundstellung nicht vor der Reprise auftaucht (auch wenn die erste wirkliche »authentische Kadenz« erst mit dem Erreichen der Dominant-Tonart eintritt). Auch das gesamte Finale des Violinkonzerts Nr. 2 spielt mit der gleichen, rastlos »unangebrachten« Tonika-Vorwegnahme. Mittels des eröffnenden Orgelpunkts auf D beginnt auch die Vierte Sinfonie mit eben dieser Eigenart.

Eine weitere Marotte Raffs ist der ruhige Beginn mit thematischen Fragmenten, oder zumindest einem fragmentarischen Themenblock, der dann erst mittels Wiederholung ein vollständiges Eröffnungs-Argument bildet. Hier finden wir nun eine achttaktige Phrase beginnend und endend in der Dominante, deren charakteristischer Rhythmus (zwei Dreier-Takte: punktierte Achtel, Sechzehntel, zwei Viertel / Halbe, Viertel) später das bevorzugte Element der Durchführung bilden wird, und daraufhin in der nächsthöheren Oktave wiederholt. Obwohl sie mit halber Strecke auf einem g-moll-Dreiklang landet, schwächt die inhärente chromatische Spannung dieses g-moll zu einer bloßen Durchgangs-Harmonie ab. Zwar kadenziert die Wiederholung am Ende tatsächlich nach g-moll, aber als Sext-Akkord - traditionellen Harmoniebegriffen zufolge kaum eine übliche Lösung. Diese nun vollständige sechzehntaktige Periode wird wiederholt, aber nur verfahrensmäßig. In diesem Fall werden zwei Paare achttaktiger Phrasen wiederholt, die Ausweitungen des originalen Paares waren. Die erste davon gleicht die originale erste Phrase durch eine Rückung nach As-phrygisch und g-moll aus, die zweite durch eine Kadenz in die Dominante; die orchestrale und dramatische Faktur ist nun zunehmend dichter geworden.

Nach dem Erreichen von D-Dur in Gestalt eines Dominant-Sept-Akkordes wäre zu erwarten, daß uns das erste Tutti des Satzes unser Thema beschert, in all seiner vorantreibenden,

ruhelosen g-moll-Rage. Doch da Raff uns eine vollgültige g-moll-Tonika zuvor erfolgreich vorenthalten hatte, frustriert er die Auflösung durch eine Wendung in die Unter-Mediante Es-Dur - nur, um rasch nach es-moll umzuschlagen, dann zu dessen Dur-Verwandter, Ges, um dann schließlich, durch enharmonische Verwechslung zu Fis-Dur, dominantisch in H-Dur zu landen, eine völlig unerwartete Tonart für einen Satz in g-moll, der so unhöflich war, uns bis hierher IMMER NOCH keine eindeutige Bekräftigung der Tonika zu geben. Bemerkenswerterweise hat Raff dabei jegliche Tristan-artige Chromatik vermieden; er vertraute lieber auf rasche harmonische Fortschreitungen, herkömmliche Modulationen (darin Richard Strauss vorwegnehmend) oder modale Zweideutigkeiten, um die Fesseln traditioneller Funktionsharmonik zu lockern.

Zwar ist dieses H-Dur sehr wirkungsvoll und erfrischend für das Ohr, und das fröhliche Pfeifen der hohen Holzbläser über einem synkopierten Summen und Murmeln in den Streichern scheint nahezulegen, daß wir ein neues Thema erreicht haben, doch das insistierende Fis in den Bässen erinnert uns daran, daß H ähnlich wie anfangs g-moll nicht wirklich die neue Tonart ist. An einem Punkt kehrt der Viertel-/Halbe-Rhythmus des Originalthemas wieder, und die Fis-Dur-Dominante wird durch Erniedrigung des Fundaments und der Sept zu einem halbverminderten Septakkord, mithin zu einem Dominant-Non-Akkord (B-Dur). Die erste eindeutige authentische Kadenz des Satzes bringt uns also nicht die Tonika g-moll, sondern deren Dur-Verwandte.

Anders als das Tempo, das seit Beginn unverändert blieb, signalisiert der Eintritt von B-Dur einen kompletten Wechsel der Gangart. Anstelle rascher Harmoniewechsel herrscht nur vergleichsweise Ruhe in der Harmonik, und anstelle vorantreibender Thematik und Begleitfigurationen setzt Raff nun sein polytemporalistisches Markenzeichen. Üblicherweise weist die Schulweisheit in homophonen Texturen der Begleitfigur eine der dominierenden Melodie untergeordnete Rolle zu. Doch wie vorauszusehen war, hält sich Raff nicht an diese Regel, wie der neue Formabschnitt klar zeigt. Auf den ersten Blick scheint der Fokus des Ganzen das weitschweifige Thema der Celli zu sein, bemerkenswert aufgrund seines herausgestellten Cantabile und der langen Notenwerte. Doch dagegen wird eine Ausarbeitung des früheren Holzbläser-Pfeifens auf eine Art und Weise gesetzt, die sicherstellt, daß beide Elemente klar zu hören sind. Diese Begleitung, wenn man so will, umgibt das Cello-Thema. Das Ergebnis ist ein köstlicher Konflikt metrischer »Attitüden«, in denen in den Holzbläsern die Grundzüge eines Kontrasubjektes im Kontext seines rhythmischen Ostinato präsentiert werden. Allmählich gewinnt die Musik mehr und mehr an Fluß und Hymnus, eine dramatisch begründete Antwort auf die Turbulenzen des Beginns. Nachdem sie schnell einen Höhepunkt erreicht hat, den man zutreffend als hochromantisierter Beethoven bezeichnen könnte und der auch einige seiner Markenzeichen inform gewisser harmonischer Auflösungen enthält, klingt die Exposition ausgeglichen in B-Dur aus.

