

JOACHIM RAFF

Elegie für großes Orchester

WoO 48

ursprünglicher, dritter Satz aus der Symphonie Nr. 10 „Zur Herbstzeit“, op. 213

Joachim Raff war kein Komponist, der um den Ausdruck seiner Musik zu ringen pflegte. Den Vorwurf der mangelnden Durcharbeitung freilich hätte er nicht gelten gelassen – und auf die satztechnische Perfektion seiner Partituren verwiesen. Das Ansinnen wiederum, einen schönen Einfall ‚an der kurzen Leine‘ zu halten, um seinen Zauber nicht zu verbrauchen, wäre ihm geradezu absurd erschienen. Seine Musik wirkt selten konfliktbeladen, aber keineswegs unpersönlich.

Zum gegenwärtigen Zeitpunkt ist nur ein schmaler Ausschnitt seines Schaffens in Form handschriftlicher Quellen greifbar, und wo es möglich ist, Entwurf, Manuskriptfassung letzter Hand und Druckversion zu vergleichen, zeigen sich die Spuren des Arbeitsprozesses nur vereinzelt. Raff besaß ein markantes Gespür für die architektonische Anlage und satztechnischen Erfordernisse seiner Musik.

In einer Hinsicht unterschied er sich deutlich von Zeitgenossen wie Liszt und Brahms. Für Raff war eine fertiggestellte und gedruckte Partitur normalerweise ein Projekt der Vergangenheit. Überarbeitungen bedurften des Anlasses von außen. Das zeigt sich etwa an den Klavierwerken op. 2-14, für deren Neuauflage sich der Verlag Breitkopf & Härtel nach langer Unterbrechung des Kontaktes interessierte. Daraufhin korrigierte Raff die jahrzehntealten Kompositionen nicht etwa; er schrieb ganz neue Werke, die lediglich in puncto Umfang und Gattungszugehörigkeit als Ersatz der ursprünglichen Klavierstücke gelten konnten.

Der vorliegende Fall verhält sich partiell anders. Die *Elegie* gehört zu einem seit 1876 mit Hingabe verfolgten Arbeitsprojekt. Ein vierteiliger Symphonie-Zyklus sollte die Empfindungen verarbeiten, die sich mit den vier Jahreszeiten verbinden. Raff war inzwischen 54 Jahre alt und befand sich auf dem Höhepunkt seines Ruhms. Die finanziell angespannten Zeiten waren vorüber, seine Musik wurde allerorten gespielt. Dieser Wandel flößte ihm das nötige Selbstvertrauen für sein großdimensioniertes Projekt ein. Den Auftakt bildete im Frühjahr 1876 *Der Winter*, zu Lebzeiten des Komponisten unveröffentlicht und postum als Symphonie Nr. 11 gedruckt. Beflügelt von ihrer Fertigstellung, ließ Raff bald darauf die Symphonie *Frühlingsklänge* folgen und gab sie sofort in Druck. Dann vergingen zwei Jahre, bevor der *Sommer* an die Reihe kam. Mithin fehlte Ende 1878 nur noch eine Herbstsymphonie, die aufgrund von Rapps Verpflichtungen als Direktor des Hoch'schen Konservatoriums (Frankfurt am Main) auf sich warten ließ. Es dauerte ein weiteres Jahr, ehe er den Schlußstein seines symphonischen Schaffens nachlieferte: *Zur Herbstzeit*, wie ihre Schwestern ein viersätziges Werk. Auf den schwermütigen Kopfsatz in der Haupttonart f-Moll folgen der scherzohafte *Gespenster-Reigen*, die *Elegie* sowie ein saisonal gefärbtes Jagdfinale. Gleich den übrigen Jahreszeiten-Symphonien verbinden sich tradierte Formkonzepte mit bürgerlichen Genretopoi, welche die Assoziationskraft des Zuhörers durch gelegentliche Lautmalereien eher noch beflügeln als begrenzen.

