

## Joseph Joachim Raff

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

### Sinfonie Nr. 11 e-moll op. 209 ›*Im Sommer*‹ (1878)

Die elfte von Joachim Raffs insgesamt zwölf Sinfonien, ›*Im Sommer*‹, wurde im Sommer und Herbst 1878 in Frankfurt am Main komponiert. Sie erschien in Partitur, Stimmen und vierhändigem Klavier-Arrangement im November 1879 bei C. F. W. Siegel als Sinfonie Nr. 9 e-moll, op. 208. Die Uraufführung erfolgte am 28. März 1879 im Kurhaus Wiesbaden, gespielt vom Städtischen Orchester Wiesbaden unter Leitung von Louis Lüstner. Sie ist die dritte der vier ›*Jahreszeiten*‹-Sinfonien Raffs und in mancher Hinsicht die am feinsten gearbeitete und komplexeste davon. Äußerlich präsentiert Raff das konventionelle Design einer viersätzigen Sinfonie, doch unter der Oberfläche sind die Dinge weitaus komplizierter - vom geschäftig-flüchtigen Summen der Insekten an einem heißen Tag im Kopfsatz bis zum erfrischenden Erntedankfest des Finales ist dieser ›*Sommer*‹ eine musikalische Zeitreise der Jahreszeit selbst. Auch darüber hinaus gibt es interessante Assoziationen und Verbindungen: Die Sinfonie *Im Sommer* initiierte Raffs orchestrale Erforschung der Welten Shakespeares, gefogt 1879 von den *Vier Shakespeare-Präludien*. Darüber hinaus enthalten die typisch sommerlichen Bilder direkte Anspielungen auf Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*. Wie in all seinen Sinfonien verwendet Raff die größere Standard-Besetzung des späten 19. Jahrhunderts, in diesem Fall drei Flöten, je zwei Oboen, Klarinetten und Fagotten, vier Hörnern, zwei Trompeten, drei Posaunen, Pauken, Triangel und Streicher. Raff ersinnt, erschmeichelt, entlockt und entpresst seinem Orchester eine unglaubliche Vielfalt an Farben und Texturen, und er verführt das Ohr mit einem unerwarteten Ereignis nach dem anderen. Neben Liszt, Berlioz und Wagner ist es in der Tat auch Raff, der aus der Kaleidoskop-artigen Handhabung orchestraler Farben ein vorrangiges Element des Komponierens machte.

\* \* \*

Der erste Satz (›*Ein heisser Tag*‹; Allegro) beginnt mit einem schlagenden Beispiel für Raffs Verwendung geschichteter Texturen, wobei zwei oder mehr völlig unterschiedliche musikalische Elemente überlagert werden - ein Verfahren, das er sich allgemein für die Höhepunkte seiner Sinfonien vorbehielt. Raff war aufgrund seines Interesses für und sein Studium der Musik der Renaissance ein Meister des Kontrapunkts, voll auf der Höhe. Der Beginn der Sinfonie erinnert tatsächlich an Palestrina - eine Art fließender, fast arhythmischer Mottete zu drei Stimmen, gespielt von geteilten Violinen. Darüber schichtet Raff sogleich eine bukolische Klarinetten-Melodie, begleitet von der zweiten Klarinette mit bäuerlichen Alberti-Bässen, und unterstützt von zupfenden tiefen Streichern. Beide Elemente sind in der gleichen Tonart (e-moll), gleichem harmonischem Rhythmus und gleicher Bewegung konzipiert, allerdings inhaltlich völlig verschieden. Padoxerweise ergänzen sie sich in ihrer Struktur vortrefflich - wobei man nicht übersehen darf, daß es sich hier um zwei der thematischen Hauptgedanken des Satzes handelt. In vielen der anderen Sinfonien sind die Anfänge zunächst fragmentarisch und entwickeln sich erst allmählich zu vollständigen Statements. Doch hier ist es nicht ein Thema, es sind gleich zwei, und die eröffnende Entwicklung führt nicht zu einer vollen Darstellung, sondern zu einem Kadenz-artigen, figurierten Übergang. Typisch für Raff ist die Vermeidung zu erwartender harmonischer Beziehungen bei der Präsentation des Themenmaterials: Vielleicht um das Summen sommerlicher Insekten anzudeuten, führt das kurze Anfangs-Statement zu sottovoce- Streichern mit einer regelrechten Fugen-Exposition in f-moll! Sie moduliert allerdings sogleich in ihre Dominante, C-Dur, und ändert dann plötzlich die Richtung, eine vierte und fünfte Idee präsentierend, die in Inhalt und Darstellung wieder an den Satzbeginn anknüpfen. An dieser Stelle erscheint vor einem sprunghaften Streicher-Hintergrund ein neues Thema, das aus dem ätherischen Palestrina-Klang vom Anfang eine voll harmonisierte,

