

Joseph Joachim Raff

(geb. Lachen bei Zurich, 27. Mai 1822 - gest. Frankfurt/Main, 24. Juni 1882)

»Zur Herbstzeit« Symphonie Nr. 10 in f-moll op. 213

Es gibt da ein fantastisches Wortspiel, das sich im Überbau von Raffs elfter und letzter Symphonie verbirgt. Aber dieser Scherz hat nichts mit der Tatsache zu tun, daß das Werk als Symphonie Nr. 10, op. 213 veröffentlicht wurde, gleichwohl es doch eigentlich die Zwölfte in der Abfolge der Kompositionen war. Wenn wir jedoch die verschollene frühe Symphonie in e-moll abziehen, landet Symphonie Nr. 10 schliesslich auf dem elften Platz, Symphonie Nr. 11. Nein, der wirkliche Scherz hat zu tun mit dem Verhältnis zwischen dem allgemeinen Verständnis seines Titels und dem tatsächlichen Inhalt seiner vier Sätze.

Zieht man den Gegenstand der Komposition in Betracht, nämlich Zur Herbstzeit, ist das landläufige Bild dieser Jahreszeit das verbleichender Farben, Blättern, die von Bäumen fallen, von einem eben noch berausenden Sommer, der sich nun in die totengleichen Starre des Winterschlafs verwandelt. Die Symphonie - typisch Raff - tut genau das Gegenteil - von einem gebändigten und recht knappen ersten Satz bewegt sich sie hin zu einem rauen und kraftvollen Finale -man hört fast das Krachen getrockneten Laubs unter den Schuhen. Obwohl die Haupttonart f-moll ist, bewegt sich jeder der vier Sätze harmonisch aufwärts zur jeweiligen grossen Terz der vorhergegangenen Tonart. So folgt auf den ersten Satz in f-moll ein Scherzo in a-moll, weiter eine Elegie in cis-moll, dann das Finale in f-moll. Diese aufwärts schreitenden Tonarten der vier Sätze geben dem ganzen Stück nicht nur einen äußerst unbestimmten Sinn für harmonische Bewegung, sondern sind gleichzeitig ein listiges Spiel mit dem thematischen Konzept der Symphonie. Darüberhinaus gibt es ein paar diskrete Bezüge zu Im Walde, Raffs einziger Symphonie mit F als tonalem Zentrum. Und damit nicht genug, ist Raffs Herbstzeit das einzige Werk in seinem symphonischen Kanon, das umfangreichen Verbesserungen nach seiner Erstaufführung unterzogen wurde. Und zusätzlich sei die ausserordentlich charmante Tatsache nicht verschwiegen, das auf Frau Raffs »offizielles« Betreiben hin der dritte Satz der Symphonie ihres Ehemannes zurückgezogen wurde.

Im Sommer und Herbst 1879 in Frankfurt am Main komponiert, fand die Uraufführung von Zur Herbstzeit am Freitag, den 12. November 1880 statt anlässlich des 30. Symphoniekonzerts des Städtischen Orchesters im Kurhaus Wiesbaden. Es dirigierte Louis Lüstner. Im Laufe des Jahres 1881, als Raff mit der Vollendung seiner Kantate Welt-Ende-Gericht- Neue Welt beschäftigt war, veranlasste ihn seine Unzufriedenheit mit gewissen strukturellen Aspekten der Symphonie, einige wesentliche Veränderungen vorzunehmen. In dieser Hinsicht stand ihm seine Ehefrau Doris hilfreich und anstiftend zur Seite und tat deutlich ihr Mißfallen mit dem Pathos und der Leidenschaftlichkeit des dritten Satzes kund. Darüberhinaus hatte Raff auch Einwände gegen das Finale, welches er daraufhin veränderte und erweiterte.