Abgesehen von all dem gibt das wirkungsvolle Verfahren, eine so elementare rhythmische Transformation fast unbemerkt passieren zu lassen, dem Satz eine vollständige Einheitlichkeit. Mittels einer Kombination aus Vergrößerung und Verkleinerung wird der Anfangs-Rhythmus (punktierte Achtel, Sechzehntel, zwei Viertel) zu punktierter Viertel, Achtel und zwei weiteren Achteln, um so die pfeifende B-Dur-Holzbläserfigur zu bilden. Eine weitere Vereinfachung dieser Variante (Achtel, Achtel, Achtelpause, drei weitere Achtel) bildet die begleitende Figur dieser B-Dur-Musik. Die dunkle, garstige Eröffnung, die harmonisch unerwartete Überleitung und der lyrische Abschluß lassen sich im Prinzip allesamt aus der gleichen rhythmischen Figur herleiten. Die Ökonomie dieser Satzkunst gewährleistet einen nahtlosen Fluß von Anfang bis Ende, und ist umso bemerkenswerter, weil sie gleichermaßen auch das Material des ersten und zweiten Themas wie auch deren Begleitfiguren einschließt. Diese dichte innere Faktur erlaubt eine große Bandbreite des Ausdrucks wie auch der Verknüpfung von Material und schafft gleichzeitig eine so sanfte wie

unausweichliche Bewegung zwischen gestalterischen Ideen von eigentlich sehr verschiedenem Inhalt.

Die nächsten hundert Takte verteilen sich auf eine umfangreiche Durchführung des eben beschriebenen Materials. In jeder ihrer Episoden spielt der punktierte Anfangsrhythmus eine besondere Rolle - Platz schaffend für Varianten des Anfangsthemas selbst, der Überleitungsidee, und manchmal gar des lyrischen B-Dur-Materials. Doch die Wirkung bleibt Kaleidoskop-artig; keins der Elemente wird dominierend. Der ganze Abschnitt ist extrem ruhelos, mit andauernder Bewegung auf verschiedenen Ebenen. Das punktierte Motiv wird hin und her geworfen, das originale Streicher-Summen erhält eine rastlose Sechzehntel-Bewegung, fugierte Passagen erzeugen ein weiteres Stück Vorwärtsdrang.

Noch dazu wechseln die tonalen Zentren stetig, was ebenfalls zu der haltlosen Wirkung beiträgt. Raff hat übrigens sogar die Grund-Vorzeichen zu g-moll /B-Dur in dem gesamten Abschnitt aufgelöst, ein klarer Hinweis darauf, daß wir uns in tonalem Treibsand befinden. Nach einem schnell erreichten Höhepunkt fällt die Musik um einen Dominantseptakkord herum in sich zusammen und erweckt den Eindruck, daß endlich einmal g-moll klar und unmißverständlich bekräftigt wird. Doch obwohl Raff nun die Grund-Vorzeichen wieder herstellt, verweigert sich selbst die Reprise noch einer eindeutigen Grundtonart. Nach der Wiederaufnahme des Themas wendet sich die Musik gar nach C-Dur, mitsamt eines weiteren Wechsels der Grund-Vorzeichen. Gerade wie es in der Exposition nicht in g-moll, sondern Es-Dur gelandet war, wird die Parallelstelle der anfangs nach H-Dur zielenden Musik hier nun von C-Dur zu moll und dann As-Dur. Wie früher bewegt sich der nunmehrige As-Dur-Quartsextakkord hinab in die Dominante (D), und als das eigentliche zweite Thema wiederkehrt, wissen wir endlich einmal unmißverständlich, daß wir wirklich in G sind - aber natürlich G-DUR, mitsamt des dazugehörigen Grund-Vorzeichens ...

Der Satz endet mit einer traditionell weiter durchführenden Coda, die den vorherigen Wechsel der Tonarten wieder umkehrt. Erst in Takt 430 (!) wird g-moll endlich als Tonika stabilisiert. Gegen absteigende Holzbläserlinien und über einem Orgelpunkt auf G von Fagotten, Pauken, Celli und Bässer bewegen sich die hohen Streicher mit der Begleitfigur des zweiten Themas abwärts. Ein durchbrochenes Stretto verschiedener gleichzeitiger thematischer und figurativer Elemente läuft wirkungsvoll in Gegenbewegung gegen den Tonikadreiklang, der nach seinem Erreichen anhaltend lange genug hinausgehämmert wird, um endlich alle früheren Zweifel an der Tonalität auszuräumen -nun, fast: Selbst die letzten 15 Takte bringen noch eine Abschlußkadenz, die nach C-Dur zu streben scheint, aber in letzter Sekunde doch noch auf G Halt macht. Nachdem derart alles ausgesprochen ist, bleibt aber im letzten Moment doch die picardische Terz G-Dur Sieger des Tages.

