

# JOACHIM RAFF

## FANTASIE-SONATE für das Pianoforte op.168

### *Mehr Fantasie oder mehr Sonate?*

*Historische und analytische Überlegungen zu Joachim Raffs op. 168*

Im April 1872 erschien die Erstausgabe von Joachim Raffs zweiter (nach op. 14) veröffentlichter Klaviersonate unter dem Titel *Fantasie-Sonate für das Pianoforte* beim Leipziger Verlag C.F.W. Siegel. Ein weiteres Werk also, welches Freiheit und Strenge schon in der Titelgebung zusammenkettet ? Welcher Anteil mag die Oberhand behalten: aufgelockertes Sonatendenken oder doch eher maßvolles, formal gebundenes Umherschweifen?

In der einschlägigen Klavierliteratur erhält man keine Antworten; Schallplatten- oder CD-Aufnahmen liegen nicht vor, und die gedruckte Ausgabe war seit vielen Jahrzehnten nur in wenigen Bibliotheken einsehbar, kurz: hier wird ein praktisch vergessenes Klavierwerk wieder zugänglich gemacht.

Wenn ein Verleger jedoch die Mühe auf sich nimmt, eine Neuausgabe einzurichten und vorzulegen, so muß mehr dahinter stecken als dokumentarische Absicht. Die Beschäftigung mit der Komposition selbst, aber auch mit historischen Fragen - nach den Umständen der Entstehung wie der Situation der Gattung Klaviersonate um 1870 - führt denn auch weiter als nur zu dem Befund, eine interessante, wenngleich nicht genial zu nennende Komposition ausfindig gemacht zu haben. Die folgenden Notizen tragen Überlegungen beider Richtungen zusammen.

I.  
Als Joachim Raff während einiger Herbstwochen des Jahres 1871 seine d-Moll-Sonate op. 168 konzipierte, schlugen in Europa die politischen Wellen mehr als 'haushoch'. Schon 1866 hatte Raff miterleben müssen, wie die preußischen Truppen den Krieg mit Österreich siegreich beendeten und auch das nassauische Heer, welches sich auf die österreichische Seite geschlagen hatte, niederschlugen. Raff wurde Zeuge, wie die Unterlegenen ihre Waffen auf dem Wiesbadener Rathausplatz niederlegten. Die Stadt wurde nun preußisch. In den folgenden Jahren spitzte sich die alte Rivalität zwischen Preußen (unter Bismarcks Führung) und Frankreich (mit Kaiser Napoleon III.) weiter zu, wobei nach außen hin besonders der Streit um die Thronfolge in Spanien eskalierte. Im Juli 1870 brach der Krieg aus. Nach kurzer Zeit erwies sich die preußische Strategie der französischen als überlegen, und Anfang 1871 standen die Preußen in Paris. Der Sieg fiel zusammen mit der immer stärker gewordenen Neigung, die deutsche Kleinstaatenswirtschaft endlich zugunsten eines geeinigten und durch einen Kaiser geführten Deutschen Reiches aufzulösen. Als am 18. Januar 1871 - ausgerechnet im Spiegelsaal von Versailles - ein Kaiser wurde, war der erste, noch äußerliche Schritt zu dieser Einigung getan. Die „Gründerzeit“ begann.

Joachim und Doris Raff hatten den Krieg mit verständlichen patriotischen Gefühlen verfolgt, obgleich beide zum Militär und der damit verbundenen Hierarchisierung alles

andere als ein herzliches Verhältnis besaßen. Wer jedoch meinte, daß Raff, der ein Jahrzehnt zuvor seine - mit heute unfreiwillig komisch wirkenden, programmatischen Vorgaben versehene - Symphonie *An das Vaterland* komponiert hatte, sich nun überschwänglich in den Jubel der Jahre nach 1870 eingeklinkt hätte, irrte entschieden. Ruffs Tochter Helene beschreibt seine Reaktion auf die innenpolitischen Zustände im neugegründeten Reich wie folgt: „*Leider aber enttäuschte ihn im neuen Deutschland gar Manches. Der deutsche Idealist alten Schlages, der in Raff steckte, fühlte sich abgestoßen von dem wüsten Schwindel der Gründerzeit, wie von der lärmenden Volksbegeisterung derer, die es mit einmal zeitgemäß fanden, Patrioten zu sein - weil Deutschland reich und stark geworden war. Er hatte sich das einige Deutschland anders gedacht, vornehmer, nicht so protzenhaft. Die Denkmäler, die es hervorbrachte, die Feste, die es feierte, verletzten sein Kulturbedürfnis [...]. Er klagte, wie schädlich dem deutschen Volkscharakter das Herumwerfen mit Schlagworten sei, wie gefährlich die hohl pathetische Geste, namentlich für die Kunst.*“ (Joachim Raff. *Ein Lebensbild*, Regensburg 1925, S. 188).

