

Joseph Joachim Raff

(Lachen, 27 Mai 1822 - Frankfurt/Main, 24 Juni 1882)

Suite für Solo-Violine und Orchester G-moll (1873)

Drei Werke aus dem Jahr 1872, die *"Lenore"* Symphonie, das Streichsextett und das Streichoktett zählen zu Ruffs wichtigsten Kompositionen. Zwei andere Stücke aus dem gleichen Jahr, *"Aus dem Tanzsalon"* für Klavier zu vier Händen und die Suite für Violine und Orchester op. 180, sind gegensätzliche und sich ergänzende Beispiele für seine Beschäftigung mit instrumentaler Tanzmusik. Das Klavierstück, eine romantische Adaptation barocker Tanzfolgen findet sein Gegenstück in der Violinsuite, einem gewichtigen Versuch Ruffs, die alte Form neu zu beleben, wobei hier "alte" und "neue" Elemente in überraschender Weise zu einem Ganzen verbunden werden.

Jede Würdigung von Ruffs Gesamtwerk muß den grundlegenden Eklektizismus in seiner Wahl kompositorischer Inhalte und Methoden anerkennen. Bezeichnungen wie "Symphonie", "Konzert", "Suite", oder irgendeine andere von Raff verwendete Kategorie darf man am besten nicht allzu wörtlich nehmen. Raff definierte deren traditionelle Formen und Inhalte oftmals um, wenn es ihm zu seinen Zwecken geboten schien.

Seine Interessen gingen über das hinaus, was in der Epoche der musikalischen Romantik üblich war. Zwar gehören einige seiner Hauptwerke in den Bereich der Programmmusik, aber auch hier ist ein klassizistischer Zug unverkennbar, den Raff in der ihm eigenen Weise dazu benutzt, ein Gegengewicht zu modernistischen Tendenzen in Form und Harmonik zu bilden. Zu seinen Lebzeiten überschattete die Auseinandersetzung zwischen Konservativen und Neudeutschen, repräsentiert durch die Pole Brahms und Wagner, die musikästhetische Debatte. Auch heute noch wird unsere Wahrnehmung der damaligen Werke davon geprägt. Fügt man Raff in dieses vereinfachende Bild wieder ein, so erhält man ein genaueres Bild dieser Epoche. Brahms, der allgemein als Klassizist betrachtet wird, schrieb im Grunde eine ebenso emotional eingefärbte, ja überladene Musik wie Wagner, obwohl er kleinere Formen verwendete und seine Harmonik weit weniger von Chromatik durchsetzt war. In Wahrheit bildet Raff den eigentlichen neoklassizistischen Gegenpol, der der überschwenglichen Romantik seiner Zeit einen aufklärerischen Intellektualismus entgegenhielt. Auf diese Weise antizipierte er den anti-romantischen Neoklassizismus des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, den begründet zu haben, jedoch späteren Komponisten angerechnet wurde, als Ruffs Nachruhm schon längst vergangen war.

Ruffs Beschäftigung mit der Musik des Barock und der Klassik gebar viele Originalkompositionen, in denen er barocken Figurationen und Formen eine romantische Syntax aufprägte. Während die Mehrheit seiner musikalischen Zeitgenossen sich in emotionalen und chromatischen Exzessen erging, pflegte Raff einen janusköpfigen Ansatz, der Zukünftiges und Vergangenes verbindet.

Man kann die Suite für Violine und Orchester von verschiedenen Seiten betrachten. Als Orchesterstück entzieht sie sich einer eindeutigen Kategorisierung und fällt irgendwo zwischen Ruffs rein orchestrale Suiten, mit denen sie nicht viel gemein hat, und seine Konzerte, zu denen sie aber auch nicht gehört. Ruffs erste Orchestersuite op. 101 (1863) verwendete einiges Material aus der verlorengegangenen e-Moll Symphonie (1854), und etablierte die fünfsätzigige Struktur, die Raff in allen weiteren Orchestersuiten