2. SATZ

Die eruptiven, blasenartig-kaleidoskopischen Aspekte des Kopfsatzes werden im zweiten Satz zu einem farbig instrumentierten, mercurianisch-virtuoson und leichtfüßigen Es-Dur-Scherzo im Zweiertakt, dessen davonjagende Alla-Breve-Bewegung den Geschmack einer *moto perpetuo*-Toccata aus einem einzigen Motiv hat (*sol-do-si-do*). Wie auch in anderen Sinfonien Ruffs ist die Instrumentation dieses Satzes um zwei Hörner reduziert. Die äußere Konstruktion entspricht dem traditionellen Scherzo und Trio mit inneren Wiederholungen im so bezeichneten Scherzo. Darunter verbergen sich im Scherzo-Teil allerdings hochgradig verdichtete Elemente einer Sonatenform. Dabei entspricht der erste wiederholte Teil einer vollständigen Exposition mit finaler Bekräftigung der Dominante, der zweite Teil grob Durchführung und Reprise.

Das Trio bewegt sich nach As-Dur, und Textur und Gestalt der Musik wechseln von der Toccata-artigen Geschäftigkeit in eine Art Liedertafel-Singseeligkeit. Dieser Mittelteil mit seiner schlichten, ländlichen Melodie und einer plötzlichen Wendung nach C-Dur in der Mitte mitsamt eines weiteren Vorzeichenwechsels (hier allerdings tatsächlich C-Dur und nicht wie im Kopfsatz die Aufhebung der Grund-Vorzeichen) könnte man leicht zu einem »Wiesbadener Slawischen Tanz« erklären. An vielen Stellen erzielt Raff durch Verdoppelung der Notenwerte eine wirkungsvolle scheinbare Halbierung des Tempos. Doch wie um daran zu erinnern, daß sich nichts wirklich verändert hat, sind gelegentlich die turbulenten Streicherfiguren aus dem Scherzo zu hören, reduziert auf mitunter einfallende, einzelne Stimmen. Als das As-Dur wiederkehrt, überwältigt diese Figuration allmählich die gesamte frühere Textur, die sich bis ins Nichts auflöst. Bequemerweise leitet diese Überlappung direkt zurück in die traditionelle, wörtliche Wiederholung des Scherzo.

Zwar enthält der gesamte Satz bis dahin kein ausführliches Tutti, doch am Ende der Scherzo-Reprise springt Raff plötzlich in eine entschiedene, 19 Takte lange Coda. Sie gestattet der sich zusammenballenden Energie der vorausgehenden Takte eine einzige, konzentrierte Eruption des gesamten Orchesters, bevor der Satz zu einem abrupten, doch zufriedenstellenden Ende kommt. Es scheint hier, als ob die fragende Ungewißheit des Kopfsatzes in diesem konzisen, auf den Punkt gebrachten und sonnigen Opponenten eine Antwort fand. Angeblich soll Raff zu diesem Satz von im Hause spielenden Kindern angeregt worden sein, als er diese Musik schrieb. Das müssen aber ziemliche Rangen in Lederhosen gewesen sein, wenn man das Trio richtig versteht ...

3. SATZ

Nachdem der aufwühlenden Dunkelheit des ersten Satzes permanent Musik entgegengesetzten Charakters gegenübergestellt wurde, bringt nun der dritte Satz einen grundlegend dunklen Charakter zurück und behält ihn bei. Doch obwohl Raff diese Vorgänge in ein nüchternes Gewand zu kleiden scheint, liefert er zugleich mit einem regelrechten Poker-Face eine weitere seiner liebevollen musikalischen Parodien, und eine besonders ausgefuchste noch dazu: Die oberflächliche Dunkelheit enthält nämlich paradoxerweise eine Art nach innen gerichtetes Lächeln, fast, als ob die polaren Kräfte des Kopfsatzes nun in wissender Einigkeit aufgelöst worden wären. Raff konstruiert eine erstaunliche Folge von elf Variationen eines Themas in c-moll. Die Art ihrer Darstellung erinnert an die Ciaconne aus Bachs Partita d-moll (BWV 1004) für Violine solo, die er zwei Jahre später für Orchester bearbeiten sollte, an die »32 Klavier-Variationen über ein Originalthema« in c-moll WoO 80 von Beethoven, oder auch an die zu diesem Zeitpunkt noch nicht geschriebene Vierte Sinfonie von Brahms, nur daß hier, anders als in den genannten drei Werken, die Ausführung untertrieben zurückhaltend bleibt. Ein unmittelbares Modell mag insbesondere auch der zweite Satz der Siebenten Sinfonie von Beethoven gewesen sein, dessen Mischform aus Variation und Rondo auf einfachstem, wiederholten Material basiert, wie von Raff übernommen und weiter ausgeführt.