Wie schon früher paßte Raff sich auch jetzt nicht an, sondern antwortete in den Kompositionen auf seine Weise. Die d-Moll-Sonate widmete er demonstrativ dem Franzosen Camille Saint-Saëns; die Widmungszeile seiner neuesten Symphonie (Nr. 4 g-Moll, entstanden im Frühling/Sommer 1871) ging auch nicht an Bismarck, sondern unterblieb gleich völlig; auch ist diese Symphonie von ihren orchestralen Dimensionen her die bescheidenste unter allen, also gerade kein „wilhelminisches“ Prunkstück. Die Klavierstücke op. 164 bis 166 tragen französische Titel wie „*Sicilienne pour le Piano*“ (op. 164 Nr. 1) oder „*Valse champêtre pour le Piano*“ (op. 166 Nr. 2). In anderer Weise befaßte sich Raff 1872 mit einem kriegsnahen Thema: Die *Lenore*-Symphonie greift Gottfried August Bürgers Stoff eines durch den Krieg getrennten Liebespaares auf und zeigt den falschen militärischen Prunk ebenso wie sie die tödlichen Folgen des Krieges in sublimierter Form vermittelt.

Kontrastierend zu den äußeren Wirrnissen stellen aber gerade die späten sechziger und frühen siebziger Jahre eine musikalisch bedeutende, auch seitens der Kritikerstimmen erfolgreiche Phase in Ruffs Künstlerleben dar. Mit der Symphonie *Im Walde* gelang Raff für ein Jahrzehnt der Sprung ins Rampenlicht des Musikbetriebs. Allerorten wurden seine Kompositionen aufgeführt und zum Teil ausführlich besprochen. Die Symphonien Nr. 3-5, die Klavierstücke op. 157 (mit der berühmt gewordenen „*La Fileuse*“ an zweiter Stelle), das Violinkonzert Nr. 1 op. 161 und die Klaviersuiten op. 162 und 163 und das Oktett op. 176 errangen große Erfolge, zum Teil auch in Übersee. Hingegen sorgte die Sonate op. 168 kaum für Aufsehen. Weder die Neue Zeitschrift für Musik noch die Allgemeine musikalische Zeitschrift druckten Besprechungen ab; lediglich ihr Erscheinen wurde kurz vermerkt bzw. in einer Verlagsanzeige angekündigt. Man könnte meinen, dies sei eigentümlich, da doch eine Sonate gegenüber einer Sammlung kleiner Klavierstücke oder Lieder wesentlich mehr Aufmerksamkeit auf sich ziehe. Dem war jedoch zum Zeitpunkt der Werkentstehung schon längst nicht mehr so.

## II.

Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein galt es als selbstverständlich, daß eine Komposition bestimmten Gattungsnormen genüge, die ein Komponist normalerweise nicht aus revolutionärem Impetus, sondern allenfalls aus der Not eines bestimmten Problems heraus in Frage stellte; gleiches galt häufig auch für instrumententechnische Erweiterungen. Aus der Spannung von Gattungsregeln und individueller Werkkonzeption resultierte, sofern

nicht ein tatsächlich schematisches Werk vorlag, immer wieder eine neue Konstellation, zugleich eine Verschiebung des Verhältnisses von Strenge und Freiheit.

