

Vorwort

Biographisches

„Professor Reinecke genießt in Deutschland und in ganz Europa den Ruf eines ausgezeichneten Musikers, talentvollen Komponisten Mendelssohnscher Richtung und eines erfahrenen Dirigenten, der die Tradition der weltberühmten Leipziger Konzerte würdigt, wenn auch ohne besonderen Glanz zu wahren weiß. Ich sage ‚ohne besonderen Glanz‘, weil es viele Leute in Deutschland gibt, die Herrn Reinecke die Kapellmeisterbegabung absprechen und an seiner Stelle lieber einen temperamentvolleren Musiker mit entschlossenerem Charakter zu sehen wünschten. Wie auch immer – Reinecke gehört zu den bedeutendsten und einflussreichsten Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens.“¹

So urteilte kein Geringerer als Tschaikowsky 1888 über seinen Kollegen Carl Reinecke (1824–1910), der von 1860 bis 1895 Kapellmeister am Leipziger Gewandhaus war.² Diese einflussreiche Position „an der Spitze eines der ersten Konzert-Institute Deutschlands“³ hatte vor ihm u. a. schon Mendelssohn inne. In seine Amtszeit fallen zahlreiche Ur- und Erstaufführungen von Mendelssohn, Brahms, Tschaikowsky, Dvořák, Verdi, Grieg, Richard Strauss und vielen mehr. 1869 leitete Carl Reinecke beispielsweise die Uraufführung der siebensätzigen Fassung des Deutschen Requiems op. 45 im Gewandhaus, wenngleich Brahms seine Werke in Leipzig meistens selbst dirigierte. Nicht weniger bekannt war Reinecke als Pianist, dessen Mozart-Interpretation seinerzeit maßgeblich war. Eine kleine Kostprobe davon ist uns übrigens auf einer Welte-Mignon-Aufnahme aus dem Jahr 1905 erhalten.

Reineckes musikalisches Wirken erstreckte sich über einen außergewöhnlich großen Zeitraum, der bei der persönlichen Bekanntschaft mit Schumann und Mendelssohn begann und auf der Schwelle zur Moderne des 20. Jahrhunderts endete. Es ist durchaus möglich, dass Reinecke die Uraufführung von Richard Strauss' *Elektra* am 25. Januar 1909 in Dresden gehört hat. Selbst die ersten Schritte in die Atonalität von Schönberg (3 Klavierstücke op. 11), Webern (Lieder op. 3) oder Berg (Klaviersonate op. 1) geschahen noch zu seiner Lebzeit.

Als Komponist fühlte sich Reinecke seinen Vorbildern Schumann und Mendelssohn verpflichtet. Sein mehr als 288 Kompositionen umfassendes Schaffen ist vielseitig und reicht vom Kinderlied bis zur abendfüllenden Oper und vom Klavierstück bis zur großen Symphonie. Auffallend viele seiner Werke – wie auch die bekannte Flötensonate *Undine* op. 167 – sind dabei von der de la Motte-Fouqué'schen und Schwind'schen Märchenwelt inspiriert. Am Leipziger Konservatorium, der damals führenden musikalischen Ausbildungsanstalt in Deutschland, gab Reinecke bis zu seiner Emeritierung 1902 seine reiche Erfahrung u. a. an Janáček und Grieg weiter. (Letzterer wusste diese allerdings nicht zu schätzen und behauptete später, er habe in Leipzig nichts gelernt.) Zahlreiche Klavierauszüge von Werken großer Meister, die Reinecke anfertigte, und diverse Schriften über Musik zeugen überdies von seinem pädagogischem Interesse.

Schwedler und die Schwedler-Flöte

In seiner Zeit am Leipziger Gewandhaus lernte Reinecke zwei Flötisten kennen, die ihn zu Kompositionen inspirierten. Es waren Wilhelm Barge (1836–1925) und Maximilian Schwedler (1853–1940), die unter Reinecke im Gewandhausorchester engagiert wurden.

Die 1882 veröffentlichte Sonate *Undine* op. 167 ist Barge gewidmet, der von 1867 bis 1895 Soloflötist im Gewandhausorchester war. Im Vorwort seiner 1880 bei Forberg erschienenen *Praktischen Flötenschule* erläutert Barge den Zwiespalt, der unter den Flötisten seit Theobald Böhm's Erfindung der zylindrischen Flöte (1842) herrschte. Barge gibt sich darin allerdings als Verfechter der traditionellen, konischen Flöte zu erkennen. Wie sehr ihm die konische

Flöte am Herzen lag, zeigte sich wenig später noch viel deutlicher: Für die neu geschaffene Position eines weiteren Soloflötisten wurde in der Ausschreibung ausdrücklich jemand gesucht, der nicht auf einer Böhm-Flöte spielte. Glücklicher Gewinner des im September 1881 im Alten Gewandhaus stattgefundenen Probe-spiels war der 28-jährige Maximilian Schwedler. Er besiegte seine Mitbewerber nach „glänzenden Proben seiner Virtuosität“ vor allem durch das Flötensolo aus dem Sommernachts-traum-Scherzo und durch zwei Adagios von Bach.⁴ Schwedler gab seine bisherige Soloposition am städtischen Theater in Düsseldorf sofort auf und fing schon im Oktober 1881 in Leipzig an.

