

Joseph Joachim Raff

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

Die Tageszeiten op.209 (1877)

Konzertante in vier Sätzen für Chor, Pianoforte und Orchester

Allgemein glaubt man, Raff habe elf Sinfonien komponiert, ungeachtet der Tatsache, daß er tatsächlich zwölf oder dreizehn davon schrieb. Seiner ›offiziellen‹ 1. Sinfonie op. 96 (An das Vaterland; 1861) ging eine 1854 in Weimar komponierte ›Große Symphonie in e-moll‹ voraus (WoO 18), von der wenigstens vier Aufführungen erfolgten, bevor die Partitur verlorenging. Das nach seinem Tod als 11. Sinfonie veröffentlichte Werk komponierte Raff noch vor seiner Achten, was die Numerierung der letzten vier Sinfonien in eine Schiefelage brachte. Ebenfalls glaubt man allgemein, Raff hätte neun Solokonzerte geschrieben - drei für Klavier (auch wenn nur eins davon die Bezeichnung ›Konzert‹ trägt), vier für Violine (wovon nur zwei als ›Konzert‹ bezeichnet sind) und zwei für Violoncello (die beide korrekt als ›Konzert‹ bezeichnet sind). Schließlich glaubt man auch allgemein, Raff habe sechs Orchestersuiten komponiert (übrigens allesamt fünfsätzig), doch zwei davon wären richtiger als ›Konzert‹ zu bezeichnen, und eine davon enthält wenigstens zwei Sätze der verlorengegangenen e-moll-Sinfonie. Man lernt daraus, daß Raff, auch wenn er sicherlich einigen Respekt vor den überlieferten Traditionen bei der Benennung von Werken hatte, doch auch genug Selbstvertrauen in seine eigenen Grundsätze hatte, sich blindem Erfüllungsgehorsam gegenüber solchen Konventionen zu verweigern, wenn sein Instinkt ihn anderswohin führte. Seine Bereitschaft, das Kind mit dem Bade auszuschütten (doch dabei stets die Wanne festzuhalten!), brachte ihn in Konflikt mit buchstäblich allen Verfechtern eines ›ent-wickelten Romantizismus‹, auch wenn sie ihn zugleich befähigte, mit fast schockierender Präzision viele essentielle Fortschritte in der Kompositionstechnik voranzutreiben, die erst gut ein Jahrhundert nach ihm eintreten sollten. Die derzeitige Wahrnehmung von Ruffs Konzerten und Sinfonien wird schließlich noch einmal zu überprüfen sein, wenn wir ein weiteres Werk berücksichtigen - die viersätziges Chorsinfonie Die Tageszeiten, die er sorglos als eine ›Sinfonia Concertante‹ bezeichnete, gesetzt für gemischten Chor, Klaviersolo und Orchester, begonnen 1877 und beendet ein Jahr später.

Der Gattungsbegriff ›Concerto‹ hat ja eine Reihe Verwandter: das ›Concertino‹, das ›Konzertstück‹ und die ›Sinfonia Concertante‹. Das einzige, was diese vier Formen aber gemein haben, ist das grundlegende konzertante Prinzip selbst, nämlich die Verwendung eines oder mehrerer Soloinstrumente gegenüber einem größeren Klangkörper, beruhend auf dem Verhältnis von ›Concertino‹ gegenüber dem ›Ripieno‹ im barocken Concerto Grosso. In Ruffs Tagen bedeutete die Standard-Definition des ›Konzerts‹ einen einzigen Solisten und eine dreisätziges Form nach dem Schema Schnell-Langsam-Schnell. Raff fühlte sich dagegen niemals dieser engen Vorgabe verpflichtet, und schon gar nicht angesichts seines Interesses an der Musik aus anderen Zeiten. Dadurch war es für ihn ganz normal, herausfinden zu wollen, was passiert, wenn man frühere Methoden auf zeitgenössische syntaktische und rhetorische Konstrukte anwendet. Die allgemeine Form der reinen Instrumentalsinfonie des 18. Jahrhunderts wuchs im 19. Jahrhundert sowohl in der Besetzung wie auch der Länge beträchtlich. Die Chor-Sinfonie mit ihrem Vokalanteil und einem Text mit besonderen, dramatischen Anforderungen an die Musik etablierte allerdings gegenüber der rein abstrakten Orchestersinfonie niemals eine bestimmte Satzform. Um dies sofort zu erkennen, muß man sich nur die ersten drei Sätze von Beethovens revolutionärer Neunter Sinfonie im Vergleich zu ihrem Finale anschauen. Seine frühere Chorfantasia (in mancher Hinsicht vielleicht ein Vorwurf zur Neunten) bietet dessen ungeachtet eine weitere Möglichkeit der Allianz mit dem Konzert-Prinzip. Die Chorsinfonie nach dem Urmodell Beethovens fand viele Bewunderer und Abkömmlinge, die ihr alle mehr oder weniger verpflichtet sind.