Das Ciaconne-Thema besteht aus einer sechzehntaktigen Akkord-Fortschreitung im Dreier-Takt, in welcher sich auf charakteristische Weise eine rätselhafte Melodie verbirgt. Innerhalb zweitaktiger Phrasen besteht der erste Takt aus klar artikuliertem Viertel-Puls (notiert als Achtel und Achtel-Pause), der zweite aus einem einzigen weiteren Schlag und einer Ankunft in einer Halben. Harmonisch betrachtet, bewegt sich das akkordische Ciaconne-Thema von c-moll nach Es-Dur und wieder zurück. Seine hingesezte, formalistische, doch subtile Art, die beschränkte Natur seines Materials und die Variationen-Form sind die offensichtlichsten Hinweise auf das *Allegretto* von Beethovens Siebenter. Doch als Ganzes genommen liegt darin auch der fundamentale Humor des Stückes selbst. Ein vielsagendes Detail der Orchesterbehandlung resultiert aus einem dieser »echt Raff'schen Momente« wie zu erwarten: Bei jedem vierten Takt enden die Streicher, die das originale

Themenmaterial präsentieren, nicht mit einer gehaltenen Halben, sondern einem Viertel, den Rest des Taktes einer Solo-Klarinette überlassend, wodurch eine Art fernes Echo zustande kommt, beim ersten Mal dominantisch kadenzierend, denn der Echoton der Klarinette ist deren Fundament G. Beim zweiten Mal ist die Kadenz in der Dur-Verwandten Es, nun mit deren Dominante B als Echoton. Beim dritten Mal ist die Kadenz wieder dominantisch zur Grundtonart; der Echoton der Klarinette ist wieder G. Doch als dann beim vierten Mal die anfängliche Ciaconne-Darstellung in die Tonika c-moll kadenziert, beantwortet ein ruhiges, lyrisches und nachdenkliches Fagott die Streicher. Und diesmal handelt es sich nicht um einen einsamen Echoton, sondern eine gehaltene Note, aus der eine verlockende, gewundene Melodie entspringt - bereits die *erste Variation*, da unterhalb ihrer die gesamte sechzehntaktige Eröffnungs-Sequenz wiederholt wird. Anders als die darüber gestellte Fagott-Cantilene zeigt die Variation selbst nur eine leichte Abweichung vom Thema, in Gestalt des Streicher-Pizzicato, das das gehaltene Phrasenende mit dem Halbe-Akkord ersetzt.

In der *zweiten Variation* übernimmt eine Solo-Oboe vom Fagott mit einer neuen Kontramelodie gegen die Ciaconne, welche nun ihren ursprünglichen Puls zugunsten zählzeitiger Artikulationen verloren hat. Die Kombination aus völlig neuer Artikulation und dem Verlust der ursprünglichen Baßstimme, die den Satz zur Dreistimmigkeit reduziert, schafft einen sanften, doch deutlich wahrnehmbaren Wechsel der Faktur. Das Oboensolo blüht allerdings mehr auf als das des Fagottes zuvor. Zum Ende hin spielen die Violen gegen den Schlag von Violinen, Celli und Oboe. Diese sorsam verborgene, innere Abkehr von der Zweitaktigkeit begründet die nächste Variation.

Die *dritte Variation* spielt zwei Ideen gegeneinander aus und kehrt die vorherige Ordnung um, wobei die Ciaconne wieder prominenter und die Kontramelodie zur Hintergrund-Figuration zurückgedrängt wird. Eine weitere signifikante Veränderung ist die Aufnahme der Ciaconne durch alle Holzbläser, in drei Oktaven verdoppelt, über einem gehaltenen Dominant-Orgelpunkt G der Hörner, sowie Fagotten und Kontrabässen, die der originalen Baßstimme eine untere Oktave hinzufügen. Inmitten all dessen landen alle übrigen Streicher in drei Oktaven (erste Violinen; zweite Violinen; Violen/Celli) bei einem wiederholten, zweitaktigen, begleitenden Kontrasubjekt, bestehend aus Aufwärts-Arpeggien, die dem harmonischen Rhythmus der Holzbläser folgen, allerdings jedes Arpeggio beginnend auf dem jeweils zweiten Sechzehntel des Schlags, sowie einem aufwärts und wieder abwärts bewegten Arpeggio auf allen Schlägen, in der Dynamik mit leichten Schwellern bezeichnet. Auch wenn die Textur inzwischen erheblich dicker geworden ist, bleibt das Ganze dennoch ruhig und sanft; die einzig wirkliche Artikulation schaffen Sechzehntel-Pausen bei je vier der sechs Schläge in zweitaktiger Gruppierung.

Gegen Ende leitet ein wichtiges Crescendo direkt in die *vierte Variation*. Darin präsentiert sich das gesamte Orchester im Forte; die früheren Streicher-Arpeggien nach dem Schlag werden nun imitative doppelte Punktierungen. Gegen die rhythmisch punktierten wechselseitigen Zurufen der Streicher spielen die Holzbläser nun gemeinsam mit den vier Hörnern und den Trompeten ihre Ciaconne-Variante immer gegen den Schlag, in scharf artikulierte Akkorden. Die Pauken verdoppeln Celli und Bässer auf dem Schlag, wo immer ihr C und G in die Harmonik passt (Raff verwendet keine chromatischen Pauken). Das Endergebnis klingt stark archaisch und pompös.