Wie auch Barge hatte sich Schwedler mit der Böhm-Flöte schon in seiner Düsseldorfer Zeit auseinander gesetzt. Seine Erkenntnisse über die Vorzüge und Nachteile beider Instrumente veranlassten Schwedler aber, aus klanglichen Gründen an der konischen Flöte festzuhalten. In Zusammenarbeit mit dem Erfurter Flötenbauer Wilhelm Kruspe konstruierte er 1885 ein verbessertes, konisches Modell. Diese sogenannte Schwedler-Kruspe-Flöte hatte ihre erste große Bewährungsprobe, als Schwedler auf ihr im Februar 1886 die Leipziger Erstaufführung der Vierten Symphonie von Brahms blies. Brahms, der bei dieser Gelegenheit selbst dirigierte, „war über Schwedlers Vortrag der Variation im letzten Satz der Sinfonie derart erfreut, daß er während der Probe an seinen Platz kam und ihn mit freundlichen Dankesworten beglückte.“⁵ Die Schwedler-Kruspe-Flöte wurde 1895 patentiert und anlässlich einer Ausstellung in Leipzig 1897 mit der Goldmedaille ausgezeichnet.⁶ Von seinem Erfolg ermutigt, stellte Schwedler 1898 die mit weiteren Verbesserungen ausgestattete Deutsche Reformflöte der Öffentlichkeit vor, der er schließlich 1912 die sogenannte F-Mechanik hinzufügte. 1917 verließ Schwedler das Gewandhausorchester.⁷ Seine musikalischen Erfahrungen gab er am Leipziger Konservatorium weiter. Er wird von seinen Schülern als große Persönlichkeit beschrieben.

Der Klavierauszug

Reinecke hatte das vorliegende Flötenkonzert in D-dur op. 283 vermutlich im Oktober, spätestens aber im November 1908 vollendet.⁸ Im Januar 1909 erschien das Werk bei Breitkopf & Härtel, wobei sich der Erstdruck auf den vom Komponisten sicherlich selbst erstellten Klavierauszug (Quelle **E**) beschränkte. Darin wird Maximilian Schwedler als Widmungsträger des Werks genannt. Ob nun aber Schwedler oder Reinecke selbst die treibende Kraft für die Komposition dieses Werkes war, liegt wie vieles andere im Dunkeln. Offensichtlich setzte der Verlag bei seiner Entscheidung eher auf die kammermusikalischen Verbreitungschancen dieses virtuosen Flötenkonzertes und scheute zunächst den kostspieligen Druck von Partitur und Orchesterstimmen. Die autographe Niederschrift des Klavierauszugs ist heute – wie die meisten Handschriften Reineckes – verschollen.

Neben einer handschriftlichen Flötenstimme der Urfassung (Quelle **USt**), von der später noch die Rede sein wird, befanden sich in Schwedlers Nachlass zwei Druckfahnen (Quellen **F**) zum Erstdruck. Die ältere Fahne (Quelle **F1**) ist mit 30. Dezember 1908 datiert, die jüngere (Quelle **F2**) unvollständig und undatiert. Musikalische Veränderungen in den Druckfahnen belegen, dass Reinecke trotz seines stolzen Alters in die mühsame Korrekturlesung der Druckfahnen involviert gewesen sein muss. Da Schwedler die Urfassung gekannt hat und über Veränderungen in der Flötenstimme durch die Druckfahnen auf dem Laufenden gehalten wurde, sind möglicherweise einige Anregungen, zumindest aber die Atemzeichen auch auf Schwedler zurückzuführen. Ein solches Zusammenwirken von Komponist und Solist war im 19. Jahrhundert ja nicht unüblich, wie man am Beispiel der Violinkonzerte von Mendelssohn oder Brahms sehen kann.⁹ Auch wenn in der Erstausgabe nicht erwähnt, stammen die Fingersätze im Klavierauszug sicherlich von Reinecke selbst.

Die Uraufführung des Flötenkonzerts fand kurz nach Erscheinen des Erstdrucks, nämlich am 15. März 1909 im Rahmen des Frühjahrskonzerts des Leipziger Männergesangsvereins Konkordia im großen Festsaal des Zoologischen Gartens statt: „Der bekannte Leipziger Flötenvirtuos Maximilian Schwedler, erster Flötist des Gewandhausorchesters und Lehrer am Leipziger Konservatorium, trug ein ihm gewidmetes Flötenkonzert eines der neuesten Werke des Altmeisters Karl Reinecke vor. Es ist ein sehr dankbares, dem spielerischen Charakter des Instrumentes fein entgegenkommendes Werk, das Herr Schwedler mit schönem, breiten Ton in der Cantilene und mit wahrhaft virtuoser Glätte in der Figuristik brillant vortrug.“ In einem Nachsatz erfahren wir allerdings, dass diese Aufführung nicht etwa mit Orchester, sondern „von Herrn Oswin Keller ... am Klavier begleitet“ wurde. Im selben Jahr wurde das Werk in Rezensionen von Fachzeitschriften lobend besprochen.¹⁰