Die neue Komposition wurde unter der Leitung Louis Lüstners in Wiesbaden uraufgeführt (12.11.1880). Anschließend überarbeitete Raff sein Manuskript. Theodor Müller-Reuter kommentiert die Umarbeitung in seinem *Lexikon der Konzertliteratur* (Leipzig 1908, S. 392) und zitiert einen Brief Ruffs an Lüstner: „Ich habe einen ganz neuen dritten Satz dafür komponiert und außerdem die acht letzten Seiten des Finales nochmals überarbeitet.“ Ruffs Tochter Helene äußert in ihrer Biographie über den Vater die Behauptung, Raff habe die Änderungen aufgrund eines ästhetischen Urteils seiner Frau durchgeführt: „Der dritte Satz *Elegie* machte bei der Uraufführung in seiner ersten Gestalt der Gattin Ruffs einen zu pathetischen Eindruck [...]. In der *Elegie* hatte er die starke Farbenpracht des Herbstes und das damit gepaarte letzte leidenschaftliche Aufflammen der Seele schildern wollen. Der Gedanke jedoch, daß sie vielleicht bewußt pathetisch wirkte, peinigte ihn, und so ersetzte er die *Elegie* durch eine andere, die schlicht in gedämpften Tönen dahinfließt, indeß die zuerst komponierte darnach als selbständiges Orchesterstück erschien ist.“ (S. 214). Der letzte Satz des Zitats beinhaltet allerdings einen Irrtum, denn es hat bis zum heutigen Tag noch keine Druckausgabe des Satzes gegeben, mag dies auch einmal geplant gewesen sein.

Typischerweise hat Raff keine Detailkosmetik vorgenommen, sondern einen in wesentlichen Zügen neuen Satz komponiert. Einige konzeptionelle Vorgaben der Erstfassung übernahm er jedoch. Für eine genaue Vergleichsanalyse beider *Elegien* ist hier zwar nicht der angemessene Ort, doch sollen einige Gegenüberstellungen das Verhältnis beider Kompositionen zueinander erhellen.

Zu den **Gemeinsamkeiten** der Sätze gehört die Anlage mit einem bedächtig einsetzenden, rhythmisch gleichschwingenden Orchesterapparat im Pianobereich. Eine Oboenmelodie ist jeweils im Anfangsstadium vorhanden, es tritt ein neuer Einfall auf, der anschließend ausgebaut wird, ehe das Anfangsthema in der Haupttonart zurückkehrt. Ein kontrastierender Mittelteil wird in der Durvariante angezettelt und zu einem pathetischen Höhepunkt ausgebaut. Nach einer dominantischen Rückleitung kehrt das Ausgangsmaterial wieder, allerdings verkürzt. Der Abschluß beider Sätze ist verhalten, doch vor den leisen Schlußakkorden wird eine letzte, als ‚Aufbäumen‘ deutbare dynamische Spitze eingefügt.

Die **Differenzen** beginnen bei der Wahl der Tonart, reichen jedoch entschieden weiter. Grundsätzlich läßt sich sagen, daß die endgültige Fassung in verschiedener Hinsicht ‚begradigt‘ wirkt. Das betrifft sowohl die Verwendung eines einheitlichen Taktmaßes als auch formale, instrumentatorische und expressive Faktoren, die sich wie folgt resümieren lassen:

Tonart

1. Fassung c-Moll.
2. Fassung cis-Moll (mit Schlußbildung in der Tonikavariante)

Taktart

1. Fassung alternierend 4/4 und $\frac{3}{4}$.
2. Fassung durchgehend 4/4.

Formaler Bau

1. Fassung: Ansatz einer Rondoform mit den Teilen A-B-A-C. Es folgt eine dominante Fläche mit einer aufwendigen Kombination der motivischen Elemente aus A, B und C.

Acht Takte vor Schluß deutet sich eine Reprise des Refrains in der Haupttonart an, wird jedoch nach drei Takten zu einer Coda umfunktioniert.

2. Fassung: ein zunächst analog gestaltetes Modell mit den Teilen A-B-A-C. Auch hier folgt eine dominantische Rückleitung, in der thematische Partikel aus A und B einbezogen werden. Mit dem Material aus B bestreitet Raff eine tonale Reprise (Cis-Dur, ab Buchstabe F), in die er dann auch das Motivmaterial aus A subdominantisch einfließen läßt. Der Formverlauf ist in dieser Fassung trotz der Verschränkungen im Repräsenteil stärker an die Rondokonvention angelehnt - wobei der Charakter des Satzes mit typischen Rondostrukturen wenig gemein hat.

Tempo

1. Fassung „Adagio non troppo lento“, Metronomangabe 112 Viertelschläge pro Minute. Die einzige generelle Vortragsbezeichnung im weiteren Verlauf lautet „Maestoso“ für den C-Teil, womit eher der veränderte Charakter als ein anderes Grundzeitmaß gemeint ist.