Als sich diese strenge, formale Variation herabschraubt, löst sich die *fünfte Variation* wissentlich von der eigentlich zu erwartenden nächsten wörtlichen Darstellung des Ciaconne-Themas: Sie klingt eher wie eine zu frühe Coda des Satzes, oder wie ein Übergang zu einem neuen Abschnitt. Eine nähere Untersuchung fördert auch eine Verbindung mit den Kontramelodien von Fagott und Oboe aus den ersten beiden Variationen zutage. Nun wird zugleich erstmals die harmonische Bewegung weitaus flüssiger. Nach den homophonen früheren Auftritten der Ciaconne herrscht nun allenthalben fünfstimmiger Kontrapunkt, die

Musik operiert mit unerwartet romantischer Passion, und unvermittelt bricht sich ein warmer Sonnenstrahl Bahn durch die kalten, dunklen Wolken. Auch wenn dies dem Wechsel nach As-Dur in der Parallelstelle bei Beethoven entspricht (vergl. Allegretto, Sinfonie Nr. 7, T. 102-38 *et passim*), ist das Klima dieser Stelle viel wärmer als in der pastoralen Episode Beethovens. Zugleich ist dies einer der beinahe surrealistischen, oft bei Raff zu findenden Einwüfze, die unvorbereitet kommen und die auch nichts vom Folgenden selbst vorbereiten. Beethoven beläßt sein Thema intakt; pizzicato in den Celli und Bässen gespielt, baut sich eine völlig ablenkende, lyrische Episode darauf auf, wodurch eine Rondo-artig wechselnde Episode erscheint. Später im Satzverlauf wird Beethoven diesen Abschnitt noch einmal wiederholen, jedoch nur mit dem Rhythmus, ohne das Thema selbst. Auch Raff wird in der achten auf die fünfte Variation zurückgreifen, aber dort versuchen, das c-moll zu C-Dur aufzulösen. Im Moment bewegt sich die Variation vom kadenziierten c-moll zu tonalen Zentren um die Dur-Verwandte Es-Dur herum. Aus formaler Sicht wird das Ergebnis die geradlinige Variationenform der Ciaconne mit Elementen des Rondo wie auch der Sonate überlagern.

Herz des Satzes ist die *sechste Variation*. Vorgänger-Modelle für Ruffs kennzeichnende Vorliebe für überlagernde Schichten kann man insbesondere an drei Stellen in Beethovens Sinfonien finden: T. 117-50 im zweiten Satz der Dritten, T. 180-220 im zweiten Satz der Siebenten, und T. 218-271 im ersten Satz der Neunten Sinfonie. Hier verwendet Beethoven stets Hauptthemen-Material in charakteristischer Weise, indem das fugierte Thema gegen ein Kontrasubjekt in proportional kleineren Notenwerten gesetzt wird: Gemischte Viertel und Achtel laufen gegen durchgängige Sechzehntel. In den früheren Sinfonien (und in weniger signifikanter Weise auch im Gloria der C-Dur-Messe) zunächst noch episodenhaft, wurde dies zu einem bedeutenden kompositorischen Element im ersten Satz der Neunten Sinfonie wie auch in ähnlichen Stellen in der »*Missa Solemnis*«. Ruffs implizite Referenz vor Beethoven'schen Prozeduren in diesen Variationen ist ein Lächeln im Herzen der Dunkelheit, ein ruhiges, doch wissendes Lächeln, streng begrenzt auf die Streicher, die »*piano, un poco marcato*« spielen. Nach dieser in der Tat kompletten Doppelfugen-Exposition gibt es ein plötzliches Crescendo der Streicher, in welches der Rest des Orchesters nach und einfällt, in abgestuften Einsätzen und mit militärischen Fanfaren der Pauken und Trompeten.

All dies bereitet den »und es ward Licht«-Moment der gesamten Sinfonie vor - den Eintritt der grandiosen *siebenten Variation* (vielleicht eine Erinnerung an den siebten Schöpfungstag, der nichts fehlt außer vielleicht Haydns Chor). Sie beantwortet die pompöse Strenge der vierten Variation mit hohen Holzbläsern, Pauken und Trompeten, die die Ciaconne ausrufen, mit hohen Streichern in abgemessenen Sechzehntel-Triolen in Oktaven auf der Dominante G, sowie mit Fagotten und den tiefen Streichern, die die durchgängige Sechzehntel-Figuration der vorausgehenden Variation beibehalten. Doch mittendrin bewegt sich Raff so plötzlich wie später Ravel am Ende des »*Boléro*« nach E-Dur, der ersten richtigen harmonischen Auflösung des Satzes - ein magischer Effekt, zumal Raff so klug ist, es mit Grandezza und Glorie nicht zu übertreiben. Wie in der früheren Variation, fällt das Tutti schnell in sich zusammen und überläßt allein den Streichern den Schluß. Nun tragen die inneren Stimmen die Ciaconne (geteilte zweite Violinen und Violen), mit einer arpeggierten Sextolen-Figuration der ersten Violinen (*arco*) und mit Pizzicato-Celli (mitsamt interpunktierenden Pizzicato-Bässen) mit Arpeggien in größeren Notenwerten, insgesamt eine klare Dreiteiligkeit in sechs Stimmen, zurück zu C-Dur gelangend.