Es scheint fast unausweichlich, daß es Raff zufallen sollte, ein Szenario zu schaffen, in dem die essentiellen Aspekte aller Formen der Sinfonie und des Konzerts zusammenfielen, um einen Hybriden zu schaffen, der die grundlegenden Elemente beider Gattungen ausloten sollte, ausgehend nicht von Beethovens berühmter Sinfonie, sondern vielmehr seiner weit kühneren, futuristischen Chorfantasia op. 80 für Klavier, Chor und Orchester. Die daraus resultierende Komposition, Die

Tageszeiten op. 209, war eben weder Sinfonie noch Konzert, sondern eine ›Concertante‹. Ihre vier Sätze in der Abfolge Schnell-Langsam-Scherzo-Schnell folgt der allgemeinen, dramatischen Anordnung der Sinfonie des 19. Jahrhunderts, doch ihre individuellen Strukturen haben wenig mit den Konventionen sinfonischer Konstruktion gemein – weder der Sinfonie noch des Konzerts –, was vielleicht der Grund dafür ist, daß Raff sich weigerte, das Werk per se eine Sinfonie zu nennen (und ungeachtet der Tatsache, daß es durchaus vereinheitlichende thematische und motivische Elemente gibt, die das ganze Werk durchziehen, was charakteristischer für die Sinfonie als das Konzert ist). Beginnend mit einer ausgedehnten, progenerativen Kadenz und viele für ein Konzert typische Episoden enthaltend, wird das Klavier doch nicht während des ganzen Werkes verwendet, wodurch die Benennung ›Konzert‹ im reinsten Sinne grundlegend in Frage steht. Der Chor erscheint auf ähnliche Weise in allen vier Sätzen, doch steht er ebenfalls nicht notwendigerweise im Zentrum der Aufmerksamkeit. Was uns also vorliegt, ist ein Konstrukt aus Grundelementen von Sinfonie, Konzert und Oratorium, in einer Art und Weise arrangiert, daß das übliche deklarative und verbindende Gewebe, Zwischenspiele und rhetorische Kunstgriffe völlig umgemodelt wurden. Neben Beethovens Chorfantasia geht der andere Haupteinfluß auf Ruffs Formkonzeption von Haydns großem Oratorium Die Jahreszeiten aus. Aus Sicht des Procedere ist der erste Satz der Tageszeiten nichts weniger als Ruffs Sicht von Beethovens Chorfantasia, bis hin zur grundlegenden Form und der Grundtonart C-Dur, und hätten Die Tageszeiten schon nach dem Kopfsatz geendet, hätte man es ohne Zweifel als deren Abkömmling aus späterem Zeiten betrachtet. Doch wie Haydns Oratorium seine vier Jahreszeiten hatte, baut Raff seine ›Concertante‹ auf vier Tagesabschnitten auf, drei Sätze hinzufügend, jeder kürzer als der erste, und wenn sie zusammen länger dauern als der erste Satz allein. Haydns Jahreslauf auf einen einzigen Tag verkürzend, präsentiert uns Raff zugleich auch sein Markenzeichen, humorvolle Paradoxons, und stellt ein weiteres vorahnungsvolles Element seiner Kompositionsmethode heraus, die Kompression, die ihn in den letzten Lebensjahren zu einigen der ungewöhnlichsten Experimente bezüglich Form und Gehalt des gesamten 19. Jahrhunderts führte.