durch und durch romantische, sogar diatonische Melodie macht, die sich bald zum vollen Tutti aufschwingen will. Doch dieses tritt niemals ein; stattdessen verklingt die Musik in einem ruhigen, insistierenden Sechzehntel-Ostinato der Violinen á la »etwas Vages, gleichwohl Vielversprechendes liegt in der Luft«. Über diesem sechsten Gedanken entwickelt sich eine siebente thematische Episode der Exposition dieses Sonatensatzes als rhythmisch entschiedenes und bewegtes Thema in c-moll. Diesmal wird ihm eine etwas vollständigere Darstellung erlaubt, bevor es ausklingt, aufgelöst nach C-Dur. Raffs Vorliebe für Ansammlungen von Themen und kontrastierenden Ideen wirkt grundsätzlich theatralisch und nimmt vieles von heutiger Filmmusik vorweg, in der eine Vielzahl von Charakteren, Situationen und Ideen eingeführt werden, manchmal durchaus verworren wirkend, aber dennoch mit Bedacht, und auf einer festen, unleugbar schlüssigen Dramaturgie beruhend. Die Durchführung folgt diesen sieben »Charakteren« durch eine Vielzahl von Veränderungen, Ausarbeitungen und Ereignissen, kulminierend in einer Reprise, in der die Reihenfolge der Darstellung wirkungsvoll umgekehrt wird. Die große C-Dur-Melodie erklingt in E-Dur; die c-moll-Episode kehrt in e-moll wieder, aber das eröffnende e-moll wird in C-Dur zurückgebracht (gespielt von Posaunen, nicht Violinen, begleitet von gezupften Arpeggien und ohne bukolische Klarinetten), bevor schließlich und endlich die Tonika e-moll erreicht wird, wo die ursprüngliche Klarinetten-Melodie teleskopartig zu einer Kadenz erweitert wird.

