

Joseph Joachim Raff

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

Suite für Klavier und Orchester Es-Dur, op. 200 (1875)

Als Raff begann, Werke für Solo-Instrument und Orchester zu komponieren, war er schon viele Jahre lang Angehöriger von Franz Liszts innerem Kreis und zählte zur Avantgarde von Weimar. Er war unter anderem eng beteiligt an der Komposition und Orchestrierung von wenigstens zwei der drei formal als Klavierkonzert bezeichneten Werke Liszts. So kann auch nicht überraschen, dass Ruffs eigene erste Konzerte zumindest allgemein Liszts Modell untereinander thematisch verbundener Sätze folgten. Ungeachtet ihrer Titel produzierte Raff schließlich neun überlieferte Konzerte – drei für Klavier, vier für Violine und zwei für Cello. Zwei davon kombinieren das Prinzip des Concerto mit der barocken Suite und Partita. Die wichtigsten Klavierwerke Ruffs sind die sieben Suiten für Klavier allein, die die Geschlossenheit und allgemeine Strenge früherer Formen durch elastischere Melodik und Harmonik neu beleben. Ebenso wie die etwas frühere Suite für Violine und Orchester g-moll op. 180 verbindet auch die Suite für Klavier und Orchester Es-Dur op. 200 »traditionell« eigentlich unvereinbare Konzepte miteinander und überträgt die nun romantisierte barocke Partita auf das Orchester, sie gleichzeitig mit spezifisch konzertanten Elementen überlagernd.

In den 1870ern produzierte Raff 87 Werke, fast ein Drittel seines gesamten Outputs, darunter fünf seiner neun Konzerte, sechs seiner elf Sinfonien, vier seiner sechs Suiten für bzw. mit Orchester, die vier Shakespeare Ouvertüren und eine Oper. Die Suite Es-Dur op. 200 wurde Anfang 1875 begonnen und bereits im gleichen April beendet. Das Jahr 1875 erlebte außerdem die Fertigstellung der 7. Sinfonie op. 201, der zwei Szenen op. 199 für Stimme und Orchester, der Oper Benedetto Marcello sowie zahlreicher kleinerer Klavierwerke. Die Uraufführung der Suite erfolgte noch nach dem Manuskript am Mittwoch, 22. September 1875 im Saale des Kurhauses Hamburg unter Gustav Härtel mit Karl Faelton als Solist. Zahlreiche weitere Aufführungen folgten. Verschiedenformatige Partituren und die Stimmen erschienen bei C. F. W. Siegel in Leipzig im Februar 1876, posthum außerdem eine Bearbeitung für zwei Klaviere (1883). Klavier-auszüge zweier Sätze waren schon 1877 und 1880 erschienen, ebenso eine Bearbeitung des dritten für Klavier vierhändig. Abgesehen von der Bearbeitung des Menuetts für Klavier solo hat Raff selbst keins dieser Arrangements angefertigt. Die fünf Sätze der Suite (Introduktion & Fuge, Menuett, Gavotte & Musette, Cavatina, Finale) sind wie die meisten von Ruffs konzertanten Werken praktikabel instrumentiert, bestehend aus doppeltem Holz, bescheidenen zwei

Hörnern und Trompeten, Pauken und Streichern. Ruffs Verwendung dieser bis auf Mozart und Haydn zurückgehenden Besetzung täuscht bezeichnender- und typischerweise darüber hinweg, daß Raff dies Ensemble alles andere als ›klassisch‹ behandelt, demonstrierend, daß er unbestreitbar einer der bedeutendsten Orchester-Komponisten dieser Zeit war.