Die Orchesterfassungen

Reineckes autographe Orchesterpartitur (Quelle **A**) ging vermutlich mit Ankauf des Werkes an den Verlag Breitkopf & Härtel über. Da das Aufführungsmaterial aber noch nicht gleich gedruckt wurde, bot der Verlag für Aufführungen mit Orchester leihweise handgeschriebene Partituren und Orchesterstimmen an (Quellen **L**). Die Uraufführung mit Orchester fand am 4. September 1909 in London mit dem Queen's Hall Orchester unter der Leitung von Henry Wood und Albert Fransella (1865–1934) als Solisten im Rahmen der Queen's Hall Promenaden-Konzerte statt.¹¹ Eine weitere, historisch interessante Aufführung erfolgte am 26. März 1915 im Königlichen Konservatorium der Musik zu Leipzig. Otto Büchner (1893–?), ein Student Schwedlers, spielte den zweiten und dritten Satz des Flötenkonzerts im Rahmen seiner Abschlussprüfung mit dem „Schülerorchester“ unter der Leitung des Kapellmeisters Prof. Hans Sitt. Die bei diesen beiden Gelegenheiten verwandten, handschriftlichen Orchesterstimmen sind nicht überliefert. Sie wurden 1928 durch neue, im Autographie-Verfahren hergestellte Orchesterstimmen ersetzt und basieren auf der autographen Orchesterpartitur (**A**). Die Leihpartituren blieben bis zur Veröffentlichung der vorliegenden Neuausgabe handschriftlich.

Jenes handschriftliche Orchestermaterial, das sich heute in der Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater Leipzig „Felix Mendelssohn Bartholdy“ befindet und möglicherweise aus dem Besitz Carl Reineckes stammt, wird wohl kaum jemals zum Einsatz gekommen sein. Dieses Stimmenmaterial überliefert eine Fassung des Konzerts (Quellen **U**), die sich durch eine kürzere Stretta im Finale und diverse strukturelle Unterschiede im Begleitapparat auszeichnet. Die Orchesterstimmen (Quelle **UO**) wurden zwar gewissenhaft korrigiert, doch finden sich keinerlei Strichbezeichnungen in den Streicherstimmen, die ihren tatsächlichen Gebrauch nachweisen könnten. Die dazugehörige Solostimme (Quelle **USt**), die sich zusammen mit den Druckfahnen im Nachlass Schwedlers befand, ist im Gegensatz zu den Orchesterstimmen geradezu übersät mit Korrekturen, Atemzeichen und Fingersätzen von Schwedlers Hand. Neben Fingersätzen auf den Tönen c^2 , c^3 , cis^3 und fi^3 für Schwedlers Reformflöte (ohne F-Mechanik) finden sich fast in jedem Takt korrigierte Artikulationen, Rhythmen und Noten, so dass der ursprüngliche Notentext an vielen Stellen nahezu unleserlich geworden ist. Die korrigierten, aber unbenutzten Orchesterstimmen der Urfassung und die Solostimme, die Spuren von Schwedlers intensiver Auseinandersetzung mit dem Solopart zeigt, deuten darauf hin, dass eine Uraufführung des Werks mit Orchester noch vor der Erstveröffentlichung zwar geplant, aber nicht zustande gekommen war.

Während wir die Stretta der Urfassung in den Anhang unserer Ausgabe als alternativen Schluss aufgenommen haben, bleiben die strukturellen Unterschiede unberücksichtigt. Besonders in Zweifelsfällen erweist sich dieses Stimmenmaterial als sehr aufschlussreich, weswegen es im Kritischen Bericht häufig zitiert wird.

Quellenbewertung

Die Abhängigkeit der Quellen voneinander stellt sich folgendermaßen dar:

(1) Für den Stich des Klavierauszugs wurden zwei separate Vorlagen benutzt, eine für die Klavierpartitur (Klaviersatz und darüber abgedruckte Flötenstimme – Quelle **EKp**) und eine andere für die beigelegte Solostimme (Quelle **ESt**). Beide Vorlagen sind heute bedauerlicherweise verschollen. Die zahllosen Differenzen innerhalb des Erstdrucks lassen sich weder von ihrer Art her noch von ihrem Ausmaß durch die Nachlässigkeit des Stechers oder der Korrekturleser erklären.

(2) Die autographe Orchesterpartitur (**A**) und der Erstdruck des Klavierauszugs (**E**) gehen wahrscheinlich auf eine gemeinsame, verschollene Quelle zurück – ein Particell oder eine Partiturkonzeptschrift (Quelle **P**) –, die der uns bekannten Urfassung nahe steht. Am Beispiel von T. 81 des Finales lässt sich zwar der Erstdruck durch die Druckfahne (**F1**) als die jüngere Fassung bestimmen, Reinecke nahm hier aber weder die autographe Partitur als Vorlage für den Klavierauszug noch umgekehrt. In der Stretta (T. 217ff.) findet sich im Klavierpart der älteren Druckfahne (**F1**) eine zur Flöte konkurrierende Melodiestimme, die den Violinstimmen in der Urfassung (**UO**) sehr ähnelt. Der Klavierauszug geht also keinesfalls auf die autographe Orchesterpartitur zurück.