\* \* \*

Der zweite Satz (»*Die Jagd der Elfen*«, Allegro) bietet eine stark destillierte Sicht auf gewisse Elemente aus William Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*. Zugleich ist es das längste und komplexeste Scherzo in Raffs gesamten sinfonischen Schaffen. Ursprünglich hieß der Satz »*Oberon und Titanias Liebesgesang*«, und Raff hat einige verbale Hinweise darauf in die Partitur gesetzt. An verschiedenen Punkten bezeichnete er eine Solo-Viola als »*Titania*« und ein Solo-Cello als »*Oberon*«. Andere Stellen identifiziert er als »*Die Elfen*«, »*Oberon und Titania*« und »*Die Jagd*«. Doch ähnlich wie Shakespeares Puck die zwei liebenden Paare in die Irre führt, ist dies eigentlich gar keine Shakespeare'sche Tondichtung, sondern vielmehr eine Suggestion, eine Debussy-artige Impression in Raff'schen Begriffen, und als solche bildet sie eine extreme Antithese zum Konzept erzählerischer Programm-Musik, wie es sich in und nach Raffs Zeiten entwickelte. Raffs neunfache Teilung der Streicher setzt auf simultane oder rasch wechselnde, verwickelte Texturen. Der Satz besteht aus vier eigenständigen Abschnitten. Der erste davon steht in F-Dur (mit e-moll in keinsten Weise verwandt und allein schon deshalb absolut erfrischend für das Ohr) und enthält Hornrufe, die von verschiedenen Blasinstrumenten mit elfenhaft-leichter, unruhiger Musik beantwortet werden, welche zwar durchaus den Vorbildern Mendelssohn und Berlioz Tribut zollt, aber doch in jeder Hinsicht weit darüber hinaus geht. (Übrigens ist es interessant, zu sehen, wie die merkurianischen Elfen dieses Scherzos in der nachfolgenden fmoll-Sinfonie zu geisterhaften Spukgestalten werden.) Die ersten beiden Sätze haben in der orchestralen Anlage und der Art des Materials einiges gemein. Der erste Abschnitt, in der Partitur »*Die Elfen*« genannt, leitet direkt über zu der Episode »*Oberon und Titania*« - für mehrfach geteilte Streicher, Solo-Bratsche und Solo-Cello, nun in D-Dur, und mit Raffs Markenzeichen, der rhythmischen Vergrößerung, die es der Musik erlaubt, tatsächlich um die Hälfte langsamer zu werden, ohne das Tempo zu ändern. Hier wird unterschwellig romantisches Feuer erzeugt, was umso bemerkenswerter ist, da außer den Streichern jede weitere Orchesterfarbe fehlt. Zu Beginn intoniert das Cello »*Ti-tan-i-a*«, von der Bratsche beantwortet mit »*O-beron*«. Anklänge der anfänglichen Hornrufe lassen daraufhin für die »*Jagd der Elfen*« die Tonart nach d-moll umschlagen - die insgesamt einer eingebetteten Sonatenform folgt. Ihr Höhepunkt bringt vier Hörner unisono als einzige Stelle mit Blech im ganzen Satz, deren breite Melodik und Harmonik an eine ähnliche Stelle im Scherzo der Achten Sinfonie erinnern. Die Musik vagiert zwischen B-Dur, es-moll und D-Dur. Da nicht der gesamte Orchesterapparat herangezogen wird, kann es zu keiner typischen Klimax kommen; stattdessen »verliert« sich die Musik wieder, dorthin, wo sie hergekommen ist. Nachdem F-

Dur wieder erreicht ist, endet der Satz mit einer staunenswerten Transformation thematischer Anklänge, wobei sich der Elfen-Musik jene von Oberon und Titania zugesellt - ein weiteres Beispiel für Raffs typische Simultanität.

\* \* \*

Der dritte Satz in C-Dur (*Eclogue*, Larghetto) bewirkt einen Wechsel von Shakespearesker Magie in die Welt der Antike. Raffs Verwendung dieser Bezeichnung ist sehr selten. Auch wenn sie in den *Cinq Eglogues pour Piano* op. 105 auftaucht, ist sie in seinem ganzen sinfonischen Schaffen singulär und sollte tatsächlich im Zusammenhang mit den Schriften des Virgil und Theokrit gesehen werden, deren Oden sie sich verdankt. Noch überraschender ist der Beginn des Satzes, den man vom Idiom her leicht mit Stellen in der Fünften Sinfonie von Sibelius verwechseln könnte! Eine weitere Kuriosität ist die Orthographie, die bezeugt, daß Raff den dritten und vierten Satz als zusammenhängenden Abschnitt betrachtete: Die *Eclogue* ist mit ›IIIa‹, das Finale mit ›IIIb‹ bezeichnet. In der Sinfonie *Im Walde* hatte Raff den zweiten und dritten Satz durch thematische Überschneidungen verbunden, die die Wahrnehmung des Zusammenhangs beider Sätze verdeutlichen sollten. Hier gibt es so etwas allerdings nicht. Die *Eclogue* ist einer der kürzesten langsamen Sätze aller Sinfonien Raffs, dessen Schlichtheit und lyrische Direktheit ihr eher den Charakter eines Intermezzos verleihen. Das grundlegende, poetische Konzept der *Eclogue* als Dialog zweier Stimmen wird unmittelbar durch ein Sibelianisches Oboen-Solo, begleitet von brummenden Hörnern und Fagotten und beantwortet von kontrastierenden, lyrischen Streichern. Diese zwei Elemente werden in einer Reihe von Episoden durchgeführt, die dem Ganzen die Struktur eines ruhigen, ungestörten Rondos verleihen. Alles ist freundlich, geradezu wie im Traum, denn längere Höhepunkt-Strukturen wie in den ersten beiden Sätzen werden hier völlig vermieden. Noch die abschließende plagale Kadenz unterstreicht die ›antike‹ Natur des stilistisch entrückten Satzes.