Die Introduction und Fuge bildet den anspruchsvollsten der fünf Sätze. Ihre Mixtur aus Methoden entspricht keiner ihrer Vorlagen, produziert jedoch allein aufgrund ihrer besonderen Mehrdeutigkeit ein völlig anderes Resultat als eine der Komponenten allein nahelegen würde. Am Anfang steht ein grandioser Orchester-Auftritt, der wenig mehr tut, als Es-Dur zu etablieren. Das Klavier unterbricht in ziemlich singulärer Art; zwar gibt es Schnipsel und Hinweise auf das spätere Fugensubjekt, doch wirkt das Ganze wie eine Kadenz, die man gegen Ende des Satzes, weniger aber an dessen Beginn erwarten würde. Ein zweiter Orchester-Auftritt hat kaum begonnen, da unterbricht das Klavier wieder für eine ausgedehnte Extemporisation, die irreführenderweise in g-moll eintritt, bevor sie weitergeht und das amorphe Material, gemeinsam mit einer dritten Introduction des Orchesters, schrittweise transformiert in das Subjekt, das mit einer geradlinigen, vierstimmigen fugalen Exposition beginnt. Die Episoden zwischen den Aufstellungen des Fugensubjekts stellen mehr als alles andere eine Sequenz von Sonatenform-Durchführungen dar. Das Fugensubjekt wird gegen seine eigene Umkehrung gesetzt, ein sauberer Kontrapunkt-Trick und Zeugnis von Ruffs wohl verdienter Reputation als meisterhafter Kontrapunktiker. Vieles am Klaviersatz (während das Orchester mit der Durchführung des Subjekts beschäftigt ist) erinnert an die berühmtesten Klavier-Übungen von Hanon, die schon ganze Generationen von Pianisten verflucht haben, seit sie erstmals mit der wundervollen Welt der Piano-Pädagogik in Berührung kamen. Doch Raff, wie Shostakovich etwa achtzig-plus Jahre später in seinem zweiten Klavierkonzert, macht aus diesen eintönigen Etüden einen unglaublich humorvollen Kontrapunkt paralleler Musiken – zwei Arten von Akademismus also, die etwas völlig Unakademisches hervorbringen. Bei umfassender Analyse kommt man zu dem Schluß, daß der Satz neben den anderen stilistischen und prozesshaften Adaptionen und Akkretionen auch Fugenprozesse mit einer monothematischen Sonatenformstruktur vermählt – ein deutlicher, wenn auch gottlob kürzerer Abkömmling von Beethovens ›Große Fuge‹ op. 133.

Der zweite Satz setzt ein militaristisches Menuett in bester Tradition von Haydns Londoner Symphonien Kopf an Kopf mit alternierenden Episoden glühend romantischer Lyrizismen. Typisch für Raff sind diese in Tonarten gehalten, die völlig unverwandt mit der Tonika Es-Dur sind. Das Menuett beginnt ordentlich grell mit punktierten Rhythmen und schneidigen Oktaven der linken Hand, verbunden mit einer diatonisch harmonisierten Melodie der zupackenden rechten Hand. Die Eröffnung des Solo-Klaviers

wird von Blech und Pauken beantwortet, mit echo-artigen Kommentaren von Holz und Streichern. Kaum sind zwei Aufstellungen der Eröffnungssphrase des Menuetts vergangen, lösen sich die instrumentale Textur und die unerschütterliche harmonische Grundlage auf, um einer Musik Raum zu schaffen, die einen völlig entgegengesetzten Charakter hat und in E-Dur steht, vielleicht die entfernteste Tonart, die hier überhaupt vorstellbar ist. Nun wird alles zu Salonlyrik, und weitgehend für Klavier allein. Das thematische Material aus süßen Sexten wird vom 19.-Jahrhundert-Equivalent der alten Alberti-Bässe begleitet – mit aufgefüllten Akkorden anstatt deren mozartischer Andeutung. Dabei ändert sich die Vorzeichnung, kurioserweise jedoch nur für das Klavier; das Orchester behält die Vorzeichen für Es-Dur. Als eine volle Wiederkehr des Menuetts folgt, spielt das Orchester mit all seinem militanten Glanz, während das Klavier sich mit einem gänzlich unvorbereiteten, ein bisschen gegensätzlichen Herumnudeln begnügt – eine Karikatur jener Art virtuosen Füllwerks, wie es oft ganze Seiten von Konzerten bedeckt, die für Virtuosen zu ihrer eigenen professionellen Selbstverherrlichung geschrieben wurden. Eine andauernde melodische Zelle As/G deutet auf eine Modulation nach c-moll, doch Raff lenkt das Ohr in typischer Weise auf die Modulation und bringt uns nach C-Dur – harmonisch zumindest mit der vorausgehenden E-Dur-Sektion durch den gemeinsamen Ton E verbunden. Beginnend mit einem Solo-Horn, beantwortet von einer Solo-Oboe, wird eine wundervolle, lyrische Episode, bezeichnet mit *un poco meno mosso*, begleitet im guten, alten *Accompagnato*-Stil vom arpeggierenden Klavier. Episoden, in denen das Klavier entweder unbegleitet ist oder aber alternativ das Orchester seinerseits begleitet, folgen sukzessive. Das volle Orchester erscheint erneut – aber nicht mit einer Reprise des Menuetts, sondern vielmehr einer formellen Durchführung seiner wichtigsten Materiale. Der Klaviersatz wird zunehmend filigran. Elemente der aus dem Trio stammenden Horn-Melodie ringen mit dem originalen Menuett-Thema um Vorherrschaft. Schließlich bringt Raff das Menuett in seiner Originalform zurück. Auf dem Weg liegt ein weiterer kurzer Flirt mit dem Trio-Material – in C-Dur (doch mit den Vorzeichen von Es-Dur), aber für Klavier allein und nur, um eine Art Beethoven'sches Doppeltrio anzudeuten. Ein auf vier Takte verkürztes Statement des Anfangs bricht in die Träumerei des Klaviers und endet den Satz bekräftigend.