Die Gründe für den radikalen Eingriff in den dritten Satz werden später leicht verständlich werden. Raff entschied sich, das Original nicht zu reparieren, sondern es

als Ganzes gegen einen neukomponierten Satz auszutauschen. Die ursprüngliche Elegie aber hielt er als unabhängiges Stück bei, und sie wurde 2003 in Stuttgart von Volker Tosta in der ersten modernen Ausgabe dieses Stückes veröffentlicht (Edition Nordstern). Die überarbeitete Symphonie selbst erschien in Leipzig bei C.F.W. Siegel im Oktober 1882, vier Monate nach dem Tod des Komponisten. Da Raff üblicherweise seine Manuskripte nach der Veröffentlichung nicht aufbewahrte, können wir uns vom Umfang der anderen Überarbeitungen kein Bild machen.

Was nun die Details des Werks betrifft, wird uns ein Überblick über Aufbau und Methoden dieser Symphonie Ruffs kompositorischen Scharfsinn illustrieren, besonders, wenn man sein Konzept der dramatischen Struktur und der emotionalen Entwicklung betrachtet. Der erste Satz der Symphonie Eindrücke und Empfindungen (Allegro moderato), geschrieben in f-moll, beginnt unmittelbar mit einem subtilen Bezug zur Erröffnung von Im Walde (Symphonie Nr. 3). In deren Eröffnung erzeugen geteilte tiefe Streicher und Fagott eine unverwechselbare harmonische-rhythmisch-thematische Situation, auf die ein Horn antwortet, und ein Streicherfragment in einer Aufwärtsbewegung. Die Wirkung ihres Dreivierteltaktes wird gebrochen durch darunterliegende Triolen, die etwas später den Eindruck eines 9/8 takttes zu erwecken scheinen. Die f-moll-Symphonie beginnt ebenfalls mit einem Dreiertakt (9/8) mit volltönenden, in Dezimen gesetzten Fagotten, die dazwischen liegenden tieferen Streichern bleiben auf dem Takt ohne weitere rhythmische Unterteilung. Als Antwort wird unmittelbar hierauf ein zweites Thema in den höheren Streichern angespielt, in der sich der zusammengesetzte Charakter des 9/8-Taktes klar enthüllt. In deutlichem Kontrast zum vorhergegangenen Motiv entwickelt sich hieraus ein vollständigeres Thema. Verglichen mit früheren Symphonien ist diese Eröffnung kurz und bündig. Der gesamte erste Satz spielt mit der Spannung zwischen einen Vorwärtsdrängen und statischem Rhythmus, im übrigen ein Charakteristikum für Ruffs Musik. Während sich aber die früheren Symphonien viel Zeit liessen, einen ausladenden Höhepunkt zu erreichen, da ist Nr. 10 präzise in der Präsentation und vermeidet geflissentlich jede Art von Ausufern und Tutti. Es kommt nicht einmal das ganze Orchester zum Einsatz, was eine Atmosphäre von Intimität und Beschränkung erzeugt.

Nach einer volleren Reprise der Eröffnung, und bevor sich das Ohr an f-moll gewöhnen kann, bewegt sich Raff schnell mittels einfacher harmonischer Modulationen nach As-Dur zu einem eher untergeordneten und konzentrierteren Thema. Dieses Nebenthema, das sich entgegen der aufsteigenden Tendenz der vorhergehenden abwärts bewegt, ist polyrhythmisch angelegt, daß es zu Zeiten fast scheint, als handele es sich um einen Zweier-, nicht aber um einen Dreiertakt. Während sich im Bereich der Tonalität bis zu diesem Zeitpunkt wenig entwickelt hat, wird bereits nach knappen 40 Takten das neue Thema eingeführt. Und so wird auch gleich begonnen - ganz in Ruffscher Manier - beide hochkonzentrierten Ideen durchzuführen, durch eine Reihe verschiedener Tonarten hindurch, weiter und weiter weg von der Tonika oder ihr verwandter tonaler Zentren. Erst in Takt 73 wird das erste Tutti gewährt - und das nach gestutzer Materialpräsentation und bruchstückhafter Durchführung. Die Ankunft im Tutti-C-Dur ist abrupt, und bereits nach vier Takten durch leisem Holzbläserklang beendet. Und noch einmal - wiederum unerwartet - unterbricht das einzige weitere Tutti der Exposition des ersten Satzes die wiederkäuenden Holzbläser. ebenfalls gerade nur für vier Takte, bevor das gesamte Orchester auf Kammermusikformat schrumpft. Die nun folgende Ausarbeitung und Erweiterung des bisher gehörten Materials ist mit derart

unerwarteten Verlagerungen der Tonalität verknüpft, dass man meint, sich Schritt für Schritt zum Anfang hin zurückzubewegen. Tatsächlich ist schliesslich die wortwörtliche Wiederholung der Exposition, inklusive erstem und zweiten Schluss, das einzige Beispiel für derartiges Vorgehen in Raffs Symphonien.