Die Eigenständigkeit der Quellen lässt sich an vielen subtilen Einzelheiten verdeutlichen. Allen voran seien hier im zweiten Satz die chromatisch angereicherte Struktur des Klavierparts in T. 64 oder die durch Triolen aufgelockerte Überleitung der Bassstimme in T. 13 genannt. Weniger auffällig, aber umso zahlreicher sind gerade in Vorhaltsituationen abweichende Lesarten gegenüber der Orchesterfassung. Darüber hinaus differieren die Quellen vor allem in Bezug auf Dynamik und Artikulation. Was die Dynamik anbelangt, sind die Flötenstimmen des Klavierauszugs speziell im ersten Satz nuancenreicher bezeichnet als die Solostimme der Orchesterpartitur. In einer kammermusikalischen Fassung mit Klavier ist der Flöte natürlich auch mehr dynamischer Spielraum gegeben als vor großem Orchester. Reinecke könnte also die Orchesterpartitur und den Klavierauszug bewusst auf ihren jeweiligen Zweck zugeschnitten haben. Dadurch wird einerseits der Klavierauszug zu einer eigenständigen kammermusikalischen Fassung aufgewertet. Dass das Konzert in dieser Fassung zu Reineckes Lebzeiten von Schwedler uraufgeführt wurde, unterstreicht diese These. Andererseits kann sich die autographe Orchesterpartitur als gleichberechtigte Quelle neben dem Erstdruck des Klavierauszugs behaupten.

Reineckes Eigenart, seine musikalischen Gedanken stets in feinsinnigen Nuancen zu modifizieren, gibt uns Rätsel auf. Verbirgt sich hinter dieser Vielfalt eine künstlerische Absicht oder ist die Ursache in der von ihm selbst (und auch von anderen) bemängelten Unentschlossenheit zu suchen? Sicherlich haben auch die vielschichtigen Umstände der Werkentstehung ihren Teil zu den Differenzen zwischen den Quellen beigetragen.

Zur Edition

Diese interessante Vielschichtigkeit herauszuarbeiten, um den Wissensdurstigen zu befriedigen, ohne aber den praxisorientierten Musiker abzuschrecken, war ein wichtiges, erklärtes Ziel dieser Neuausgabe. Da die Unterschiede zwar von ihrer Zahl immens, von ihrer Bedeutung aber subtil sind, haben wir uns entschieden, die autorisierten Quellen nicht aneinander anzugleichen. Dementsprechend folgt die Neuausgabe der Partitur (PB 5393) der autographen Orchesterpartitur (**A**) und die Neuausgabe des Klavierauszugs (EB 8735) dem Erstdruck (**E**). Im Hinblick auf verschiedene Aufführungsmöglichkeiten liegen dem Klavierauszug zwei Solostimmen bei. Die eine gibt den Text der Solostimme nach der autographen Orchesterpartitur wieder. Diese Stimme ist für eine Aufführung mit Orchester zu empfehlen. Die andere Solostimme folgt dem Notentext der eingelegten Solostimme des Klavierauszugs der Erstaussgabe (**ESt**) und sollte für kammermusikalische

Aufführungen benutzt werden. Eine dritte, ebenfalls autorisierte Solostimme findet sich schließlich in der über der Klavierpartitur abgedruckten Flötenstimme; sie folgt der Klavierpartitur des Erstdrucks (**EKp**). Auf diese Weise wird dem Benutzer ein anschaulicher Vergleich der verschiedenen autorisierten Varianten und Lesarten ermöglicht als Ausgangspunkt für das Erarbeiten einer eigenen Interpretation. Gleichzeitig kann damit der Kritische Bericht entlastet werden. Möglicherweise wird der Flötist nach dem Vergleich dazu übergehen, die verschiedenen Fassungen individuell, aber sinnvoll zu mischen.

Streng genommen muss die gesamte Urfassung (**U**) als verworfen angesehen werden. Da an der bekannten Stretta des Finales vermehrt Kritik geübt wurde, stellen wir dennoch die Stretta der Urfassung im Anhang unserer praxisorientierten Ausgabe zur Diskussion. Die erstmalige Veröffentlichung macht den lohnenswerten, alternativen Schluss des Werks der Praxis zugänglich und gestattet zugleich einen interessanten Einblick in Reineckes Werkstatt. Zu beachten ist allerdings, daß die Stretta der Urfassung in ihren Beschleunigungsphasen anders angelegt ist: Bei Studierbuchstabe H fehlt das *Più mosso*, das *cresc.* in Takt 177 führt erst in Takt 186 zu einem *Più moto* ♩ = 120, in Takt 203 fehlt das *con fuoco* und ab Studierbuchstabe K folgt *Ancora più mosso*. Erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang zwei Einträge Schwedlers in **USt**: *etwas ruhiger* (T. 202 2. Taktviertel) und *rit.* (T. 212 2. Taktviertel) mit Verlängerungsstrichen bis zum *Ancora più mosso* (siehe Faksimile S. XI–XII). Da in einigen Bläserstimmen der Urfassung die letzte Seite fehlt, musste die Strettavariante in diesen Stimmen und im gesamten Klavierauszug vom Herausgeber rekonstruiert werden.

