

Joseph Joachim Raff

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

Sinfonie Nr. 1 D-Dur op. 96 ›An das Vaterland‹ (1859-61)

Joachim Raffs *Eine Preis-Symphonie: An das Vaterland* war nicht seine erste: 1854 hatte er bereits eine *Grande Symphonie in E moll* (WoO 18) komponiert. Auch wenn sie inzwischen verlorengegangen ist, sind doch einige ihrer Charakteristika hinsichtlich seiner Konzeption mehrsätziger Orchesterwerke von Interesse: Zunächst einmal nannte Raff sie mitunter auch eine Suite. Er wußte sicher, daß deren fünfsätzliche Struktur (ungeachtet prominenter Beispiele von Beethoven, Berlioz und Schumann) nicht der zeit-üblichen Standard-Abfolge entsprach. Angesichts jener Gattung mit ihren historischen Wurzeln im Barock (eine Folge von Tanz-Sätzen oder jedenfalls unzusammenhängender Teile) mag Raff vielleicht sogar Zweifel an der sinfonischen Wirkung des Ganzen gehabt haben. 1863 schrieb er außerdem seine erste Orchestersuite op. 101, die offenbar zwei Sätze der verworfenen e-moll-Sinfonie enthält, doch da sich deren Original nicht erhalten hat, können wir heute nicht mehr genau wissen, inwieweit Raff dieses Material bei der Integration in die Suite umgearbeitet hat. Allerdings hatte er bereits vier seiner insgesamt sieben Suiten für Klavier komponiert, von denen immerhin drei fünfsätzlich sind. Er behielt diese Struktur nicht nur in den Orchestersuiten, sondern auch zwei konzertanten Werken bei, der Suite für Violine und Orchester op. 180 und der für Klavier und Orchester op. 200. Als Raff 1861 im Alter von 39 Jahren schließlich seine ›offizielle‹ erste Sinfonie *An das Vaterland* vorlegte, enthielt sie jedenfalls als einzige seiner Sinfonien fünf Sätze und sollte das umfangreichste reine Orchesterwerk Raffs bleiben. Er war zwar *per se* kein ›Nationalist‹, doch ist die D-Dur-Sinfonie durchaus tagespolitisch bezogen. Sein eigenes Vaterlands-Gefühl war zweifellos vor allem mit dem weit verbreiteten Wunsch eines geeinten Deutschland verbunden, das nicht vor den Aufständen von 1848 in greifbare Nähe rückte. Die erste Sinfonie, *Wachet auf* op. 80 (über einen bekannten Text von Emanuel Geibel), *Deutschlands Auferstehung* op. 100 sowie die Ouvertüre *Ein feste Burg ist unser Gott* op. 127 bilden die wenigen Zeugnisse einer Zeit, in der der Nationalismus eine besondere Rolle spielte - zumal Raff Gustav Reichards 1825 für Ernst Moritz Arndts Gedicht (1813) ›*Was ist des Deutschen Vaterland?*‹ verfaßte Melodie benutzte, die damals sehr bekannt war. Raff begann die Sinfonie im Spätsommer 1859, nach dem Abkommen von Villafranca (zwischen Napoelon III. und Kaiser Franz Joseph von Österreich nach österreichischen Verlusten in Nord-Italien). Mag man den Untertitel nationalistisch empfinden, so ist doch der Haupt-Titel, *Eine Preis-Symphonie*, noch direkter. Nach ihrer Beendigung im Sommer 1861 hörte Raff von einem Kompositions-Wettbewerb der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, dessen Jury unter anderem Ferdinand Hiller, Carl Reinecke, Robert Volkmann und Vinzenz Lachner enthielt. Schließlich bekam Raffs neue Sinfonie unter 32 abgegebenen Werken den ersten Preis. Josef Hellmesberger dirigierte die Uraufführung am Sonntag, 22. Februar 1863 im großen Musikvereinssaal zu Wien. Die Partitur wurde Prinz Karl-Alexander, Großherzog von Sachsen-Weimar/Eisenach, gewidmet und erschien 1864 bei Schubert in Leipzig. Ungeachtet der in der Sinfonie verwendeten Melodie Reichards hatte sie ursprünglich kein Programm. Raff stoppelte sich erst eins zusammen, nachdem einer der Juroren sich über das verwendete Vaterlands-Lied mokiert hatte und das Ergebnis des Wettbewerbs bereits verkündet worden war. Das Programm erschien in verschiedenen Tageszeitungen und wurde später auch der veröffentlichten Partitur beigegeben. In der Biographie ihres Vaters von Helene Raff heißt es noch von 1862: »Die drei ersten Sätze der Symphonie schildern deutsches Leben und Wesen, der vierte jedoch schildert die deutsche Zerrissenheit.« Raffs Programm sagt selbst: »Der Tondichter glaubte hier ein nicht von ihm erfundenes Motiv, die Reichardsche Melodie des Arndtschen Liedes: ›Was ist des Deutschen Vaterland?‹ symbolisch einführen zu dürfen.« Helene setzte fort: »Der fünfte Satz beginnt mit der Klage um das Schicksal des Gesamt-Vaterlandes, geht dann über in prophetisches Ahnen künftiger Einheit und Herrlichkeit.« Generationen aus der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg mögen solche Äußerungen in Frage stellen, doch bedenke man, daß sie zur Zeit ihrer Entstehung im Einklang mit dem damals aufkeimenden Nationalismus waren, wie auch bei anderen Komponisten: Raff ist hier so deutsch wie Verdi italienisch, Dvořák böhmisch oder Mussorgskij russisch. Nicht zuletzt hat Raff während seiner ganzen Laufbahn als Pädagoge seine Schüler gewarnt, kompositorische Techniken zu