Das emotionale Klima der Exposition ist das von gedämpften Farben und gezügeltem Dialog zwischen den verschiedenen thematischen Elementen. In der äusseren Form der musikalischen Ereignisse begegnet man einer Vielfalt an Bewegung - Anschwellen, Fallen und Sich-Erheben - aber keiner durchgehaltenen grundsätzlichen Aussage. Mit diesem Vorgehen hat Raff ein dramatisches Prinzip etabliert, das die ersten drei Sätze bestimmen wird.

Die Durchführung steht unter dem gleichen Motto: Untertreibung. Dem Höhepunkt sind gerade einmal 16 Takte zugestanden, und wird der abgeschnitten, da der Satz ganz unerwartet in seine Reprise hineintaumelt. Zunächst sich nach F-Dur bewegend, bekommen wir nun eine vollere Wiederaufnahme des ursprünglichen As-Dur-Materials. Raff hatte im vorhergehenden Satz eine sehr persönliche Herangehensweise an die Sonatenform demonstriert, indem er die Grenzen zwischen Exposition, Durchführung und Reprise verwischte und jedes zu einem Aspekt von jedem machte. In diesem Fall setzt das nachfolgende viertaktige Tutti die Tonalität auf A-Dur und zerstört so F als tonales Zentrum. Wie schon vorher schneidet Raff seinen verkürzten Ankunftspunkt ab, mitsamt seinen Horn - und Trompetenfanfaren, aber erlaubt es der Musik, zur Tonika zurückzuwandern. Allmählich erhebt sich eine Koda aus dem, was ursprünglich der Übergang zur Wiederholung der Exposition war. Obwohl die Musik auf eine deutlichere musikalische Aussage hinzielt, taucht diese doch nicht wirklich auf. Ein f-moll-Tonika-Dreiklang im Tutti wird gestattet, wenn auch nur für einen Takt, dann verliert sie sich in einer pianissimo-Kadenz.

Tatsächlich findet man in diesem Satz, der ansonsten alle Charakteristika einer Sonata-allegro- Form zu haben scheint, keine formale Reprise. Die wiederholte Exposition ist ohne Zweifel eine strukturelle Falle! Die Originalmaterialien aus der Eröffnung kehren nicht wieder, wie sie einmal waren, noch bestätigen sie die Tonalität des Satzes. Das wenige, was dennoch wiederkommt, wird benutzt, um den dramatischen Effekt von thematischer Auflösung und harmonischer Unbestimmtheit zu erzeugen, und nur dem letzten Takte ist es erlaubt, diese Situation zu erlösen. Die ausserordentlich fragmentarische Natur dieses Satzes, die in einem spröden Gegensatz zur weichen und frei fliessenden Entwicklung seiner Ereignisse steht, ist die Verkörperung von "Feelings" und "Impressions". Auf seine Weise nimmt es die allgemeine Methodik von dem voraus, was einmal "Impressionismus" werden sollte. In noch weitere Ferne geschaut könnte man fast "Pointillismus" am fernen Horizont erspähen. Aber es ist ebenso, wie wir es bereits vorher zu seiner a-moll-Symphonie Der Winter diskutiert haben, eine Weiterentwicklung von Raffs frühem intuitiven Expressionismus und seines Umgangs mit dem Begriff des Durchkomponierten.