Wie in quellenkritischen Ausgaben üblich, sind im Notentext editorische Ergänzungen durch Klammerung (z. B. Vorzeichen und Dynamik), Strichelung (Bögen) oder Kleinstich (Noten) gekennzeichnet. Triolenziffern wurden stillschweigend ergänzt, wenn es sich eindeutig um Triolen und nicht etwa um Sextolen handelt. Ebenfalls wurden zweifelsfrei fehlende Vorzeichen größtenteils stillschweigend ergänzt. Detaillierte Informationen zu den Quellen und deren Abweichungen finden sich im Kritischen Bericht.

Dem Vorwort schließt sich eine Zitatesammlung aus Reineckes bislang unveröffentlichter Autobiographie an. Sie soll helfen, den Zugang zu Reineckes Werk zu erleichtern. Danach folgt ein Hinweis des Komponisten zum Vortrag des vorliegenden Flötenkonzerts. Dieser stammt aus der dem Erstdruck separat beigelegten Solostimme. Er ist nicht nur für die Temponahme wichtig, sondern vermittelt auch einen Einblick in Reineckes Musizierhaltung. Schließlich folgt ein Glossar mit den in diesem Konzert vorkommenden italienischen Begriffen, um dem Musiker die Arbeit zu erleichtern.

Aufführungspraktische Hinweise

Dynamik: Der von Reinecke genutzte dynamische Ambitus ist sechsgliedrig: *ppp* – *pp* – *p* – *mf* – *f* – *ff*. Von der Differenzierung im *p*-Bereich macht Reinecke deutlich mehr Gebrauch als im *f*-Bereich. Die Akzent-Dynamik ist äußerst vielschichtig. Es finden sich nicht weniger als sieben verschiedene Anweisung: *sf*, *sfp*, *sfpp*, *fp*, *mf*, *sf*, *^*. Speziell bei den Sforzati ist zu beachten, dass diese immer in der Relation zu ihrem Umfeld stehen. Die Bezeichnungen *cresc.* und *decresc.* setzt Reinecke meistens zu musikalischen Entwicklungen, die entsprechenden Gabelzeichen benutzt er dagegen meist für feingliedrige Phrasierungen. Manchmal finden sich auch Schweller \ll \gg (so im Finale T. 85).

Artikulation: Reinecke unterscheidet folgende Arten: Staccato, Tenuto, Détaché, Portato mit Punkten, Portato mit Tenuti, Legato und abgezogenes Legato. Die beiden verschiedenen Portatoarten sind in der Handschrift nicht immer klar auseinander zu halten. (Zugunsten eines schlanken Streicherklanges sollten beide Portato-Arten nicht zu schwer gespielt werden.) Im Gegensatz zu vielen seiner Komponistenkollegen differenziert Reinecke in Handschrift und Druck deutlich zwischen Portato und abgezogenem Legato,

indem er den Punkt mit großer Sorgfalt unter (Portato) oder über (abgezogenes Legato) den Bogen setzt. Diese beiden Artikulationsarten, die sich äußerlich sehr nahe stehen, aber inhaltlich nichts mit einander zu tun haben, sollten also konsequent unterschieden werden.

Agogik: Das Flötenkonzert ist übersät mit Tempoanweisungen, die konsequent zwischen Zuständen (*animato* – *tranquillo*) und Entwicklungen (*accelerando* – *ritardando*) unterscheiden. Problematisch erscheint in diesem Zusammenhang lediglich die Abkürzung *rit.*, die für *ritardando* oder *ritenuto* stehen könnte. Reinecke benutzt darüber hinaus auch die Abkürzung *ritard.* Häufig werden Anweisungen durch ein *un poco* oder gar *un pochettino* gemildert, seltener findet sich eine Verstärkung wie beispielsweise im *Allegro molto moderato* durch das später hinzugefügte *molto*. Während sich *Tempo I* bzw. *primo* selbstredend auf das Grundtempo des Satzes bezieht, beziehen sich *in tempo* und *a tempo* prinzipiell nur auf die für einzelne Abschnitte eingeführten konstanten Tempi.

Besetzung: Interessanterweise sind die Streicherstimmen der Urfassung nur für eine kleine Besetzung mit 3.3.2.2.2 Pulten vorgesehen. Dem gegenüber steht allerdings ein mit vier Hörnern vergleichsweise üppig besetzter Blärsatz.

Für die Unterstützung dieses aufwändigen Projekts sei an dieser Stelle Frau Dr. Ute Schwab, Herrn Prof. Werner Berndsen, Herrn Prof. Erich List, Herrn Stefan Schönknecht, der Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig und nicht zuletzt Herrn Christian Rudolf Riedel herzlichst gedankt.