verwenden, die durch nationalistische Elemente begrenzt blieben oder sich allein darauf beschränkten. Kurz nach der Auszeichnung der *Preis-Symphonie* erhielt Raff einen weiteren Preis, den der Leipziger Verleger C. F. Kahnt für eine Kantate zum fünfzigsten Jahrestag der Völkerschlacht ausgeschrieben hatte, und zwar für die Kantate *Deutschlands Auferstehung* op. 100. Sie und die Sinfonie *An das Vaterland* etablierten Ruffs Reputation als führende Figur im deutschen Musikleben.

*_*_*

Schon die eröffnenden Takte setzen diverse charakteristische sinfonische Prozesse in Gang - am wichtigsten davon eine Darstellung verschiedener Motive, die fragmentarisch bleiben und dadurch zu allen möglichen Arten von Varianten führen können, ohne jemals eine bestimmte Gestalt vorzugeben. Dies ergibt den Effekt eines ›Themas ohne Thema‹, eine logische Folge von Beethovens entwickelnder Zellen-Motivik. Die Exposition des Kopfsatzes mit ihren 209 Takten enthält wenigstens acht verschiedene Motiv-Partikel, die schon Transformationen und kombinatorischen Mutationen unterworfen werden, noch ehe überhaupt formale Prozesse selbst beginnen. Schon von der zweiten Note an wird ›durchgeführt‹, wenn auch die Architektur insgesamt einer Sonaten-Exposition entspricht, eine Folge verschiedener stilistischer Referenzen durchlaufend, bevor sie schulmäßig in der Dominante A-Dur endet. Fetzen Liszt'scher Fanfaren vermischen sich mit Wagnerscher Blühekraft, dramatischer und tonaler Unentschiedenheit und Mehrdeutigkeit sowie russischem Pathos (ganz genau den Stil von Caikovskijs *Schwanensee* um dutzende Jahre vorwegnehmend!). Doch Form und Substanz dieser Eklektizismus-Melange sind zugleich Raff pur: Die Anfangs-Fragmente erreichen ihre letzte Form nicht vor dem eigentlichen Ende der Sinfonie, nicht nur Cèsar Franck um zwanzig Jahre vorausseilend, sondern praktisch jeden Komponisten des 20. Jahrhunderts vorwegnehmend, der diese Technik unentwegter Evolution und Schluß-Auflösung praktizierte. Dies steht in starkem Gegensatz zur ›herkömmlichen‹ Sonatenform, in der Raff zu Hause war, mit Exposition, Durchführung und Reprise (welche zumindest einigen Lehrbüchern nach vor allem mit der Stützung der Grund-Tonart und weniger mit der Auflösung des Materials beschäftigt war). Der Satz ist in erster Linie optimistisch-heroisch in seinem Liszt'schen Ethos, doch wo Liszt der Struktur durch zahllose Unterbrechungen von Fluß und Tempo Rechnung trägt, behält Raff das Grundtempo, wenn es einmal gefunden ist, für den ganzen Satz bei.