Der zweite Satz Gespenster-Reigen (Allegro) schliesst eine lange Reihe von koboldhaften Scherzi ab, die im Oeuvre Raffs eine bedeutsame Rolle spielen. Traditionalisten schreiben dies Raffs Verliebtheit in Mendelssohn zu, vor allem in dessen Musik zu Mitsommernachtstraum. In Wahrheit jedoch ist die Beschreibung von Spuk und Geisterwelt ein weitverbreitetes Thema in der Literatur der Romantik. Und man denke nur an Beethovens Geister-Trio, Carl Maria von Webers Oberon und

Freischütz, Marschners Vampyr, Berlioz' Faust, Liszt (der ein früher Gefährte von Raff war) oder Wagner und viele andere Zeitgenossen, die ebenfalls sehr unterschiedliche Spielarten von "Horror"-Musik in ihrem Werk zu bieten haben. Raffs musikalischer Beitrag zum Übernatürlichen ist einzigartig und konträr. Seine Sätze sind immer geprägt von einem hohen Grad an Humor, nicht von Albtraum und Neurose. Mit vorliegende Reigen schafft Raff seinen wirklichen Höhepunkt, ein Scherzo vom "Schwarzen Mann" in Vollendung.

In Anbetracht der grundsätzlich eklektischen Natur der Raffschen Musik stelle man sich also vor, wie ein norwegischer Troll (wahrscheinlich just eingetroffen aus der "Halle des Bergkönigs") Lemminkäinen und Ilya Murometz auf dem Weg zu Fafners Kneipe trifft. Und während sie reisen, fiedelt Mephistopheles einen geisterhaften "Valse Triste" inmitten gelegentlichen asthmatischen Keuchens und Schreie von hohem Holzgebläse und tremolierenden Streichern. (Dargeboten aber mit kindlicher Verwunderung, wie es nur ein Erwachsener gelingt: beleibte Geister mit einem Lächeln im Gesicht). Häufig stellt Raff das Orchester einfach auf den Kopf und produziert so einen gründlich haarsträubenden "Wohlklang" (zumindest für das Jahr 1879), der selbst für unsere heutigen Ohren (vielleicht abgestumpft durch zu viel Science Fiction- und Horrorfilm-Musik) bemerkenswert frisch und originell klingt.

Grundsätzlich in Bogenform geschrieben, beginnt der Satz mit Pauken, die gegen den Takt auf E-E-A (mi-mi-la) geschlagen werden, darauf folgen geteilte Kontrabässe, dann geteilte Celli. Zwei Fagotte gesellen sich hinzu mit einer gespenstischen a-moll-Melodie in tiefen diatonischen Terzen. Dazu tiefe Klarinetten, dann geteilte Bratschen, und schliesslich die Geigen im Pizzicato. Dieser Prozess fügt sich schnell zu einem aufwärts gerichteten Übergang zusammen. Jetzt taucht ein zweites Thema auf, unser Valse triste. Die neue Melodie, eine lange Kette unveränderter punktierter halber Noten, spielt gegen eine Walzerbegleitung an, ein Kontrapunkt der Strukturen. Ein aufsteigender melodischer Faden über einer Zweierphrasierung über einem Dreiertakt wird in einem Wechselgesang zwischen verschiedenen Instrumenten variiert. Gelegentlich wechselt dieses rhythmische Geflecht hin zu den hohen Bläsern, ein arhythmischer Choral mit gezupften mückengleichen Bratschen gegen die Melodie. Von Zeit zu Zeit gewürzt durch ein wenig abwärts tremolierende Dreiklänge in den geteilten Geigen, eine Art geisterhaftem Heulen. Beiläufig spielt der gesamte Abschnitt nicht nur auf die 8. und 9. Symphonie an, sondern auch auf das 2. Violinkonzert. Dies führt allmählich zu einem zurückhaltenden Tutti, in dem unser erstes Thema mit einer volleren Orchestrierung geschmückt wird. Mittendrin teilen sich die Streicher in nicht weniger als elf verschiedene Stimmen, einige im Tremolando, andere Pizzicato, weitere Col legno. Jetzt stellt Raff sein Orchester auf den Kopf. Der frühere Choral taucht wieder als Ganzes auf in den unterirdischen Gefilden des Orchesters. Dem früheren aufwärts sich bewegenden Streichertremolo haben sich jetzt drei Flöten zugesellt und fügen dem übernatürlichen Geschrei ein wenig asthmatisches Pfeifen hinzu. Es folgt ein Übergang, tiefes Grollen und ein »Picken« in den hohen Holzbläsern wechseln einander ab, bis es sich dann zu einer deutlichen Texture verdichtet. Dies führt zu einem zweiten dezenten Tutti mit einer Reprise des Originalthemas. Langsam sinkt alles wieder hernieder in unterirdische akustische Regionen und die Koda gewinnt an Form, einhergehend mit vorbeihuschenden Reminiszensen an den Tanz der Dryaden-Satz aus Im Walde. Am Ende stehen wir da mit einer verwesteten Version des Anfangsthemas, das gespenstig auf einem ausgeweideten a-moll endet, mit einem Paukenschlag im Pianissimo.