beibehält. Die Sätze selbst sind voneinander unabhängig und von symphonischem, auf thematische Entwicklung ausgerichtetem Zuschnitt. Die vorliegende Suite für Violine und Orchester, wie auch die Suite für Klavier und Orchester op. 200 basieren auf einem im wesentlichen parodistischen Zugang zu den Tanztypen der barocken Suiten und Partiten für Tasteninstrumente, wobei aber symphonisch verarbeitende Entwicklungen nicht ausgeschlossen sind. Die Bezeichnung "Double" aus der Barockzeit wird häufig für eine ausgearbeitete Variation eines Hauptsatzes verwendet (später entwickelte sich dieser Teil zum Trio-Abschnitt in den aus Tänzen abgeleiteten, dreiteiligen Formen der Instrumentalmusik). Vom Prinzip des "Double" ausgehend entwickelte Raff sein Markenzeichen, eine Methode der sofort einsetzenden, entwickelnden Ausarbeitung von prägnant eingeführtem, thematischem Material. Dies gilt auch für das vorliegende Werk, obwohl sich seine Gesten und Umriss von der barocken Suite oder Partita ableiten.

Betrachtet man die Suite als Teil von Ruffs Gesamtwerk für Violine, so fällt sie zeitlich gegen das Ende einer Reihe von insgesamt fünfzehn Originalwerken für dieses Instrument. Wie Robert Schumann komponierte Raff zunächst ausschließlich Werke für Klavier oder klavierbegleitete Lieder. Als er dann auch Werke für andere Instrumente schrieb, war es vor allem die Violine, die Raff mit Werken bedachte. Für sie schrieb er sogar mehr konzertante Werke mit Orchester als für jedes andere Instrument.

Raff schuf drei Violinkonzerte, bezeichnete aber nur zwei davon mit diesem Gattungsbegriff. Ähnlich wie im Fall der "*Ode au Printemps*" op. 76 (1857), einem einsätzigen Klavierkonzert in Lisztscher Manier, ist das Konzertstück "*La Fee d'Amour*" op. 67 (1854) ein Violinkonzert, ohne so genannt zu werden. In der vorliegenden Suite verlangen alle fünf Sätze, obgleich sie auf Tanzformen basieren, einen konzerthaft - virtuosens Zugriff des Solisten.

Jedes von Ruffs Solowerken für die Violine verdankt seine Entstehung der Zusammenarbeit des Komponisten mit berühmten Geigern seiner Zeit. August Wilhelmj spielte die Premiere des ersten Violinkonzerts im Jahre 1872 und gab später sogar eine eigene Bearbeitung des Stücks in neuer Orchestration heraus. Pablo de Sarasate sollte das zweite Violinkonzert aus der Taufe heben, wurde aber noch vor der Premiere durch Hugo Heermann, einem Geiger aus Ruffs Lehrkörper am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt, ersetzt. Ihm widmete Raff die Suite op. 180.

Daneben schuf Raff weitere Werke für Violine mit Klavierbegleitung. Dazu zählen die fünf Violinsonaten, die er für einige der bedeutendsten Geiger seiner Zeit schrieb bzw. diesen widmete. Der Kavatine aus den "*Six Morceau*" op. 86 verdankte Raff, daß sein Name nicht gänzlich in Vergessenheit geriet. Die Suite für Violine und Klavier op. 210, greift wiederum auf die barocke Partita als Formgerüst zurück.

Die Reihe mit Werken nach barocken oder klassischen Modellen begann Raff um das Jahr 1857 mit der ersten der sieben Klaviersuiten (Suite Nr. 1 in a-Moll, op. 69). Hier und in anderen Werken mit ähnlicher Bezeichnung finden wir eine Gruppe von fünf Sätzen, die mit "Preludio", "Mazurka", "Toccatina", "Aria" und "Fuga" betitelt sind. In der zweiten Klaviersuite wird aus der "Mazurka" eine "Polka", in der dritten ein "Menuetto". Hier fällt auf, daß die Tanzsätze nicht immer Derivate aus der Barockzeit sind sondern auch zeitgenössisches aufgreifen. Daneben gibt es fünf Bände mit Klavierarrangements von Werken für Violine solo von J.S. Bach, eine Orchesterversion von Bachs dritter Englischer Suite für Klavier und eine Orchestertranskription der Chaconne in d-Moll (aus der zweiten Partita BWV 1004). Barocke Manifestationen finden sich in Ruffs Werken immer wieder in unterschiedlichsten Ausprägungen, so z.B. im sechsten Streichquartett op. 192