Im Verlauf des vergangenen Jahrhunderts aber verwischten die Grenzen zwischen den einzelnen Gattungen zusehends. Wagner verstand seine Musikdramen als Erben der Beethovenschen Symphonie, Liszt hielt mit seinem Konzept der Symphonischen Dichtung dagegen, Liedmodelle flossen in die Symphonie (etwa bei Gade und Mendelssohn) ein, es gab immer vielfältigere Beziehungen zwischen den einzelnen Gattungen; und die Neudeutschen meinten, auf Sonate, Instrumentalkonzert, Symphonie und Streichquartett in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ganz verzichten zu können. Das freilich hinderte Hans von Bülow oder Franz Liszt nicht daran, Einzelwerke in Besprechungen zu loben, wenn sie sie nicht allzu sehr im Fahrwasser der Mendelssohn- und Schumann-Schule verorteten. Und die Klaviersonaten Rudolf Violes (besonders op. 1), Felix Draeskes und Julius Reubkes stammen immerhin selbst von (zeitweiligen) Anhängern der „Fortschrittspartei“.

Die Problematik der Klaviersonate ist damit aber noch nicht genügend aufgeklärt. In der heutigen Konzertroutine spielen Klaviersonaten zwischen 1830 und 1890 eine im Vergleich mit dem Charakterstück ziemlich untergeordnete Rolle. Im Grunde beschränkt sich der Kreis der wirklich vielgespielten Sonaten auf Chopin (op. 35 und op. 58) Schumann (am ehesten op. 11), Liszt (h-Moll) und Brahms (op. 5), wobei auch hier im Schrifttum deutliche Ressentiments zu erkennen sind, namentlich gegen Schumann und Chopin. Die Sonaten Mendelssohns sind selten zu hörende Jugendwerke, von Schumann wird die sonatenhafte Fantasie op. 17 häufiger gespielt als die Klaviersonaten, Brahms' fulminante Erstlinge op. 1 und op. 2 sind keineswegs so beliebt wie seine Intermezzi und Balladen. Beiträge Tschaikowskys (op. 37 und op. posth. 80) und Griegs (op. 7) gelten als Gesellenstücke oder verunglückte Gelegenheitskompositionen; Sonaten von Komponistinnen haben es nach wie vor schwer. Erst mit Alexander Skrjabin's Sonaten erhielt die Gattung nach 1890 einen neuen Schub, wobei anzumerken ist, daß Skrjabin's Musik hierzulande vor 1970 praktisch unbeachtet blieb und erst in jüngster Zeit den Weg ins Standardrepertoire gefunden hat. Nichtsdestotrotz belegen die Verlagsanzeigen und Besprechungen, auch Konzertberichte, daß eine unübersehbare, heute nur mit eminenten Schwierigkeiten belegbare Zahl an Klaviersonaten geschrieben wurde, und die meisten Komponisten und Komponistinnen versuchten sich irgendwann, und keineswegs immer nur in Jugendjahren, an dieser „klassischen“ Gattung. Häufig wurden Zusätze gewählt, welche die erwähnten Gattungsüberschneidungen verdeutlichen: Moscheles' zu wenig bekannte *Sonate mélancholique*, Schuberts *Wandererfantasie*, Liszts *Dante-Sonate*, Carl Reineckes *Fantasie in Form einer Sonate* op. 15 oder eben Raffs *Fantasie-Sonate* op. 168. Als Urheber dieser Verquickung der freien Fantasieform mit der gebundenen Sonate kann man - neben Vorformen des 18. Jahrhunderts - unschwer Beethoven mit seinen *quasi una fantasia* genannten Sonaten op. 27 ausmachen. Die Idee, den rhapsodischen, quasi-improvisatorischen, dem Augenblick huldigenden Impuls der Fantasie und die großdimensional gedachte Sonatenform zusammenzubringen, war offensichtlich für viele Musiker eine Herausforderung. In Schuberts *Wandererfantasie* findet man die Synthese in meisterhafter Umsetzung vor; Schumann (op. 17) und Liszt zogen nach, wobei ersterer den Fantasiegedanken betonte, Liszt hingegen in seiner Sonate h-Moll die Virtuosität in eine großdimensionierte, Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit realisierende Form einband.