Die Musette war ursprünglich ein Dudelsack-artiges Instrument, verbreitet im 18. Jh. in Frankreich. Ungeachtet der verwendeten Instrumente ist Musik, geschrieben, um sie zu imitieren, charakteristischerweise dröhnend, oft mit Bordun-Bässen. Da die danach benannte Tanzform rhythmisch mit der Gavotte verwandt ist, wurde die Paarung dieser beiden Prägungen zu einer Standard-Konfiguration, und dies noch mehr, als sich spätere Komponisten auf das Barockzeitalter zurück besannen. Rapps entsprechende Koppelung als dritter Satz scheint also bewußt traditionell. Seine Behandlung der Form wirkt allerdings eher wie im

vorausgehenden Menuett als eine aufgearbeitete Replikation der älteren Form. Wie zuvor beginnt das Klavier, nun befestigt in c-moll, den Satz allein, wird aber bald vom Orchester unterstützt – die klobige, gespreizte Natur der Musik wird allerdings kurioserweise mit einer völlig verkleinerten Orchester-Antwort auf das Klaviersolo ausbalanciert. Ähnlich gibt es lange Episoden des unbegleiteten Klaviers, in denen das Material der Gavotte durchgeführt und erweitert wird, und dies alles unter Beibehaltung strengster Zweier-Metrik. Die kontrastierende Musette in C-Dur liefert die traditionell damit verbundene, pastorale Natur, mit dröhnenden Bordun-Quinten in Bässen und Celli. Anders als im Menuett richtet Raff jedoch den Fokus hier völlig auf das Klavier – die Rolle des Orchesters wird auf ein Minimum reduziert. Die regelrechte Reprise der Gavotte wird ähnlich behandelt wie die Wiederkehr im vorausgehenden Menuett; sie ist weitgehend notengetreu, mit der Ausnahme, das wiederum Andeutungen einer Reprise der Musette zu nichts weiter führen. Diese dienen jedoch lediglich als Ablenkung, kurz gehalten durch einen abrupt rohen c-moll-Schluß.

Cavatinen finden sich in Ruffs Gesamtwerk insgesamt achtmal. Ursprünglich bezeichnete man so die aus der Oper stammende, dreiteilige Arie schlichter Konstruktion, die der barocken Da-Capo-Arie nachfolgte; später, im frühen 19. Jh., kam diese Bezeichnung auch für relativ schlichte lyrische Instrumentalsätze auf. Die berühmteste Cavatina aller Zeiten ist wohl in der Tat das dritte seiner sechs Stücke op. 85 für Violine und Klavier. Dieses kleine Juwel war damals dermaßen bekannt, daß es imstande war, Ruffs Namen nach seinem Tod im Jahr 1882 für mehr als ein Jahrhundert am Leben zu erhalten. Das Exemplar aus der hier vorgelegten Suite, in As-Dur, ist ein angemessen kurzes, mittelromantisches Arioso. Doch die Schlichtheit des sechzehntaktigen Themas aus vier viertaktigen Phrasen, zunächst von den Streichern, dann weiter ausgearbeitet vom Klavier und schließlich mit vollrem Orchester präsentiert, führt den Hörer völlig in die Irre, wenn er nun ein schlichtes, Salon-artiges Zwischenspiel erwartet: Ohne Warnung tritt E-Dur ein (der übliche Ton zwischen Passagen des enharmonischen As/gis), wobei eine zweite, etwas üppigere Melodie vom Klavier eingeführt wird, kommentiert vom Orchester. Nach einer Rückkehr des As-Dur-Anfangsthemas hätten die Dinge statisch bleiben können, doch gibt es eine konzentrierte, wenn auch unterschwellige Durchführung – denn hinter der vorgeblich simplen Eröffnungsmelodie versteckt sich eine Sonatenform-Struktur. Verschiedene Änderungen der Tonart (und Vorzeichnung) folgen, als der Kopf der Eröffnungsmelodie in den Fokus musikalischer Diskussion rückt. Während der Rückkehr nach As-Dur erhält diese Melodie ihre vollste Ausprägung, und der Satz endet wie viele von Ruffs Sonatenformen, mit beiden Themen gleichzeitig, nun in derselben Tonart vereinigt.