München, Herbst 2003

Henrik Wiese

- 1 Peter Tschaikowsky, *Musikalische Essays und Erinnerungen*, Berlin 2000, S. 399
- 2 Siehe dazu auch Katrin Seidel, *Carl Reinecke und das Leipziger Gewandhaus* (= *Studien zur Musikstadt Leipzig*, Band 2), Hamburg 1998. Diesbezügliche Details des Vorworts basieren großenteil auf ihren Angaben.
- 3 Reineckes Memoiren. Typoskript im Staatsarchiv Hamburg (Bestand Altona 88 Carl Reinecke Nr. 14), S. 12. Apokrypher Titel: *Lebenserinnerungen*. Eine Veröffentlichung unter dem Titel *Licht-, Nebel- und Schattenbilder* durch Frau Dr. Ute Schwab (Kiel) ist geplant.
- 4 Vgl. Hans-Joachim Nösselt, *Das Gewandhausorchester*, Leipzig 1943 (= Nösselt), S. 180.
- 5 Vgl. Erich Maske, *Allerlei von der Entwicklung und der Entstehung der Schwedler-Flöte bis zur Reform-Flöte mit F-Mechanik*, in: *Zeitschrift für Musik*, 88. Jahrgang (1921), S. 544f.
- 6 Nancy Toff, *The Development of the Modern Flute*, New York 1979, S. 83
- 7 1923 wurde er nachträglich zu dessen Ehrenmitglied ernannt; zudem erhielt er für seine „Verdienste um die instrumentale Kultur“ das Ritterkreuz 2. Klasse vom Albrechtsorden und den Professortitel verliehen. Vgl. Nösselt, S. 226, 228.
- 8 *Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel* – Leipzig, November 1908, S. 3850. Der Redaktionsschluss für diese Mitteilungen muss allerdings einige Wochen früher gewesen sein. Vgl. Fußnote 11.
- 9 Wie Brahms widmete Reinecke sein Violinkonzert op. 141 (1877) ebenfalls Joseph Joachim. Die Solostimme des Violoncellokonzerts op. 82 ließ Reinecke vermutlich vom Widmungsträger Friedrich Grützmacher bezeichnen. Neben einer Kadenz vom Komponisten findet sich in dieser Erstausgabe sogar eine Kadenzalternative von A. Fischer.
- 10 *Signale für die musikalische Welt*, Leipzig, 25. August 1909, 67. Jg. Nr. 34, S. 1203. *Der Klavierlehrer*, Berlin, 1. September 1909, 32. Jg., S. 268
- 11 Private Mitteilung vom 27. September 2000 von Robert Parker, British Library London. Diese englische Erstaufführung wird in den *Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel* – Leipzig vom Oktober 1909 (S. 3952) angekündigt, auch wenn die Aufführung schon am 4. September 1909 stattgefunden hatte.

Zitatesammlung aus Reineckes Memoiren

(Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf das in Fußnote 3 erwähnte Typoskript.)

Reinecke zum Thema Texttreue:

(1) Folgt der Dirigent auch mit größter Pietät den Vorschriften des Komponisten oder der ihm überkommenen Tradition, so wird nichtdestoweniger von der Individualität des Ersteren stets so viel auf die jeweilige Aufführung übergehen, daß sie den Hörer wie etwas unmittelbar Empfundenes berührt und daß nicht zwei seiner Aufführungen einander vollkommen gleichen. Es bedarf dazu wahrlich nicht der unausgesetzten Tempoveränderungen, der endlosen Fermaten, der übertriebenen Ritardandi vor jedesmaligen Eintritt eines Themas etc. etc.! Fasse alles auf, was in dem Werke ruht, trage nichts hinein! das ist stets mein Wahlspruch gewesen, nach dem ich mich sowohl als Dirigent wie als Spieler richtete. (S. 129)

(2) ... Dagegen bleibt es eine offene Frage, ob man als Dirigent nicht selber Komponist sein müßte, um zu wissen, daß die Vorschriften, die der Schöpfer hinsichtlich des Vortrages macht, namentlich betreffs der Modifikationen und Nuancen in der Tempopahme, die zumeist erst nach Fertigstellung des Werkes hineingetragen werden, sie werden von der Liebe des Komponisten zu seinem Werk diktiert, weil er ihm alles denkbar Gute mit auf den Weg geben will, damit es ertöne, wie er sich's gedacht hat. Wenn der Komponist dann die Erfahrung macht, daß leider häufig die Vorschriften übertrieben werden, die langsamen Sätze zu langsam, die schnellen zu rasch genommen werden, daß die Ritardandos nicht mehr wie bescheidene Modifikationen, sondern wie anspruchsvoll sentimentale Tempo-Verrenkungen erklingen, dann mag er wohl oft denken, „es wäre besser gewesen, wenn du nichts hineingeschrieben hättest!“ (S. 92)

Reinecke über seine Probenarbeit in Barmen 1853:

Freilich ließ ich mir auch nicht die Mühe verdrießen, die Orchesterstimmen vor der ersten Probe auf's genaueste mit Buchstaben (zum raschen Zurechtfinden), mit Bogenstrichen für die Saiten-Instrumente und, wo es nötig tat, mit Vortragszeichen zu versehen. Nach der ersten Probe blieb ich nicht selten noch stundenlang auf dem Podium und schrieb da, wo mir der Vortrag nicht genügte, fernere Anweisungen in die Stimmen hinein. (S. 73)

Reinecke über seine Verlagsarbeit (ca. 1869):

... so mußte ich mich um des schnöden Mammons willen oft noch bereit finden, Frohndienste zu verrichten, indem ich für die Verleger Ausgaben mit Fingersatz versah, Klavierauszüge und Arrangements aller Art verfertigte, sowie ähnliche Arbeiten übernahm. Diese Arbeiten, die ich auf meinen Konzertreisen im Eisenbahn-coupée erledigte, gewährten mir begreiflicherweise keine Befriedigung. (S. 120)

Reineckes Selbsteinschätzung als Komponist:

Die Zeit mährt rasch die Kunstwerke dahin, die nicht gerade einem genialen Schöpfer entstammen, ein solcher bin ich nicht, und wie sie einst viel gespielte Konzerte von Hummel, Moscheles, sogar von Mendelssohn nach und nach bei Seite gelegt hat, so wird auch eine Zeit kommen, in der mein fis-moll-Konzert [Klavierkonzert op. 72] vergessen ist. (S. 98)

Reinecke über die Musik seiner jüngeren Kompositionskollegen:

... Erfreulicher als das ist mir jedoch, daß ich noch Kraft und Lust zum Schaffen habe, und daß meine neuesten Werke nicht den Stempel der Greisenhaftigkeit tragen, wie mir aufrichtige Menschen versicherten. Dennoch wird die musikalische Welt sie ziemlich unbeachtet lassen, weil ich nicht mit der Zeit fortgeschritten bin. Mit voller Überzeugung bin ich aber meinen bisherigen Kunstanschauungen treu geblieben, weil ich den Wegen, die die modernen Komponisten wandeln, nicht folgen kann und mag, da sie meiner Ansicht nach zu keinem schönen Ziele führen, und ich die sogenannten Errungenschaften derselben nicht als Fortschritte betrachte, vielmehr glaube ich, daß sie der wahren Kunst nicht zum Heile dienen können. Daneben gebe ich mich aber nicht der trügerischen Hoffnung hin, daß meinen Werken eine längere Dauer beschieden sein wird, vielleicht mit Ausnahme derjenigen, die ich für die Jugend geschrieben habe, doch das Eine hoffe ich, daß man mir dereinst das Zeugnis geben wird, daß ich mit dem bescheidenen Pfunde, das mir der Himmel beschert hat, fleißig gewuchert habe und meiner Überzeugung sowie Gesinnung stets treu geblieben bin. Wenngleich ich so manches mitleidige Lächeln und Achselzucken um mich herum nicht übersehen habe. (S. 155f.)

Preface

Biographical Notes

“Professor Reinecke enjoys in Germany and the rest of Europe a reputation as an outstanding musician, a talented composer in the style of Mendelssohn, and an experienced conductor who maintains the tradition of the world-famous Leipzig concerts with dignity albeit without notable brilliance. I say ‘without notable brilliance’ because there are many people in Germany who would dismiss Herr Reinecke’s talent as a conductor and would prefer to see in his stead a more temperamental musician with a more decisive character. Be that as it may, Reinecke remains one of the most important and influential personalities in German musical life.”¹ Thus was Carl Reinecke (1824–1910) evaluated in 1888 by no less a master than his eminent colleague Tchaikovsky.

Reinecke led the orchestra of Leipzig’s Gewandhaus from 1860 to 1895;² this influential post “at the head of one of the leading concert institutions in Germany”³ had been held before him by Mendelssohn, among others. During his tenure, there were many world premieres and German premieres of works by Mendelssohn, Brahms, Tchaikovsky, Dvořák, Verdi, Grieg, Richard Strauss and many others. In 1869, for instance, Reinecke led the first performance of the seven-movement version of Brahms’s German Requiem Op. 45 at the Gewandhaus, even though Brahms generally conducted his works himself in Leipzig. Reinecke was also equally well known as a pianist, and his Mozart interpretations set stan-

dards in his day. Incidentally, a small sample of his artistry in this domain has been preserved on a Welte-Mignon recording from 1905.

Reinecke’s musical career covered an unusually long period of time, which began with his personal acquaintance with Schumann and Mendelssohn and ended at the threshold of modernity in the early 20th century. It is perfectly plausible that he heard the world premiere of Richard Strauss’s *Elektra* in Dresden on 25 January 1909. Even the first steps into atonality were undertaken by Schönberg (3 Piano Pieces Op. 11), Webern (Songs Op. 3) and Berg (Piano Sonata Op. 1) during his lifetime.

As a composer, Reinecke felt obligated to his icons Schumann and Mendelssohn. His œuvre, which comprises more than 288 works, is multi-faceted and ranges from children’s songs to opera, and from piano pieces to large symphonies. A striking number of his works – including the well-known flute sonata *Undine* Op. 167 – were inspired by the fairy-tale world of de la Motte-Fouqué and Schwind. Until his retirement in 1902, Reinecke also taught at the Leipzig Conservatory, which was then the leading institution of musical education in Germany. There he passed on his rich experience to students such as Janáček and Grieg (although Grieg was unable to appreciate this knowledge and later claimed to have learned nothing in Leipzig). Bearing witness to his pedagogical interests are a great number of piano reductions of works by the great masters fashioned by Reinecke, as well as various writings on musical topics.

Schwedler and the Schwedler Flute

During his tenure at Leipzig's Gewandhaus, Reinecke met two flutists who inspired him to compose specifically for them. They were Wilhelm Barge (1836–1925) and Maximilian Schwedler (1853–1940), who were hired to the Gewandhaus Orchestra under Reinecke.

The sonata *Undine* Op. 167, published in 1882, is dedicated to Barge, who was principal flutist at the Gewandhaus Orchestra from 1867 to 1895. In the preface of his *Praktische Flötenschule* (Practical Flute Method), published by Forberg in 1880, Barge explains the dilemma that had been preoccupying flutists since Theobald Böhm's invention of the cylindrical flute in 1842.