Die beiden Fassungen von Raffs Sonate op. 14, eigentlich zwei grundverschiedene Werke, liegen bereits als Neudrucke in der Edition Nordstern vor. Zu ihnen gesellt sich nun eine Komposition, die kleiner disponiert und einer anderen Werkidee verpflichtet ist. Doch

welcher? Und inwiefern besitzt der Titel *Fantasie-Sonate* hier überhaupt seine Berechtigung?

### III.

Wie die meisten anderen Kompositionen Raffs gewährt auch seine *Fantasie-Sonate* stilkritischen Zugängen allerlei Ansichtsmaterial. Die eigentümliche Synthese aus satztechnischen, melodischen, rhythmischen und klavierspezifischen Charakteristika, welche man mit jeweils ganz bestimmten Komponisten verbindet, zeigt sich auch hier. So kann man beispielsweise das Hauptthema (T. 33ff.) mit seiner Integration der Spitzentöne in die akkordzerlegende Rollbewegung ohne Problem als Nachbildung eines Mendelssohn-Themas auffassen, die erste Variation des „Largo“-Themas (ab T. 202 mit Überleitungstakt 201) und die Figuration ab T. 253 auf die „Arietta“ aus Beethovens letzter Klaviersonate beziehen und die Spielepisode im „Allegro molto“ vor dem Hintergrund ähnlich geformter Chopin-Modelle (etwa in dessen Ballade Nr. 1 g-Moll op. 23) wahrnehmen. Alles in allem ergeben solche nach einzelnen Ableitungen fragenden Schichtenanalysen aber kaum Fragen, welche die individuelle Gestalt des in Rede stehenden Werkes erhellen; allenfalls die - auch sonst zu findende - Neigung des Komponisten zur Integration bewährter 'Muster-Partikel' fände auf diese Weise eine weitere Bestätigung. Im übrigen gilt es zu bedenken, daß die tatsächliche Zuordnung gewisser Stilmerkmale zu bestimmten Komponisten schwieriger ist als es Nachweise einzelner Parallelen geltend machen. Bereits Arnold Schönberg äußerte sich skeptisch über die Angemessenheit der „Stil“-Kategorie. Weniger denn je scheint heutzutage die summarische Wendung ins Allgemeine zu überzeugen. Und wenn bereits der Versuch, etwa Mendelssohns oder Brahms' Musik stilkritisch zu betrachten, holprig ausfällt, so gerät man bei Raff erst recht ins Straucheln. Auf der einen Seite sind es immer wieder bestimmte Vorbilder - der „mittlere“ Beethoven und Mendelssohn zuallererst -, auf deren Spuren man in Raffs Partituren stößt; andererseits wechselt das 'Mischungsverhältnis' im Laufe seines Komponierens und dann nochmals innerhalb einzelner Werke. Letzteres hat seinen Hauptgrund in Raffs mehr oder minder starker Bezugnahme auf Gattungstraditionen. Weder Opportunist noch Reformers, suchte er stets im Wechselspiel zwischen Tradition und individueller Lösung sein Heil, was in den gelungenen Kompositionen zu spannenden Konstellationen geführt hat.

Raffs immenses Klavierschaffen ist bislang zu wenig gesichtet worden, um den Stellenwert der d-Moll-Sonate angemessen darin verorten zu können. Folglich müssen einstweilen isolierte Bemerkungen zu ihrer Faktur und Werkidee genügen.

### IV.

Raffs Tochter Helene resümiert in dem schönen Schlußkapitel ihrer bei aller verständlichen Anteilnahme keineswegs zur Heldenverklärung tendierenden Biographie *Joachim Raff, Ein Lebensbild* nochmals dessen menschliche Eigenschaften und Vorlieben. Im Vergleich der Künste, so teilt sie mit, rangierte für ihn die Baukunst gleich hinter der Musik, noch vor Literatur und Malerei (S. 258). Dieser Hinweis versteht sich bestens mit der Tatsache, daß Raffs Kompositionen häufig weniger durch flammende Ekstase und neuartige Klänge als durch ihre ausgetüftelte Manier bestechen. Fast immer läßt sich ein großräumig gedachter formaler Aufriß nachweisen, dessen Rahmen dann zunächst durch musikalische 'Stützpfiler', Formabschnitte und wichtige Themen, gefüllt wird, ehe die Detailarbeit folgt. Im Ausdruck keineswegs zaghaft, fällt doch auf, daß Raff die ihm eigene Selbstbeherrschung auch den Komposition angedeihen ließ. Die Sonate op. 168 ist ein bezeichnendes Beispiel für diese Eigenart.