Wie im ersten Satz kommt auch hier nicht das gesamte Orchester zum Einsatz. Raff ersetzt die Trompeten durch die Posaunen. Und trotz des übergrossen Reichtums an orchestralen Wirkungen ist der zweite Satz doch etwas zurückhaltender, gewissermassen "impressionistischer" als der erste. Im dritten Satz nun verkleinert Raff sein Orchester ein weiteres Mal und begnügt sich mit Holzbläsern, zwei Hörnern und den Streichern.

Das spannendste Geschichte dieses faszinierenden Stückes rankt sich um den dritten Satz Elegie. Nach Aussage von Helene Raff, der Tochter des Komponisten beabsichtigte dieser, die "starke Farbenpracht des Herbstes und das damit gepaarte letzte leidenschaftliche Aufflammen der Seele" zu schildern (Seite 244 in Helene Ruffs Biographie ihres Vaters, erschienen 1925 bei Gustave Boffe in Regensburg). So war Elegie ursprünglich gedacht als eine achteinhalb Minuten dauernde Abhandlung in c-moll (185 Takte, Viertelnote = 110). Unerwarteterweise ist sie für volles Orchester instrumentiert. Denkbar schlicht beginnt der Satz mit einer liedhaften Geste, doch in kürzester Zeit hat er sich in ganz untypische emotionale Rhetorik verstrickt. Als für sich stehendes Musikstück funktioniert er prächtig. Aber als Teil einer Symphonie kommen Höhepunkt und die ziemlich unvermittelte Auflösung unzweifelhaft zu früh. Dem Ganzen hätte mehr Zeit und mehr Erzählung gut getan, mehr Muße für Ausführung, Wachstum und Vergehen der dramatischen Energie hätten die Gesamtstruktur befriedigender erscheinen lassen. Darüberhinaus liess die Entscheidung für c-moll das F-Dur des Finales gewöhnlich und blass erscheinen. In seiner umgeschriebenen Fassung in Cis (mit seiner Terz Eis enharmonisch identisch mit F) vollendet er den aufwärts gerichteten Zirkel aus grossen Terzen. So landet die Bewegung schliesslich in der Eröffnung des vierten Satz auf einem jetzt sehr erfrischenden F-Dur (und betont so noch einmal einen der verborgenen Scherze des Werks). Als weit wichtiger aber erwies sich, daß der langsame Satz, nun ganz unvorbereitet zum emotionalen Höhepunkt geraten, das gesamte dramatische Gleichgewicht des Werks zu gefährden drohte. Alles in allem mußte Raff wohl verstanden haben, dass der Kern des Problems hier begraben war, und -im Gegensatz zu seiner üblichen Vorgehensweise- kehrte er nochmals zu diesem Satz zurück und schrieb ihn vollständig um. Der neue dritte Satz erweitert das ursprüngliche dramatische Konzept durch einen sehr kontrollierten und nachdenklichen Gegenpol zum ersten und zweiten Satz.