Nr. 1 mit dem Titel *"Suite in älterer Form"* und im achten Streichquartett op. 192 Nr. 3, genannt *"Suite in Kanonform"*. Auch in seinen Symphonien verwendet Raff die öfteren eine fugale oder imitatorische Schreibweise. Das vielleicht extremste Beispiel von Ruffs gleichzeitig vorwärts wie rückwärts orientiertem Stil ist das Oratorium *"Weltende - Gericht - Neue Welt"* op. 212, dessen asketischer Fugenstil auf die Polyphonie der Renaissance hinweist, zugleich aber seine romantische Grundlage bewahrt. Alle diese Werke lehnen sich in Melodiebau und harmonischer Grundstimmung an das frühe bis mittlere achtzehnte Jahrhundert an. Wenn man jedoch genauer hinschaut, wird klar, daß Raff keinen Weg nach dem Motto "Zurück zu Bach" aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts beschreiten wollte, sondern um einen Ausgleich der sich diametral gegenüberstehenden Prinzipien von Klassizismus und Romantizismus bemüht war. Wie man an der vorliegenden Suite für Violine und Orchester sehen kann, war das Resultat dieses Ansatzes ein bemerkenswerter Mischstil, den man als virtuellen Surrealismus bezeichnen könnte. Ihm sind ein verschmitzter Humor, ungewohnte Perspektiven und auch Schockwirkungen zu eigen, wie sie sich durch Gegenüberstellungen und Verzerrungen vertrauter Elemente ergeben. In der bildenden Kunst ist er durch Maler wie Dali oder Margritte populär geworden.

Schaut man auch nur oberflächlich auf die Suite op.180, bekommt man viele weitere Hinweise zu ihrem Verständnis. Der erste Satz, ein g-Moll Allegro im Dreiertakt, ist mit "Preludio" betitelt. In der barocken Klaviersuite ist dies ein Satz in der freien Form einer Fantasie improvisatorischen Charakters. In op. 180 beginnt er mit einem vierstimmigen g-Moll Akkord der Solovioline, auf den schnelles Passagenwerk mit Tonrepetitionen und aufstrebenden Sequenzen nach Art der Bachschen Violinsonaten und -partiten folgt. Auf einen einstimmigen Abschnitt folgt bald ein zweistimmiger mit Doppelgriffen, der sich im weiteren Verlauf zu zweistimmiger Polyphonie verzweigt. Der simple g-Moll Anfang hat sich in einen parodistischen Hexentanz verwandelt. Nach und nach schleichen sich Orchesterstimmen ein, bis schließlich der Solist von ganzen Orchester eingeholt wird. In einem Abschnitt mit schlichten und sanften Viertelnoten wird die Dominanttonart erreicht. Ein zweites Thema in B-Dur erklingt. Dem neuen Thema in seiner Viertelbewegung begegnet die Solovioline mit einem hektischen Kontrapunkt, entwickelt sich dann aber zu zwischen Violine und Orchester abwechselnder Schreibweise. Orchester und Solo-Violine bleiben auf verschiedenen rhythmischen Ebenen weitgehend unabhängig voneinander. Schließlich erweist sich der Beginn des Satzes als eine ganz normale Sonatensatzexposition in verkürzten, jedoch romantischen Dimensionen auf der Basis von barockisierendem Themenmaterial. In Anbetracht der disparaten musikalischen Bausteine, darf man aber auch von einer ungewöhnlichen Konzeption sprechen.

Der Rest des Satzes folgt den Spuren des g-Moll / B-Dur Themenpaars, kommt aber schließlich bei einer Reprise der beiden Hauptthemen in G-Dur an. Diese wird danach wieder nach g-Moll gewendet. Das Entwicklungsprinzip des 19. Jahrhunderts hat die freie Fantasie verdrängt, obwohl es auf retrospektives Material angewandt wurde.