Zunächst einmal sticht die Mehrdeutigkeit ihrer formalen Anlage ins Auge: ist das Werk nun einsätzig (mit mehreren Abschnitten, etwa wie Mozarts c-Moll-Fantasie KV 475) oder doch

dreisätzig? Schon Mendelssohn hatte seine Instrumentalkonzerte so angelegt, daß die drei Sätze ohne Pause, aber mit überleitenden Abschnitten versehen, abliefen. Wie in Liszts Sonate h-Moll, die gleichfalls 'Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit' präsentiert und so die Zyklizität des Sonatenmodells mit dem Sonatenhauptsatz verschmilzt, gilt letztlich beides, weshalb streng genommen auch zwei verschiedene Taktzählungen vorzunehmen wären. Im Unterschied zu Liszt wird hier der langsame Teil aber nicht als 'Seitensatz' behandelt, sondern bildet mit seinen Variationen einen Mittelteil. Wie die Analyse der motivischen Verknüpfung zeigen kann, hängen die Sätze, zumal die äußeren, aber eng miteinander zusammen, ja, der „dritte“ Satz erweist sich als geschickte spieltechnische und charakteristische Variante des „ersten“. Daher wird in den folgenden Betrachtungen eine durchgehende Taktzählung gewählt.

Raffs Sonate besteht ganz grob betrachtet aus drei Teilen, welche durch jeweilige Tempobezeichnungen voneinander abgegrenzt werden; dabei wird nach traditioneller Manier ein langsamer Teil von zwei schnelleren umrahmt. Während die Vortragsbezeichnungen der beiden letzten Teile aber lediglich auf das Tempo abzielen - im Finale noch eine Steigerung vom „Allegro molto“ zum „Presto“ fordernd -, fügt Raff der „Allegro“-Vorschrift des Anfangsteils noch eine charakterisierende Beigabe an: „patetico“, aus der Klaviermusik der ersten Jahrhunderthälfte - Kalkbrenner, Moscheles, Liszt u.a. - geläufig, zusätzliches Gewicht verleihend. Die erste Seite der Partitur trägt denn auch dieser Vorgabe wie dem zusammengesetzten Werktitel *Fantasie-Sonate* gebührend Rechnung. Hier wird das Hauptthema durch eine modulierende, auf kein Haupttempo sich einlassende Einleitungsphase vorbereitet, deren dynamische Gegensätze, Pausen, rascher Wechsel der Notenwerte, fehlende Auskadenzierung den rhapsodischen Charakter sowohl der Fantasie als auch der langsamen Einleitung zum „Allegro“-Satz unterstreichen. Der kleingedruckte Zusatz „A Capriccio“ gibt dem Interpreten auch das „placet“ für eine freizügige Gestaltung dieses Anfangs, weswegen der Komponist zunächst auf weitere Zusätze, die Agogik betreffend, verzichtet. Raffs typische, 'quadratische' Schreibweise, die auf Triolen in der Themenbildung meist verzichtet, findet auch hier Anwendung, weshalb die in der Notation nahtlosen Verdopplungen der Notenwerte (z.B. von T. 20 zu T. 21) in der Ausführung auch mit Übergängen zu versehen sind, soll die ganze Eröffnung nicht allzu steif daherkommen.

Die harmonische Abfolge der ersten 26 Takte vermeidet die Terz des späteren Tonikaakkordes d-f-a beinahe völlig; lediglich im sequenzierenden Fortgang des Taktes 22 wird f als Vorhaltton gestreift. Ansonsten zielt die abschließende Verbreiterung aber auf den harmonischen Doppelpunkt ab, als dessen Einlösung der „a tempo“ zu spielende Beginn des eigentlichen Hauptsatzes dann auch genau jenes „F“ im Baß anschlägt, nach welchem zuvor 'gesucht' worden war. Die Haupttonart d-Moll ist erreicht, wird in der kurzen Anlaufphase (T. 27-32) für das Hauptthema bestätigt und gefestigt.