*

Raff begann die Komposition der Tageszeiten 1877 in Wiesbaden und beendete sie 1878 in Frankfurt, nachdem er das Angebot angenommen hatte, Direktor des neuen Hoch'schen Conservatoriums zu werden. Die Uraufführung erfolgte nach dem Manuskript am 12. Januar 1880 im vierten ordentlichen Concert des Königl. Theaters zu Wiesbaden unter Leitung von Wilhelm Jahn, mit Karl Faelton am Klavier und unter Mitwirkung des Theater-chores. Partitur und Klavierauszug erschienen im Juli 1880 bei Breitkopf & Härtel, Leipzig. Ruffs Tochter Helene schrieb das Libretto unter dem Pseudonym Helga Heldt. In ihren Erinnerungen an das Leben ihres Vaters, verfaßt anlässlich seines 100. Geburtstags im Jahr 1922, bezeichnete sie das Werk stets als Kantate. Helene war 17, als sie den Text schrieb – eine Sammlung bukolischer Szenen auf dem Lande und ein Loblied auf die allgemeinen Werte Arbeit und Liebe, mehr als nur wenig erinnernd an Baron Gottfried van Swietens Text für Haydns Oratorium, geschrieben 1801. Es ist eine delikate Konjektur, zu unterstellen, Raff hätte seine Dichterin-Tochter geradezu gebeten, ein Libretto in Art einer van-Swieten-Miniatur anzufertigen – eben die Tageszeiten in vier Sätzen gegenüber den Jahreszeiten in vier Teilen. Helene/Helgas Text ist recht aufpoliert und kunstvoll für eine so junge Dame, aber angesichts ihrer Zeit und Lebensumstände, ihrer Erziehung und Unterstützung durch ihre Eltern ist das weder überraschend noch unerwartet.

*

Aus formaler Sicht ist der erste Satz der Tageszeiten der anspruchsvollste. Die eröffnende Klavier-Kadenz (ein Capriccio), macht wie zu Beginn von Ruffs Suite für Klavier und Orchester op. 200 aus Sicht des 21. Jahrhunderts hundertprozentig Sinn, denn sie präsentiert thematische und harmonische Ideen in einem embryonischen Stadium, das der herauskristallisierten, definierten Gestalt noch vorausgeht. Aus Sicht des 19. Jahrhunderts dagegen muß die Organisation des Materials in dieser Art eine Wirkung gehabt haben, als ob das Stück mittendrin beginnen würde. Die fragmentarische Natur der musikalischen Erzählung und ihr Insistieren auf ein einziges Motiv erweckt den Eindruck, daß dies die Kulmination der Durchführung einer viel längeren musikalischen Idee sei, anstatt nur das prädiiktive Hinstellen eines Themas, daß noch gar nicht dazu bereit ist, voll loszulegen. Indem er diese de facto Durchführung an den Beginn des Werkes stellt, nimmt sich Raff selbst die Freiheit,

alle möglichen Vorschläge zu machen und sich in einer breiten Skala des musikalischen Innuendo zu engagieren. Wenn dies abrupt endet, entsteht der Eindruck stärksten Kontrastes, wenn das streng geschnittene, fast kindlich-schlichte achttaktige Thema mit brillanter Klarheit auftritt. Raff war immer sehr angetan von dieser creatio ex nihilo Strategie, von Etwas, das aus dem Chaos des Nichts entsteht, und von Momenten eines »und es ward Licht« (Haydn). Das neugeborene Thema erscheint zunächst unisono in den Streichern; ihm folgen ungefähr vierzehn Variationen. Später wird sich zeigen, daß Raff hier ein weiteres seiner Markenzeichen verwendet, die kunstvolle Täuschung: Thema und Variationen werden schließlich zu einer ausgetüftelten, monothematischen Sonatenform-Variante, in der die Variationen immer länger und tragender werden, wie in den Durchführungsabschnitten einer Sonate. Es bleibt dem späteren Choreinsatz vorbehalten, diese List komplett zu machen.