2. Fassung „Adagio“, Metronomvorgabe 116 Achtelschläge pro Minute. Es gibt keine notierten Tempomodifikationen. Angesichts von Ruffs oft belegter Pedaanterie mag das widersprüchlich anmuten, spricht aber für sein Selbstbewußtsein: Seine Musik ist auch ohne deutende Hinzufügungen verständlich. Die unterschiedliche Anlage der thematischen Gestalten und die wechselvolle Orchestrierung nebst Dynamikbezeichnungen sorgen für ein kompositorisches Gefüge, das keinesfalls als Repräsentation ein und desselben Tempos zu verstehen ist.

Instrumentation

1. Fassung: 3 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken und Streicher.

2. Fassung: 3 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner und Streicher.

Mithin ist die vorliegende Erstfassung im Bereich der Blechbläser und Pauken deutlich stärker besetzt. Die Streicher markieren im A-Teil die Betonungszeiten, wechseln sich intern mit gezupften und gestrichenen Akkorden ab. Über diesem Fundament präsentieren Klarinetten- und Oboensoli das thematische Material. Der von Imitationen durchsetzte B-Teil bezieht in seiner effektvollen Steigerung nach und nach das gesamte Orchester ein. Nach einer ersten Rücknahme wird für den kontrastierenden Abschnitt C nochmals ein Tutti verlangt. In der Konfrontation der drei Motivschichten verzichtet Raff lediglich auf die Flöten.

In der 2. Fassung bemüht er sich dagegen um eine Reduktion der orchestralen Kräfte, eliminiert das schwere Blech und setzt unmittelbar das Streichorchester als thematischen Träger des Tonsatzes ein. Die Oboen greifen später das vorgegebene Streicherthema auf, anstatt einen eigenen Einfall zu exponieren. Auch das Thema des B-Abschnitts wird den Celli übertragen, bevor die Oboen sich seiner bemächtigen. Die Wiederkehr von A liefert dann die Gelegenheit zur ersten Tutti-Formation, deutlich moderater als in der Erstfassung. Wiederum liegt der zweite dynamische Höhepunkt inmitten von Teil C, wird aber schroffer abgebrochen als in der Erstfassung mit ihrem etwas ausfransenden Schluß des Formteils. Grundsätzlich führt die Orchesterbesetzung der 2. Fassung zu einem weicher konturierten Klangbild (vgl. oben das Zitat Helene Ruffs!).

Dynamik

1. Fassung: dynamische Wellenbewegung, die von einem leisen Beginn zu kraftvollen Entladungen führt. Raff notiert für sein großbesetztes Orchester an den Höhepunkten des Satzes forte, das sich für jeweils knapp bemessene Momente zum fortissimo steigert. Besonders effektiv ist das jäh erfolgende Crescendo im fünftletzten Takt.

2. Fassung: in der ersten Hälfte des Satzes (A-B-A) wird kein forte erreicht, selbst an der Tutti-Stelle des C-Teils nur vorübergehend gefordert. Erst im letzten Formabschnitt gibt es dynamische Forcierungen, zu denen das aus der 1. Fassung übernommene Crescendo kurz vor Schluß gehört. Raff bindet die verkleinerten Orchesterdimensionen und die weichere Linienführung an eine enger gestufte Dynamik, weshalb Dirigenten, die beide Versionen aufnehmen, das Verhältnis von Orchesterbesetzung und Dynamik im Vergleich der Fassungen besonders beachten werden.

Die beiden *Elegien* sind also in mancherlei Hinsicht vergleichbar, und das Studium der 2. Fassung könnte es erleichtern, Ruffs zwischenzeitliche Überlegungen zu rekonstruieren. Ein Werturteil zugunsten eines der beiden Sätze läßt sich aus den zusammengetragenen Beobachtungen nicht ableiten. Allerdings vermöchte ein analytischer Vergleich die Frage zu behandeln, inwiefern der Begriff der ‚Fassung‘ hier überhaupt treffend ist. Eines hingegen gilt fraglos: beide *Elegien* der Symphonie *Zur Herbstzeit* sind es unbedingt wert, in unseren Konzertsälen und Rundfunkprogrammen neuerlich gespielt zu werden.

Freiburg, im Mai 2003
Matthias Wiegandt