\* \* \*

Der vierte Satz (= ›IIIb‹, *Zum Erntekranz*, Allegro), kehrt abrupt nach E-Dur zurück. Diesmal präsentiert Raff seine Materiale nacheinander, mit den überlagerten Themenzweigen, die später im Satz auftreten sollen, in der Durchführung wie auch in den abschließenden Passagen dieser leicht konstruierten Sonatenform. Der Erntekranz wird am Ende des Sommers aus einer Anzahl verschiedener Getreide-Rispen und/oder Blumen gewunden. Es handelt sich technisch gesehen zwar um ein Symbol des herbstlichen Erntedank-Festes, doch ist es durchaus angemessen, daß Raff seine Sommer-Sinfonie mit einer solchen Feier beendet. Der Titel kann auch in einem aktiven Sinn verstanden werden - der Weg vom demütigen Dank für die Gaben hin zum fröhlichen Fest. Und wie der Erntekranz selbst, so windet auch Raff einen Kranz aus einer bunten Ansammlung vieler Themen, jedes davon mit klar bestimmtem Charakter. Beginnend in zuversichtlicher Feierlichkeit, durchschreitet die Musik verschiedene Ideen, bevor eine insistierende, synkopierte Figur beherrschend wird und zu einer energetisch wirbelnden Folge neuer Ideen führt. Einige davon, wie auch die synkopierte Figur, die diesen Wechsel herbeiführt, sind eher deklamatorischer Natur - und eine davon steht einem der Hauptthemen des Finales *Aus Thüringen* bemerkenswert nahe, jener entschieden extrovertierten, Tagebuch-artigen Orchestersuite von 1875. Der Kontrast zwischen optimistischer Feierlichkeit und unverhohlener festlicher Frivolität bildet jenes ultimative Paar von Gegensätzen, wie Raff es ähnlich bereits in den ersten beiden Sätzen gegenüber gestellt hatte. Wie auch in den Final-Sätzen der anderen drei Jahreszeiten-Sinfonien konstruiert Raff dieses Finale als eine Abfolge selbständiger Episoden, wobei das Prinzip der Sonatenform mehr wie der Schnitt eines Filmes behandelt wird als eine Reihe vorhersehbarer thematischer und harmonischer Transformationen. Bemerkenswert ist auch, daß Raff hier im Finale das gesamte Orchester wieder heranzieht, einschließlich Trompeten, Posaunen und Pauken. Er läßt sich merkwürdigerweise recht viel Zeit, sogar bis hin zur Änderung von Tonarten-Vorzeichen in C-Dur. Tatsächlich ist die harmonische Beziehung der

Tonika zu ihrer alterierten Sub-Mediante (wie zum Beispiel E-Dur zu C-Dur oder F-Dur zu D-Dur) eins der grundlegenden Prinzipien dieses Werks. Wenn wir schließlich die letzten Seiten der Partitur erreichen, ist restlos klar, daß der rustikale Impressionismus des Beginns der Sinfonie tiefgreifend transformiert und in einen neuen, scharfen Fokus gebracht wurde. Tatsächlich ist die Neunte Sinfonie eines der erfolgreichsten Werke Ruffs, das nach seiner Erstaufführung im gesamten Spektrum professioneller Kritik ungewöhnlich hohe Wertschätzung erfuhr.

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