Das an zweiter Stelle folgende Scherzo rückt sich sofort in die konzentrierte, knirschende Moll-Tonika (d-moll). Fast in Ganzen in raschem 6/8-Takt beginnend, schaltet die Musik bald zwischen 6/8 und 2/4 hin und her, beide Taktarten in ein Textfeld der Gegensätze bringend, wie es ein Charakteristikum von Ruffs Tonsprache ist. Wie im ersten Satz gibt es wieder eine Motiv-Sammlung, die verschiedene Themenformen nahelegt. Alles wirkt quecksilbrig, mit den kurzen Orchester-Tutti geradezu atemlos. Eine zweite Idee mit vier Hörnern und kommentierenden Holzbläsern bewegt sich hin zu F-Dur, weicht aber bald wieder dem eiligen Scherzo-Gedanken. Das B-Dur-Trio im 2/4-Takt hat einen ›Liedertafel-Charakter‹, dem man bei Raff oft begegnet - diesmal eine schlichte, in Terzen harmonisierte Melodie, zunächst von den Bläsern mit unterliegenden Streicher-Pizzicati, dann nach einer Durchführung in den Streichern, schließlich auch im Blech. Diese Wiederholungen variieren eher die Instrumentation als das Material selbst. Nachdem der Wirbelwind von Scherzo als wörtliches da Capo wiederkehrte, bringt Raff allerdings auch nochmals das Trio in vollerer Gestalt, diesmal in D-Dur. Allerdings gestattet er dort nicht die Grandezza des ersten Satzes. Die Trio-Melodie verliert im Gegenteil durch ihre orchestrale Dekonstruktion an Masse, einen Prozess im Scherzo von Ruffs *Lenore*-Sinfonie vorwegnehmend. Im ruhigen Schlußteil werden Fragmente von Trio- und Scherzo-Thema gleichzeitig überlagert.

Der dritte Satz (Larghetto) legt Zeugnis von Ruffs Begabung ab, weitgespannte, tragende Liedsätze zu komponieren. Zugleich ist er erstes Beispiel eines seiner Sinfoniesätze, der sich explizit auf eine Fremd-Vorlage bezieht - in diesem Fall der dritte Satz der Neunten von Beethoven, mit dem er die Tonart B-Dur, die agogische und strukturelle Anlage gemein hat. Beethovens bietet im Prinzip einen Variations-Satz über zwei Themen mit unterschiedlichen Tempi, die nach und nach aufeinander zu arbeiten. Wo Beethoven zwischen den Themengruppen und Variationen mediantische Harmonie-Schritte verwendet, bleibt Raff allerdings in Tonarten des Tonika-Bereichs. Auch bleibt der insgesamt breite Dreier-Takt im Feld zwischen 3/4 und 9/8,

dreimal auf leidenschaftliche Höhepunkte zufließend. Die alternierenden Zwischenspiele enthalten schlichte Pizzicato-Begleitungen zur Stützung von Themenfragmenten, die zwischen etlichen Instrumental-Soli hin- und her wandern. Wiederum nimmt diese Gestaltung praktisch alles vorweg, was wir vom reifen Caikovskij kennen. Jede der beiden Themengruppen wird paarweise variiert, und wie das Scherzo verklingt der Satz ruhig in thematischer Auflösung.