Der zweite Satz, ein F-Dur-Andante im 6/8-Takt ist oberflächlich eine ruhige, intime Antwort auf das Herausfordernde des Kopfsatzes. Die zarten Wiegenlied-Einwürfe des Orchesters und Chors werden vom Klavier abgemildert, das wie ein Vermittler zwischen beiden Kräften fungiert, Chor- und Orchester-Statements kommentierend, über beide hinweggehend, manchmal in einer völlig eigenen, anderen Welt, manchmal für beide eine liedhafte Begleitung besorgend. Dem zugrunde liegt eine übergeordnet dreiteilige Struktur: eine ruhige Eröffnung, ein bewegterer Mittelteil und ein ruhiger Schluß. Doch schon eine schlichte Taktzählung der 13 Phrasen des Satzes enthüllt ein völlig anderes Bild, wie die nachfolgende Graphik zeigt (O = Orchester, C = Chor, and K = Klavier):

Phrase	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Ensemble	O	K-O	K	C-O	K	C-K-O	K-O	C-K-O	K-O	C-K-O	K-O	C-K-O	K-O
Takte	21	14	14	21	21	14	12	18	28	14	7	18	18

Man sieht sofort, das Raff 8-taktige Phrasen vermeidet. Noch interessanter sind die unterlegten Paarungen primär als Vielfache von sieben- (7, 14, 21, 28) oder sechs-taktigen Phrasen (12, 18). (1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10 und 11 durch Siebentakter; 7, 8, 12 und 13 durch Sechstakter; außerdem folgen einer Sequenz von sechs Siebentaktern, gefolgt von zwei Sechstaktern, drei Siebentakter, beantwortet von zwei Sechstaktern.) Die Woche hat bekanntlich sieben Tage (der Siebente ist der Sonntag, der sechs andere Tage beschließt), und da das ganze Werk ein poetischer Tageszyklus ist, spürt man hier eine tiefere, verborgene Struktur und Bedeutung hinter dem sonst milden und zarten, doch heimlichen, inneliegenden Animus.

Die vergleichsweise Ruhe des zweiten Satzes wird im Dritten zu einem geheimnisvollen, fast gruseligen Allegro in f-moll (2/2-Takt), eine verkehrte Sicht der Abendstimmung des zweiten Satzes, und als »Nachtstück«-Scherzo, dessen Dynamik selten über piano hinaus gelangt. Es ist allerdings nicht von jener Koboldhaftigkeit, wie wir sie in den Scherzi von Ruffs Sinfonien Nr. 3, 8, 9, 10 und 11 finden, und es ist auch erheblich kürzer als jedes davon. Summende, schwirrende Triolen der Streicher, manchmal vom Klavier übernommen, sind fast durchgehend eine abgemessene Figuration, die die zentrale zweite Strophe des Gedichtes illustrieren (Hervorhebung vom Verfasser):

Nur die Schatten alles dessen,
Was uns froh und trüb gemacht,
Schleichen heimlich und vergessen,
Bis zur Ruh' sie bringt die Nacht.

Mit dem Enden des milden Abends und der kalten Nacht ist nun die Morgendämmerung bereit, einen neuen Tag zu beginnen. Die Morgendämmerung, also der Beginn des Finales, ist eine Miniatur des Sonnenaufgangs, den Raff 1877 für den Beginn seiner achten Sinfonie Frühlingsklänge komponiert hatte. In diesem Finale werden nun die drei Elemente Sinfonie, Oratorium und Konzert so eng wie möglich zusammengeknotet. Das Hauptthema des ersten Satzes erscheint erneut als integrale Stimme, und nicht einfach bloß als Referenzpunkt. Der Text besteht aus vier Vierzeilern, in der Vertonung wie im dritten Satz in dreizehn Abschnitte unterteilt. Aus höherem Blickwinkel betrachtet, ist die Struktur des Satzes jedoch offenbar in zwei gleiche Teile geteilt, jedenfalls bezogen auf die Taktzählung (und gestattend, daß das Tempo sich vom Anfang bis zum Beginn der Coda nicht ändert). Die erste Hälfte enthält die ersten drei Verse, während die gesamte zweite

Hälfte allein dem letzten gewidmet ist. Raff hebt sich den besten Witz für den Schluß auf: Ebenso wie der Text eine von außen kommende ›Sinnggebung‹ stiftet, formt die Abfolge der vier Sätze aus C-Dur, F-Dur, f-moll und C-Dur nichts weniger als die plagale ›Dresdner Kadenz‹ namentlich ein »Amen«.

Dr. Avrohom Leichtling, © 2009

Aufführungsmaterial ist von Breitkopf und Härtel, Wiesbaden zu beziehen.

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