Das Thema selbst vereint den Bewegungsimpuls der rollenden Sechzehntelfiguration mit dem - wie das Fragment einer anderen, längeren Melodie wirkenden - Motiv aus wiederholten Vierteln und Halber sowie zunächst aufsteigender ('fragender'), im Verlauf der Sequenzkette auch absteigender Intervallführung. Das Motiv besitzt schon in seiner Singularversion etwas Nachdrückliches; in seiner kontinuierlichen Aneinanderreihung, welche dennoch nicht monoton wirkt, weil in kleinen Schritten immer wieder Richtungswechsel vorgenommen werden, wirkt es äußerst suggestiv. Wie so oft bei Raff, ist auch dieses Moll-Thema weder mit einem tragischen, ausweglos erscheinenden noch einem traurig-sehnsuchtsvollen Unterton versehen. Vielmehr erscheint es als Ausgangszustand, der viele Wege der Umwandlung zuläßt. Dazu trägt neben der gleichförmigen Motivreihung

auch die diatonische, sich zunächst kaum von der Tonika entfernende Harmonik das ihre bei.

Eine achttaktige Episode mit parallelen Quarten und Sechzehntelkontinuum zieht in T. 61 die Wiederaufnahme des Themas nach sich; diesmal nimmt es freilich einen anderen harmonischen Verlauf (über c-Moll, d-Moll nach B-Dur, der Subdominante zur Seitensatztonart F-Dur). Der kurze dynamische Höhepunkt (T.74f.) führt in der Verlängerung des Sechzehntelbandes über einem auskomponierten Ritardando zum Seitensatz in F-Dur (ab T. 84).

Ein einfaches Liedmodell mit Melodie in der rechten Hand und akkordischer, etwas statisch wirkender Begleitung in der linken erfährt in seinem Verlauf eine gewisse Verdichtung, indem sich die linke Hand verselbständigt. Auch gehorcht die Melodie der rechten Hand nicht jenem simplen Sequenzschema, wie es das erste Thema geprägt hatte. Vielmehr spinnt Raff den melodischen Faden munter weiter, sorgt mittels Stimmentausch für Belebung und verknüpft schließlich in den Akkordwiederholungen samt nachfolgender Halber ab T. 95 (rechte Hand, in T. 97 linke Hand) den Seitensatz motivisch mit dem Hauptthema sowie dem Eingangsteil, dessen rhythmische Abfolge aus T. 11f. also nicht nur zu Beginn des Hauptthemas auftaucht, sondern auch in der Expansion des Seitensatzes. Und wie im Hauptsatz wird auch hier nach einer kurzen Ausweichung das Thema nochmals aufgegriffen und - reich verziert durch die Spielfiguren der rechten Hand - ausgesponnen, ehe auch hier eine kurze einstimmige Überleitung (T. 111f.) eingesetzt wird, um weiterzukommen.

In einem traditionell gestalteten Hauptsatz schliesse sich danach eine Schlußgruppe mit einem neuen oder abgeleiteten Nebengedanken an, der die Seitensatztonart bestätigte und die Exposition beendete. Tatsächlich bringt Raff nun weiter Tempo und eine dynamische Steigerung in den Satz, der sich fast zu einer Toccata zu entwickeln scheint und dem Pianisten Geläufigkeit und Brillanz abverlangt. Danach könnte dann die Durchführung einsetzen. Raff hat ja oft genug traditionell geformte Durchführungen geschrieben. Hier aber nimmt er sich im Zeichen des 'Fantasie'-Gedankens die Freiheit, Durchführung und Reprise gleichsam übereinander zu blenden. Die Takte 120-122 wenden sich über b-Moll und Des-Dur mediantisch nach F-Dur. Während die rechte Hand immer kühneres Figurenwerk hervorbringt, setzt die linke in T. 124 im wahrsten Sinne des Wortes 'unter der (rechten) Hand' wieder mit dem rhythmischen Kern des Hauptthemas ein, isoliert ihn zunächst, ohne die absteigende Variante aus T. 42 anzuhängen, so daß man Raff mit der traditionellen Methode, ein Motiv abzuspalten und für den Entwicklungsprozeß zu verwenden, befaßt wähen könnte. Der 'Wendepunkt', wenn man denn davon sprechen will, liegt in T. 134-137. Denn die Abspaltung wird nun zugespitzt, nur noch die drei Viertel durch den Tonraum geführt, während die Sechzehntelbegleitung unablässig pulsiert, ohne die rechte Hand - wie in der 'Exposition' - zu schneiden. Was in T. 138 beginnt, ist aber schon die 'Reprise', welche in der „agitato“-Version mit ihrem verdoppelten Tempo bereits wie einer von jenen ausgedehnten 'Coda'-Abschnitten wirkt, wie Raff sie so oft in seinen Symphonien (z.B. im ersten Satz der kurz zuvor geschriebenen Vierten Symphonie) notiert hatte.