Der vierte Satz, jene Beschreibung deutscher Zerrissenheit, steht in g-moll und kehrt zur Metrik des Scherzo zurück, hier allerdings im 12/8-Takt. Wie der Kopfsatz beginnt er mit Brocken von Themenmaterial, eher wie in einer Durchführung als einer Exposition. Aus der Ferne könnte man das mittlere Larghetto als Trio eines umfangreichen Scherzos bezeichnen, das mit dem zweiten Satz begann und dem vierten endet. Schon früh entwickelt sich allmählich Reichardts Vaterlands-Lied und wird schließlich in B-Dur aus der ›Zerrissenheit‹ des anfänglichen Agitato ausgeworfen. Von hier an wird es gemeinsam mit den Anfangsmotiven ausführlich durchgearbeitet. Als einmal kurz G-Dur erreicht wird, tritt plötzlich die Violinfigur vom Anfang des Kopfsatzes in Vergrößerung auf, eine Rückkunft, die den thematischen Fokus bis zum Ende der Sinfonie vorzeichnet. Nach verschiedenen dramatischen Höhepunkten geht dem Satz die Luft aus, der oberflächlich und ohne jeden Sinn für wirkliche Auflösung, wenn auch in G-Dur, endet.

Das Finale knüpft an den Schluß des vierten Satzes an, beginnt allerdings in einer angstvollen, doch schmachtenden Klage in d-moll. Man kann hier ohne weiteres attacca musizieren lassen, um den Bogen von der dramatischen Skizze des vierten Satzes mit den Vaterlands-Anklängen und der Wiederkehr des Kopfsatz-Themas bis hin zum feierlichen Abschluß weiterzuspannen. Die drei weiten Abschnitte des Finales nehmen nach und nach Fahrt auf und gewinnen an Helligkeit. Auf dem Weg sammelt Raff ein geheimnisvolles Urthema ein, bestehend aus einer Blechbläser-Fanfare in langen Noten, und verschiedene Passagen tragen Walhalla-artigen Pomp. Doch vor allem die transformierten und erweiterten Rückbezüge auf die Motive des Kopfsatzes prägen die Durchführung dieses ausgeklügelten Sonatensatzes. Gegen Ende ist das Vaterlands-Lied ein letztes Mal zu hören, zunächst für sich stehend, dann kombiniert mit anderen Motiven des Werkes, die das Werk mit einer abschließenden Stretta in optimistischer Herrlichkeit beenden.

All dies gesagt, fällt auf, daß jedoch ein für die nachfolgenden Sinfonien Ruffs charakteristisches Element in *An das Vaterland* weitgehend fehlt - die besonders gearteten harmonischen Verhältnisse bezüglich innerer Struktur und von Satz zu Satz. Insgesamt in D-Dur stehend, beziehen sich die Tonarten der Sätze nach dem Kopfsatz auf den Moll-Bereich: Der zweite steht in d-moll, der dritte in B-Dur, der vierte in g-moll, und noch das Finale beginnt in d-moll. Dies unterläuft Erwartungen an eine Sinfonie in Dur, schaut aber durchaus voraus auf Ruffs zukünftige Unternehmungen, bei denen Konventionen und Erwartungen oft auf den Kopf gestellt werden. Die nachfolgenden zehn Sinfonien stellen denn auch vor allem mediantische Tonarten-Verhältnisse in den Mittelpunkt der Beziehungen zwischen den einzelnen Teilen und Sätzen. Somit hat das hier vorgelegte Werk zwar schon die Züge und Formen einer typischen Raff-Sinfonie, doch ohne die charakteristisch kauzige Harmonik. Doch mit dem abschließenden Doppelstrich der Partitur ließ Raff das konventionelle harmonische Design ebenso wie die oben erwähnte fünfsätzliche Struktur in seinen Sinfonien ein für alle Mal hinter sich.

© Dr. Avrohom Leichtling, 2007

Übertragung ins Deutsche: Benjamin-Gunnar Cohrs, Bremen, © 2007 (bruckner9finale@web.de)

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