Die "revidierte" Elegie ist ein dreiteiliges Adagio (150 Takte, Achtelnote = 116), in dem eine sehr ausführliche Durchführung im letzten Teil des Satzes stattfindet. Mit seinen zehneinhalb Minuten Aufführungszeit hält es den ersten Satz und das Scherzo geschickt im Gleichgewicht. Er beginnt mit einem achttaktigen Thema der Streicher, das von den Oboen wieder aufgenommen wird, und endet nach einer Entwicklung des Materials auf A-Dur. Ein zweites Motiv in den Celli wird von höherem Pizzicato der Streicher und arpeggierter Figuration durch drei Flöten begleitet. Schliesslich, als sich die Tonalität nach cis-moll zurückbewegt, erscheint das erste Thema in kontrapunktischer Gegenüberstellung zur zweiten, eher untergeordneten Idee. Obwohl hier voller instrumentiert, bewegt sich die Dynamik nicht über mezzoforte hinaus. Kadenziert in Gis-Dur, wendet sich die Tonalität enharmonisch verwechselt nach Des-Dur zum zentralen Abschnitt des Satzes. Hier hören wir Ruffs berühmteste Melodie. Tschaikowsky machte sie weltbekannt, nämlich - wenn auch ausgearbeiteter und in grösserem Gewand - als Hauptthema des Andante Cantabile -Satzes seiner 5.

Symphonie (geschrieben 1888 - sechs Jahre nach Raffs Tod!). Raffs "Version, obgleicher kühler im Ausdruck, verhilft dem Satz zu seinem einzigen ausgedehnteren Forte-Tutti. Aber wie bereits im ersten Satz dauert dieses kaum vier Takte, bevor es sich wieder beruhigt. Ein weiteres Tutti wird erreicht, jedoch gleich bei Ankunft abgeschnitten durch dramatische kleine Septimen der pianissimo-Hörner und Echos der Fagotte - hier läßt Tschaikowki-Pathos grüssen.

Ein langer, spannungsvoller Orgelpunkt auf Gis (2. Umkehrung der Tonika), darüber das bereits gehörte Nebenthema, nun in cis-moll. Ein kurzer Schlenker nach fis-moll, gefolgt von einem verkürzten Tutti, das nach Cis-Dur führt und auf diese Weise eine gewisse Durchführung des Themas erlaubt. Wie schon zuvor, wächst dies in ein weiteres viertaktiges Tutti hinein, forte, auf das auf bereits bekannte Art leise Streicher antworten. Eine plagale Kadenz (fis-moll geht nach Cis- ... Dur!) erlaubt es dem Stück, ruhig mit intakter Pikardischer Terz zu enden. Das Originalthema hingegen wird nicht mehr zurückgeholt. Trotz aller subtilen Klang-Schraffur und Bewegtheit gestattet Raff nur 14 Takte für eine Dynamik über mezzoforte.

Schon ab den ersten Noten des Finales Die Jagd der Menschen wissen wir, dass die langersehnte dramatische Erlösung erreicht ist. Die Titel und Untertitel Auszug, Rast, Jagd, Hallali und Rückkehr können in gleicher Weise verstanden werden wie die anderen Titel der Symphonie - als aussermusikalische Wegweiser für den dramatischen Fluß der Musik. Selbstverständlich gibt es da auch einen verborgenen Hintergedanken in der Abfolge der Titel: Auszug und Rast beziehen sich auf die Exposition der Sonatenform - Jagd und Hallali auf ihre Durchführung - und Rückkehr auf Reprise und Koda. Und erinnert man sich einmal kurz an Raffsche Titel und andere aussermusikalische Thematik wie Geister, Kobolde und Gespenster in vielen seiner Scherzi, so gehören auch wilde Ritte und Jagden (dämonischer oder anderer Art) dazu. Die Symphonien 1, 3, 5 und 8 haben alle, ebenso wie das vorliegende Werk, ihre wild gallopierten Jagden. Hält man sich an den knappen Charakter der früheren Sätze, ist dieses Finale gerade lang genug, um die vorhergehende Schweigsamkeit in einer vergessen zu machen, dass ihre wütende Jagd und der darauf folgende feierliche Abschluss das gesamte Werk geschickt ausbalancieren. Es ist keinen Takt zu lang.

Nach einem Dutzend Takte Einleitung, die während des gesamten Satzes als eine Art motivischen Klebstoffs dienen sollen, lassen die Hörner ein langes und energische Jagdlied erschallen, auf das sofort der Rest des (nun vollständigen) Orchesters antwortet. Wie üblich wird das Ausgangsmaterial gleich seiner Erweiterung und Durchführung unterworfen, durch verschiedene ergänzende Abschnitte und Tutti, die in einer Reprise des Jagdliedes münden, jetzt aber begleitet und unterstützt durch darüberwühlende Geigen sowie betonende, verdoppelnde Streicher.