Mit anderen Worten: Raff verwendet die Takte 134-137 wie die dominantische Rückleitung zu einer 'Reprise', der gar keine ernstzunehmende Durchführung vorausgegangen war. Das Material des Hauptsatzes ist vielmehr so karg, daß Raff einfach die Sonate immer wieder und weiter damit vorantreiben kann. Der Verlauf des „Allegro patetico“ läßt zunächst einen Sonatenhauptsatz erwarten, dessen Referenzsignale auch rudimentär vorhanden

sind, streicht dann aber dessen Entwicklung radikal zusammen. Man wird nicht ganz glücklich sein können mit dem abrupten Wechsel von Vierteln zu Achteln (T. 137f.). Auch an dieser Stelle ist der Pianist zu Relativierungen gehalten, wird forcieren, um dann in T. 138 'durchstarten' zu können. Der verdichtete Satz greift nun auf die formale Abfolge der 'Exposition' zurück, verzichtet aber auf das Seitenthema und behält die zu Achtelfolgen beschleunigte Version des Hauptmotivs bei. Die großangelegte Steigerung, wiederum das „patetico“ der Satzvortragsbezeichnung in Erinnerung rufend, resultiert in jenem seit Beethoven unzählige Male eingesetzten 'Klopfmotiv'. Schließlich bleiben nur mehr Viertelschläge übrig, welche beinahe die ganze Breite des Klaviers in Anspruch nehmen. Die Tempoverlangsamung und die Abfolge der Viertel und verlängerter ganzer Note bringen in einer kurzen Modulationsphase den Werkanfang wieder ins Spiel: Wenn man genau hinschaut, stellt man fest, daß erstens der ausgehaltene verminderte Akkord vor dem Doppelstrich als Vorhalt zum ersten B-Dur-Akkord des „Largo“-Teils fungiert, und zweitens in der Kantilene der rechten Hand, mit welcher das „Largo“ einsetzt, die absteigende Melodieführung aus T. 2 variiert wird. Das „Largo“ selbst besteht aus mehreren, leicht erkennbaren Variationen über das in vierstimmigem Satz notierte Thema. In ihrem Fortgang löst sich die Melodie mehr und mehr in Figurationen auf, bleibt aber doch untergründig präsent.

In T. 249ff. unternimmt Raff einen weiteren Versuch zur Verlotung unterschiedlicher Partikel der Sonate. In der Mitte von T. 249 erscheint in funkelnder Scherzo-Manier eine Dur-Vorwegnahme des nach einer weiteren, letzten Variation und einer Überleitung anstehenden „Allegro molto“, welches selbst wiederum motivisch und in der harmonischen Ausgestaltung dem „Allegro patetico“ verpflichtet ist. Daß diese Vorausschau folglich eine - mehr analytisch nachweisbare als unmittelbar zu hörende - Rückschau beinhaltet, wird gleich darauf offengelegt: T. 251f. kombiniert das isolierte, nach D-Dur gewendete Kopfmotiv des „Allegro molto“ mit den nun hinlänglich bekannten drei Vierteln, zunächst in Dur, dann in d-Moll, der gemeinsamen Haupttonart beider Allegro-Abschnitte.