Die *achte Variation* beantwortet die fünfte durch Präsentation beinahe der gleichen Musik, mit mehr ausgearbeiteten Begleitfiguren, aber nun C-Dur eindeutig fixierend. In einem Sonatensatz würde dies den Punkt darstellen, an dem in der Reprise das zweite Thema in der Tonika wiederkehrt (wenn es sich akademischen Vorgaben zufolge um einen Sonatensatz in moll handelte).

Die *neunte und zehnte Variation* bilden ein Paar, das c-moll und C-Dur dialektisch gegenüberstellt. Zum ersten Mal wendet Raff hier einen Spezialeffekt an und läßt die Streicher mit Dämpfern spielen. Beide Variationen verwenden Orgelpunkte, wobei sich inmitten der neunten Variation daraus der punktierte Rhythmus ablöst, jedoch nicht der doppelt punktierte aus der vierten Variation, sondern der aus dem Kopfsatz - in der Tat bereits eine subtile Vorausbereitung des Finale-Beginns. Die zehnte Variation berührt wieder C-Dur, moduliert aber wie in der siebenten nach E-Dur. Hier werden die Orgelpunkte mit Tremolandi der ersten Violinen in der hohen Oktave kombiniert. Der stockende Rhythmus des Anfangs wurde nun völlig ersetzt durch die einfache Viertel- und Halbe-Choralbewegung. Das E-Dur bewegt sich aber rasch aufwärts nach G, und damit wird das c-moll-Schicksal des Satzes endlich besiegelt.

Die *elfte Variation* bildet zugleich die Coda des Satzes. Darin werden in einer Serie kurzer Episoden alle vorherigen Elemente zusammengefasst, ähnlich wie im Stretto einer Fuge. Es gibt noch zwei kurze Tutti, die aber schnell in dunkle Finsternis zurückfallen, endend mit zwei Fagotten, zwei Hörnern, Violoncello und Pauken, in der Tonika c-moll, pianissimo.

4. SATZ

Raff, immer bereit zu einem wundervollen musikalischen Witz, verdreht die Beethoven-Referenz in den ersten 18 Takten des Finales total: Nach einer kurzen Wiederaufnahme vom Beginn des Kopfsatzes landet die Musik innerhalb von sechs Takten auf gehaltenen, fragenden, verminderten Septakkorden, die sogleich von einem noch weiter verkürzten, jedoch beabsichtigten verkappten Zitat überwältigt werden: Die Celli singen eine Phrase heraus, die unmißverständlich an das berühmte Zitat vom Finale-Anfang DER Neunten erinnert - ein letzter, freundlicher Beethoven-Puff für´s Ohr. Doch der Scherz ist schon wieder vorbei, noch ehe er überhaupt richtig begonnen hatte, genug für eine Andeutung, doch sofort wieder zurückgenommen. Man könnte darüber nachdenken, ob Raff hier nicht sowohl die omnipräsente, berühmte Vorlage mit wenig mehr als das verschmähen (insbesondere auch als »Insider-Witz« für die Orchestermusiker) und zugleich auch signalisieren wollte, daß der parodistischen Dunkelheit des dritten Satzes nicht notwendigerweise ein heroisches Finale folgen würde. Und tatsächlich: Nach ein paar Takten fragender Holzbläser, die dem jähem tiefen C der Celli obenauf sitzen, sind es nur eine einzige Flöte und Oboe, die die gesamte Überleitung in das eigentliche Finale übernehmen. Anders als die monumentalen Kräfte im langsamen Satz ist die Energiegewinnung dazu durch bloß zwei einzelne Stimmen, basierend auf nichts weiter als einer modalen Modulation von moll nach Dur, deren unlogischer, aber absolut ausreichender Antrieb.

Wieder findet man eine verspätete Tonika als prominentes Strukturmittel wie in vielen Stücken Ruffs, sowie auch ein weiteres Charakteristikum aus Solokonzerten, deren Finalsätze entweder weit leichter in ihrem Ablauf gehalten sind, oder die in einer Art und Weise aufspielen, daß der Solist nicht auch noch die Bürde ernsthafter Rhetorik mit sich herumschleppen muß. Interessanterweise übernimmt Raff oft diese Attitüde in seinen Sinfonien, insbesondere in der Zweiten, Vierten und Sechsten bis Neunten, und es war sicherlich gerade diese offene Verweigerung dessen, was 1870 als Standardmodell eines ruhmreichen Sinfoniebeschlusses galt, die zum Unverständnis seiner Werke in gewissen Kreisen führte, zusammen mit dem Vorurteil, er sei lediglich ein Eklektiker. Mit dem Vorteil eines Zeitabstands von mehr als einem Jahrhundert seit der Entstehung der Komposition können wir die Originalität von Ruffs Vorgehen nunmehr angemessen würdigen, ohne irgendeine ästhetische Brille tragen zu müssen: Während das handelsübliche sinfonische Vorgehen eine direkt aufwärts führende Linie kulminierend im Finale darstellt, behandelt Raff das Finale oft als eine Auflösung, die gerade in der Entspannung selbst liegt. Dadurch wird die Flamme eher heruntergedreht, als Gefahr zu laufen, einen Flächenbrand zu entzünden, und außerdem wird ein rhetorisches Hyperventilieren vermieden, ganz in

Übereinstimmung mit Raffs genauer Kontrolle und struktureller Disziplin. Eine Raff-Sinfonie wird stets in freundlicher Weise enden, und nicht am Punkt emotionaler Erschöpfung. Im Kontext anderer Werke dieser Zeit muß man seine Hörgewohnheiten hier sicherlich anpassen, doch ist dies nur ein weiterer Indikator für eine stark revisionistische, ja anti-romantische Haltung.