Auch der zweite Satz, ein "Menuett" in G-Dur, zeigt sich stilistisch leichtgewichtig und ist ein schönes Beispiel für Ruffs schon erwähnte Aneignung der barocken Double-Form. Wie im ersten Satz, beginnt die Solovioline das Menuett mit vierstimmigen Akkordgriffen. Das Orchester antwortet pompös und in einer Art, wie sie auch aus einer späten Haydn-Symphonie stammen könnte. Auch die zweite Periode läßt zunächst die Violine und danach das Orchester zu Wort kommen. Im folgenden zieht Raff stilistisch neue Saiten auf. Das Orchester macht mit begleitenden Pizzicati und Holzbläserwürfen den Weg frei für eine ausziselierte Variation des Beginns durch die

Solovioline. Aus Bach / Haydn wird nun Chopin / Paganini. Der Effekt kommt überraschend, wirkt auf eine Art albern, auf jeden Fall aber humorvoll und gänzlich surreal in seinen Gegenüberstellungen. Das Orchester gewinnt wieder die Oberhand in Haydnscher Manier, moduliert über den gemeinsamen Ton g nach Es-Dur und stimmt für das Trio ein schnelleres Tempo an. Die stilistischen Gegensätze gehen weiter mit einem immer akrobatischeren Zuschnitt für die Solovioline und syntaktischen Wechseln von Phrase zu Phrase. Ein sehr verkürzter Rückgriff auf den Beginn des Menuetts beendet den Satz.

Der dritte Satz, eine "Corrente" (frz. Courante), ist ebenfalls im Dreiertakt gehalten und bleibt stur in G-Dur. Seine rhythmische Grundlage ist der von Raff favorisierte Daktylus (= dreisilbiger antiker Versfuß; in der deutschen Nachbildung: 1 betonte Silbe + 2 unbetonte Silben, Bsp.: »Sturmwetter«, hier musikalisch realisiert durch eine Achtel gefolgt von zwei Sechzehnteln). Die Begleitung beschränkt sich ausschließlich auf die Streicher, die ein Continuo aus statischen Stakkato-Tupfern wie ein übergroßes, gestrichenes Tasteninstrument hervorbringen. Einige Holzbläser-Einschübe sorgen - wie im Menuett - für subtile Einfärbungen. Das Festhalten im Rhythmus des thematischen Materials und seine Bewegung in Sequenzen beschwören die Mitte des 18. Jahrhunderts noch stärker herauf als die dreiteilige Form des Satzes, A-B-A, wobei die Teile B-A wiederholt werden. Der Abschnitt A entwickelt sich zur Dominanttonart hin, der Abschnitt B wieder zurück zur Tonika, alles wie bei Bach. Der starre Duktus des thematischen Materials sorgt für surreale Verzerrungen, die auch in Benjamin Britten's *"Prince of the Pagodas"* passen würden.

Der vierte Satz, eine "Aria" in c-Moll, bietet mit seinem 4/4 Metrum eine Abwechslung vom Dreiertakt. Eine Melodie in Bachscher Manier wird durch die Holzbläser eingeführt. Die ostinate Begleitung hierzu könnte sehr wohl ein Muster für Heitor Villa Lobos neun *"Bachianas Brasileiras"* abgeliefert haben. Im Mittelteil geht es dann zurück in die Mitte des 19. Jahrhundert, wenn auch mit der gedämpften Leidenschaft einer gleichsam gezügelten Romantik.

Der fünfte Satz, "Il Moto Perpetuo", ist ein typischer, aber stark verkürzter Konzert-Finalsatz aus dem 19. Jahrhundert. Der Sechzehntelfluß der Solovioline auf dem 6/8 Metrum ist fast ununterbrochen zu hören. Die Celli stimmen dagegen gelegentlich eine breite Kantilene an. An einer Stelle geht die wilde Jagd der Solovioline auf alle anderen Streicher über, wenn auch nur kurzfristig. Für eine Weile wendet sich die Harmonie in das freundlichere G-Dur, kehrt aber bald wieder zum dramatischen g-Moll zurück. Gegen Ende wendet sich das Stück dann aber wieder blitzartig zu einem kurzen Schlußpunkt in G-Dur. Raff bringt in diesem Satz die verschiedenen Element, aus denen er besteht, zusammen, ohne sie gegeneinander auszuspielen. Das Ganze wirkt wie ein merkwürdiger Vorgeschmack auf das zweite Violinkonzert in a-Moll, das aber erst fünf Jahre später entstehen sollte. Nach dem gleichen Prinzip von Gegenüberstellungen schuf Raff die zwischen der Suite op. 180 und dem zweiten Violinkonzert plazierte Suite für Klavier und Orchester op. 200. Hier verwendet er die Tradition des romantischen Klavierkonzerts als Folie für eine neue klassizistisch - barocke Suite mit surrealistischen Änderungen und Erweiterungen.

Dr. Avrohom Leichtling
New York, October, 2005