Das „Allegro molto“ übernimmt also die Intervallfolge des Hauptthemas aus dem „Allegro patetico“, verwandelt aber bei erhöhter Geschwindigkeit dessen rhythmisches Modell durch die veränderte Akzentsetzung und den Bezug von linker und rechter Hand aufeinander. Die Synkope dient dann natürlich als herausgelöstes Detail (T. 298) zur 'Energiegewinnung' und Steigerung. Der Höhepunkt wird infolgedessen rascher erreicht. Auch der Kontrast zur folgenden, durch perlendes Figurenwerk geprägten Episode, die wie der Seitensatz des „Allegro patetico“ in der Paralleltonart F-Dur anhebt, ist nun verschärft. Der Satz gewinnt zunehmend an Tempo und Spielfreude. Mit T. 356 beginnt eine neue Phase, bei der die beiden Hände einander imitieren und der Klaviersatz an Fülle gewinnt. In einer großangelegten mit Doppeloktaven bestrittenen Steigerung wird nach Lisztscher Manier ein Dur-Höhepunkt erreicht, der im  $\frac{3}{2}$ -Takt die motivisch-thematische Verwandtschaft der drei Sätze oder aber der Elemente des in drei Abschnitte geteilten Werkes in glorioser Weise vorführt (T. 404ff.): Das erste Motiv der Sonate, wie gesagt auch am Beginn des „Largo“ eingesetzt, erklingt in der rechten Hand, dazu beginnt eine rasante Oktavenkaskade in der linken, wobei zu Beginn die Synkope und die Intervallführung (d-e-f/fis) des Themas, das wie gesagt in beiden schnellen Abschnitten dominiert, hinzukommen.

Raffs Sonate endet aber mit dieser krönenden Verbreiterung noch keineswegs. Vielmehr steigert er in einer Stretta, die sich wiederum nach d-Moll wendet, das Tempo nochmals, kombiniert Achtel und Achteltriolen, und sorgt in einer pompösen Spreizung des Tonraums für den überaus wirkungsvollen Abschluß der Komposition.

## V.

Mit Joachim Raffs *Fantasie-Sonate* d-Moll op. 168 liegt für die Verehrerinnen und Verehrer farbiger und gut komponierter Klaviermusik nun erstmals wieder ein Werk vor, das mehrere Lücken zu füllen hilft: Wer sich für Raff insgesamt interessiert, erhält Gelegenheit, eine ansonsten schwer zu beschaffende wichtige Klavierkomposition in Ansicht zu nehmen. Wer hingegen wissen möchte, wie es um die Vielzahl der vergessenen Klaviersonaten aus dem mittleren und späten 19. Jahrhundert bestellt ist, erhält - nach den beiden Versionen der es-Moll-Sonate (op. 14) Raffs - einen weiteren Baustein zur Beantwortung der Frage. Und wer schließlich auf der Suche nach neuer, nicht im Musikbetrieb abgenutzter Klaviermusik der späten Romantik unterwegs ist, kann sich hier bestens versorgen. Insbesondere die Überlagerung von Fantasie-Elementen und sonatenhafter Strategie sorgen dafür, daß es trotz konventionell wirkender Thematik und den gewiß nicht funkensprühenden Variationen des „Largo“-Teils viel zu entdecken gibt, Erwartungen immer wieder in die Irre geführt und pianistisch dankbare Aufgabe gestellt werden.

Man wird nicht so weit gehen können, Raffs op. 168 als Geniestreich zu bezeichnen, der Brahms' frühen Sonaten und Liszts h-Moll-Sonate ebenbürtig wäre. Doch neben entsprechenden Kompositionen Griegs, Tschaikowskys oder den vor wenigen Jahren neu entdeckten Sonaten Felix Draesekes und Julius Reubkes kann sie durchaus bestehen, und ihre unwiderstehliche Steigerung gegen Ende hin wird, sofern entsprechend vorgetragen, ihre Wirkung nicht verfehlen. Bisher gibt es wie gesagt keine Aufnahme der Sonate, und so ist jeder, der oder die an dieser Komposition interessiert ist, gehalten, sich selbst hinzusetzen und den Versuch zu unternehmen, sie zu spielen.

Matthias Wiegandt, Freiburg, im September 1996