Auch dieses Finale (*Allegro - Vivace*) ist diesem anti-romantischen Geist verpflichtet. Seine leichten, neoklassizistischen Linien machen das Möglichste aus den sparsamen Themen und knüpfen zugleich bisher lose Enden des vorherigen Satzes zusammen. Neben der eröffnenden Referenz an den Kopfsatz gibt es eine weitere, ähnliche Stelle kurz vor der Schluß-Klimax. Formal besteht der Satz aus vier Sektionen, den man weder als typische, traditionelle Sonaten-Allegro-Form, noch als hybrides Sonaten-Rondo bezeichnen kann. Doch obwohl Raff weitgehend auf das herkömmliche Exposition-Durchführung-Reprise-Modell wie auch ein Sonatenrondo-Thema mit durchführenden Episoden im Wechsel verzichtet, gibt es doch durchaus eine dichte Struktur und Dramaturgie, die das Interesse von der ersten bis zur letzten Note wachhält.

Sektion I baut auf zwei Ideen auf, die erste ein eingängiges, achttaktiges Thema, anfangs vorgestellt von Flöte und Oboe, die zweite ebenfalls in der Anfangstonart G-Dur, ein robustes Stück musikalischer Turnübungen, deren Material und Benehmen die Ecksätze der späteren Orchestersuite »Aus Thuringia« (=Thüringer Suite) vorausnehmen. Sie schließt in der Dominant-Tonart D-Dur, mit einem Abschnitt, dessen Coda durch Erweiterung die fünfte Variation des dritten Satzes widerspiegelt, ganz am Ende mit zwei stark verkürzten Wiederholungen des anfänglichen G-Dur-Themas, hier transponiert.

Sektion II, nun in C-Dur, bringt eine neue Melodie, gebaut aus drei kleineren, sehr unterschiedlichen Phrasen – einer Periode aus Horn- und Trompeten-artigen Rufen, gespielt von Klarinetten und Fagotten in tiefer Lage, nebst einer raschen Streicherfiguration, sodann einer an Mahler erinnernden Klage, in vier Takten, und einer forschenden Schlußphrase, in der ausdrückliches F-Dur über einem Orgelpunkt auf G der Musik charakteristische Farbe verleiht. Die Melodie wird stärker instrumentiert und kontrapunktisch ausgearbeitet wiederholt. Ihre dritte Darstellung beginnt orchestral durchführend, mit einem Rückgriff auf die erste Phrase des C-Dur-Themas, und einer Coda, die dazu dient, sowohl das Thema auszuarbeiten wie auch einen Übergang zur nächsten Episode des Satzes zu liefern.

Sektion III entspricht einer Durchführung, ist jedoch fast durchweg eine fugierte Verarbeitung der verschiedenen Themen. Eigenartigerweise verändert Raff hier die Grund-Vorzeichnung zu As-Dur, eine tonale Realisation zahlreicher früherer Hinweise auf den phrygischen Modus (As ist die phrygische Sekund auf G). Nach einer derartigen Energie-Ballung wäre eine formelle Reprise zu erwarten, doch das einzige, was repristinert wird, ist das Coda-Thema von Sektion I, nun in G-Dur anstatt in D. Weder die erste Themengruppe, das »Thüringer Thema« noch die zweite Gruppe in C-Dur kehren überhaupt wieder, jedenfalls nicht direkt.

Sektion IV, die bereits mit dem Coda-Thema des ersten begonnen hatte, bringt noch einen weiteren Anklang an den Kopfsatz, in c-moll, bevor sie sich drei Schluß-Anläufen des Finales widmet. Der erste davon nimmt Fragmente des G-Dur-Anfangsthemas auf, aber in artikulierten Triolen. Unterdessen zieht das Tempo an, der Orchestersatz und das Volumen verdichten sich und erreichen den zweiten Schluß-Anlauf, »*un poco più mosso*«. Dort wird ein bedeutendes Fragment des C-Dur-Themas in Vergrößerung präsentiert, vom Orchester in freundlichem Furioso gespielt. Ein zweites Accelerando führt uns »*ancora più mosso*« zum dritten und letzten Schluß-Anlauf, der geschmack- und freudvollen Endlösung der Sinfonie.

Eine nachgestellte Übersicht liefert eine schematische Darstellung der Struktur des Finales. Darin findet man überraschend wenig Material, das den Satz bestimmt, in einer Weise, die

wir eigentlich Raffs russischen Zeitgenossen nachsagen - namentlich das Prinzip der Durchführung durch ausgearbeitete Wiederholung anstelle erweiterter motivischer Arbeit. Dazu bildet die fugierte Durchführung inmitten des Satzes, die plötzliche Abwendung von dieser repetitiven Ausarbeitungsweise, einen willkommenen Kontrast. Zugleich dient sie der Herbeiführung einer Reprise, die paradoxerweise dann nicht wirklich eintritt.