Das Finale hat rhetorische Qualität, bekannt von vielen Konzerten und Sinfonien Ruffs, ist jedoch eine energische, geistreiche Rauferei ohne

heroisches Pathos. Er wurde oft für seine wenig dramatischen Finalsätze kritisiert, doch für ihn lag die Auflösung des musikalischen Dramas in der Zerstreung einer Spannung, die schon früher im Werk kumulierte. Im Falle der Suite dauerten die vier vorausgehenden Sätze bereits über 30 Minuten. Angesichts ihrer oft intensiven Natur liefert das zehnminütige Finale die nötige Entspannung und erlaubt pianistischer Pyrotechnik und Hanonesquer Hudelei volle Entfaltung, gefährlich nahe an Offenbach, Delibes, französischer Quadrille und Can-Can (in der Tat eine Tanzform). Raffs Liebäugelei mit Französismen – lebenslang, besonders aber in den 1870ern – erzeugte zweifellos viele unverständig gelüpfte deutsche Augenbrauen. Doch mit typischem Aplomb verwendet der fundamental eklektische Komponist für das zweite Thema im Auf und Ab des »ungenügenden« Finales in der gänzlich akademischen Dominante nichts anderes als das Fugenthema des Kopfsatzes, nun ernster Präntion entledigt und augenzwinkernd in feinsinniger Frivolität! Insgesamt vertreibt dieser erbauliche frankogermanische Knaller die heldisch/ernste Natur des Kopfsatzes, das militaristische Menuett, die aggressive Gavotte und die kantable Cavatine mit klar geschnittenem Themenmaterial, mit geradlinigen, Ballett-artigen Begleitungen und einem Schnellfeuer aus Wechseln zwischen Solo und Tutti. Wie schon im Satz zuvor bringt Raff am Satzende seine Themen zusammen, doch nicht glorreich verherrlicht, sondern ironisch kurz, mit überschäumendem Humor.

The finale has a rhetorical stance familiar from many of Raff's concerti and symphonies – an energetic and high-spirited romp that generally avoids heroic overstatement. Raff was often criticized for writing finales of insufficient melodrama. For Raff, the resolution of musical drama frequently involves dissipation of the tension that has already accumulated earlier in a work. In the case of the Suite, the fugue, minuet, gavotte and cavatina have already taken over 30 minutes. Given the often intense nature of that half hour, the finale, at 10 minutes' duration, provides the necessary dramatic release by allowing its pianistic pyrotechnics and Hanonesque noodlings to skirt dangerously close to Offenbach, Delibes, the French Quadrille and the Can-Can (which is, after all, a dance form). Raff's preoccupation with French subjects throughout his life but especially in the period of the 1870s doubtless raised lots of German eyebrows in disapproval. With an aplomb typical of this fundamentally eclectic composer, the ruffles and rouge of his insouciant finale uses as its second theme (in the wholly academic tonal relationship of the dominant) nothing less than the fugue subject of the first movement, but now stripped of serious pretense and transformed with a wink and a nod into high-spirited frivolity! Altogether, this delightful Franco-German firecracker thoroughly dispels the heroic-slash-serious nature of the opening Introduction and Fugue, the militarist-ic minuet, the aggressive Gavotte and the cantabile cavatina with clear-cut thematic material, straightforward ballet-like accompaniments, and rapid fire alternation between solo and tutti. As in the previous movement, Raff

runs his themes together at the end, not in a blaze of glory, but with
ironical brevity of expression and bubbling wit.

Dr. Avrohom Leichtling, Februar 2009

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