Ziemlich plötzlich fällt das tonale Zentrum um eine Terz nach Des-Dur. Die nächsten hundert Takte widmen sich zusätzlichem, ruhigen Material, dessen erweiterten rhythmischen Werte (auf dieses Mittel führt sich auch die grosse Länge der 1. Symphonie zurück) den Eindruck eines halben Tempos vermitteln. Von Zeit zu Zeit gibt es unscheinbare Erinnerungsfetzen an das "Haupttempo" in Form von vogelgleichen Flötenklängen. Wenn schliesslich diese Passage langsam verklingt, erhebt sich nochmals ein einzelnes Horn mit einer stark erweiterten Fassung seines ursprünglichen Jagdruf. Eine in ähnlicher Weise zusammengeraffte Version wird von

den Klarinetten gespielt. Nach einem kurzen *accelerando* finden wir uns in f-moll wieder, in einem beträchtlich schnelleren Tempo. Die nächsten 240 Takte gelten der Jagd.

In der Durchführung (Jagd/Hallali) verwirklicht Raff einen Prozess, den Komponisten einer viel späteren Generation, als hollywood'sche "Verfolgungsmusik" verstehen würden. Zu Anfang, wird ein Ostinato aus vier Schichten:

1. eine sich viertaktig wiederholende, rhythmisch ansteckende viertaktige Phrase, (Klarinette)
2. ein ständiger Andrang von rauh artikulierten sequenzierten Achtelnoten (Cello)
3. scharfe und unregelmässige, aber metrisch präzise Betonungen (Violinen und Bratschen) und
4. kurze Pedaltöne mit Leitton-Vorschlag (Bass).

Dieses komplexe Ostinato ist in sechzehntaktigen Einheiten gestaltet, die etwa zwölf Mal wiederholt werden (zuzüglich einer unvollständigen zwölftaktigen Erweiterung). Die Wiederholungen sind nicht wortgetreu, da einer oder mehrere dieser Abschnitte zwischen den Instrumentengruppen hin- und herwandern. Unterwegs tauchen immer wieder vertraute Elemente auf, sie überlagern die Musik oder sind im Klanggeschehen vergraben. Mit jeder Wiederholung wird die Instrumentierung voller, die tonalen Zentren instabiler, es herrscht eine allgemeine Aufwärtstendenz. Später werden ein oder mehrere Abschnitte gegenüber den Rest deutlicher betont. So baut sich nach und nach ein enormer vorwärtsschiebender Druck auf, eine fast unerträgliche dramatische Anspannung. 1928, also 49 Jahre später, sollte Maurice Ravel das gleiche Kompositionsprinzip in seinem Bolero wiederentdecken - eine wesentlich einfachere Version von Anreicherung durch Wiederholung, wie es dann durch die Minimalisten weitere fünfzig Jahre später fortgesetzt werden sollte.

Als das Orchester schliesslich auf vier Tutti-Dominanten von F landet - im dialogischen Austausch mit den Pauken - ist die Jagd vorbei. Die Geschwindigkeit fällt auf das alte Tempo zurück, und eine knappe, bündige Reprise (Rückkehr) beginnt. Diese "Rückkehr" besteht aus zwei vollwertigen Darbietungen des Jagdlies durch das Hornquartett, aber gebührend ausgeschmückt durch das gesamte Orchester. Raff gelingt nicht nur eine vollständige Auflösung der wilden Jagdmusik, sondern auch der emotionalen Energie, die während der gesamten Symphonie zum grossen Teil zurückgehalten wurde. Tatsächlich ist diese letzte feierliche Handlung fast so energiegeladen und »übertrieben«, wie die vorgehenden Sätze ruhig und gesetzt waren. Ein Wechsel findet nun statt sich von 2/4 zu 6/8, und eine 37-taktige Koda beendet das Werk mit einem ausdrücklich anti-herbstlichen, aber heroischen F Dur.

Avrohom Leichtling, 2004

Übersetzung: Peter Dietz, 2004

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