Der Begriff Coda dient dabei im Zusammenhang mit Sektion IV sowohl der simulierten Reprise und Schlußbildung des Finalsatzes wie auch der Sinfonie als Ganzes. Auch wenn eine Reprise gemäß ihrer Natur üblicherweise einige Veränderungen des Materials aufgrund tonaler Erfordernisse zuläßt, sind die wiederkehrenden Motive doch klar als solche erkennbar. Doch in diesem Fall werden die nach der »Coda 1« verbleibenden Rückgriffe auf frühere Themen in einer Weise verändert, daß der eigentliche Charakter einer Reprise völlig verschleiert wird. Tatsächlich ist es ja ohnehin ein Allgemeinplatz für Hauptthemen, gegen Ende weiterer durchführender oder Stretto-Fragmentation unterworfen zu werden. In diesem Fall umgeht Raff also die Reprise, um direkt in die Stretto und Schluß-Auflösung zu gelangen.

Dr Avrohom Leichtling,
Monsey, NY
8 December 2005,

Translation: © Benjamin-Gunnar Cohrs 2006 (Conductor • Research and Publication on Music
• bruckner9finale@web.de)

ÜBERSICHT: STRUKTUR DES FINALES

Introduktion (*Allegro* / g-moll / 2/2)

- | | | | |
|-----|---------------------------------------|----------|--|
| 0.1 | Anklang an den ersten Satz | T. 1-9 | |
| 0.2 | (Beethovens Neunte, verkapptes Zitat) | T. 10-17 | |

Sektion I

- | | | | |
|------|--|------------|---|
| I.1 | Übergang zu Thema 1 (<i>Vivace</i> / G-Dur) | T. 18-24 | |
| I.2 | Thema 1, erste Darstellung | T. 25-31 | (Flöte & Oboe) |
| I.3 | Thema 1, zweite Darstellung | T. 32-40 | (Holzbläser) |
| I.4 | Thema 1, dritte Darstellung [A] ¹ | T. 41-53 | (Streicher / Mahler) |
| I.5 | Thema 1, vierte Darstellung | T. 51-61 | (Holzbläser / Streicher) |
| I.6 | Thema 1, fünfte Darstellung | T. 62-69 | (tutti) |
| I.7 | Thema 2 (»Thüringer Thema«) [B] ² | T. 70-105 | (Thema mit Erweiterungen) |
| I.8 | Thema 3 (Coda-Thema) [C] | T. 106-137 | (D-Dur) |
| I.9 | Thema 1, sechste Darstellung [D] | T. 138-147 | (Flöte & Oboe; Geigen-D-Triller; G-Dur) |
| I.10 | Thema 1, siebente Darstellung | T. 147-154 | tutti |
| I.11 | Übergang nach C-Dur | T. 155-169 | Erneute flüssige Achtelbewegung |

Sektion II

- | | | | |
|------|--------------------------------------|------------|-------------|
| II.1 | Thema 4, erste Darstellung, Phrase 1 | T. 162-170 | (nun C-Dur) |
| II.2 | Thema 4, Phrase 2 | T. 171-174 | |

¹ Die Buchstaben in eckigen Klammern beziehen sich auf die Studierbuchstaben der Partitur.

² Zur besseren Gliederung beziehen sich die Taktangaben der Abschnitts-Anfänge auf den ersten logischen Haupt-Taktteil, selbst wenn der gesamte Satz eher auftaktig (Viertel oder Halbe) gestaltet ist.

II.3	Thema 4, Phrase 3	T. 175-178	
II.4	Thema 4, zweite Darstellung, Phrase 1	T. 179-186	(stärker instrumentiert)
II.5	Thema 4, Phrase 2	T. 187-190	
II.6	Thema 4, Phrase 3	T. 191-194	
II.7	Thema 4, durchführend erweitert [E]	T. 195-204	
II.8	Thema 4, dritte Darstellung, Phrase 1	T. 205-212	
II.9	Thema 4, Phrase 2	T. 213-225	Coda-Erweiterung, As-Dur-Ausweichung

Sektion III

III.	Fugierte Durchführung [F-G]	T. 226-291	Fragmente des »Thüringer Themas«
------	-----------------------------	------------	----------------------------------

Sektion IV

IV.1	Coda 1, Thema 3 [H-I]	T. 292-323	(G-Dur, einzig reprintedierter Teil aus I)
IV.2	Coda 2, Anklang des 1. Satzes	T. 324-330	(in c-moll, 3/2)
IV.3	Coda 3, Triolen-Version von Thema 1	T. 321-347	(2/2, G-Dur unter ostinaten D-Triolen) [= Fortsetzung der Durchführung anstelle direkter Reprise]
IV.4	Coda 4, <i>Un poco più mosso</i> [J]	T. 348-363	(über Vergrößerung aus Thema 4)
IV.5	Coda 5, <i>Ancora più mosso</i> [K]	T. 364-400	

Von netter Erlaubnis von Musikproduktion Jürgen Höflich nachgedruckt, Enhuberstrasse 6-8, München, D-80333, Germany. Phone +49 (0)89 522081, Fax +49 (0)89 525411, hoeflich@musikmph.de, www.musikmph.de