While Barge showed himself to be a champion of the traditional conical-bore flute in his Method, he made it unmistakably clear shortly thereafter to what point he advocated the conical flute: the advertisement of a vacancy for the newly created post of an additional principal flute expressly stated that the candidate should *not* play a Böhm flute. The audition was held at the Altes Gewandhaus in September 1881 and the winning candidate was the 28-year-old Maximilian Schwedler. He triumphed over his fellow candidates after offering "brilliant samples of his virtuosity," especially in the solo flute part from the Scherzo of the Midsummer Night's Dream and in two Adagios by Bach.⁴ Schwedler immediately quit his solo post at the Düsseldorf Municipal Theater and took up his new function in Leipzig in October 1881.

Just like Barge, Schwedler had also grappled with the problems of the Böhm flute in his Düsseldorf years. After gathering a great deal of experience with the pros and cons of each instrument, Schwedler ultimately decided to remain faithful to the conical flute for reasons of sound. In 1885 he collaborated with the Erfurt flute maker Wilhelm Kruspe to produce an improved conical model. This instrument, called the Schwedler-Kruspe flute, passed its first major test when Schwedler played it at the first Leipzig performance of Brahms's Fourth Symphony in February 1886. Brahms, who was conducting, "was so delighted with Schwedler's performance of the variation in the last movement of the symphony that he came to him during the rehearsal and favored him with friendly words of gratitude."⁵ The Schwedler-Kruspe flute was patented in 1895 and awarded a gold medal at the 1897 Leipzig Exhibition.⁶ Emboldened by his success, in 1898 Schwedler introduced to the public the *Deutsche Reformflöte*, which featured additional improvements. In 1912 he added the "F mechanism" to it. Schwedler left the Gewandhaus Orchestra in 1917.⁷ He passed on his musical experiences as a teacher at the Leipzig Conservatory, where he was described by his students as a great personality.

The Piano Score

Reinecke completed the present Flute Concerto in D major Op. 283 presumably in October, but at the latest by November 1908.⁸ Breitkopf & Härtel published the work in January 1909, limiting itself, however, to the piano reduction (Source **E**) that had no doubt been made by the composer himself. Here, Maximilian Schwedler is named as the dedicatee of the work. Whether he or Reinecke was the active force behind the composition of this work remains a matter of speculation, along with many other aspects of the concerto. The publishers, who were initially wary of the considerable expenses involved in printing the score and orchestral parts, apparently based their decision on their belief that a chamber version of this virtuoso flute concerto would have better chances of dissemination. The autograph manuscript of the piano score is no longer extant, a fate shared by the majority of Reinecke's manuscripts. Next to a handwritten flute part of the original version (Source **USt**), which will be discussed later, two galley proofs (Sources **F**) of the first edition were found in Schwedler's estate. The earlier proof (Source **F1**) is dated 30 December 1908; the later one (Source **F2**) is incomplete and undated. Musical changes in the proofs confirm that Reinecke must have been involved in the arduous process of reading and correcting the galley proofs in spite of his advanced

age. Since Schwedler knew the original version and was kept informed about changes in the flute part through the proofs, it is possible that he was responsible for some of the suggestions, at least for the breathing signs. This type of collaboration between a composer and soloist was not unusual in the 19th century; well-known examples are the violin concertos of Mendelssohn and Brahms.⁹ The fingerings in the piano score were undoubtedly supplied by Reinecke himself, even though this is not mentioned in the first edition.

The world premiere of the concerto took place on 15 March 1909, shortly after the piano score was first printed, during a spring concert held by the Leipzig men's chorale Konkordia in the large festival hall of the Zoologischer Garten: "Leipzig's acknowledged flute virtuoso Maximilian Schwedler, principal flutist of the Gewandhaus Orchestra and teacher at the Leipzig Conservatory, performed a flute concerto dedicated to him, one of the most recent works by the senior master Karl Reinecke. It is a very gratifying work and smartly suits the sparkling character of the instrument, which Mr. Schwedler played brilliantly with a lovely, broad tone in the cantilena and a truly virtuoso polish in the figurations." In an additional note, however, we learn that this performance was not accompanied by an orchestra but "by Mr. Oswin Keller ... at the piano." That same year, music journals showered the work with excellent reviews.¹⁰

The Orchestral Versions

Reinecke's autograph orchestral score (Source **A**) was apparently delivered to Breitkopf & Härtel with the purchase of the work. But since the performance material was not printed right away, the publisher offered handwritten scores and orchestral parts on hire for performances with orchestra (Sources **L**). The first performance with orchestra took place in London on 4 September 1909 with the Queen's Hall Orchestra under the direction of Henry Wood and with Albert Fransella (1865–1934) as soloist, as part of the Queen's Hall Promenade Concerts.¹¹ Another historically interesting performance occurred at the Royal Conservatory of Music in Leipzig on 26 March 1915. Otto Büchner (1893–?), a student of Schwedler's, played the second and third movement of the flute concerto with the "School Orchestra" under the direction of Kapellmeister Prof. Hans Sitt as part of his final examinations. The manuscript orchestral parts used on these two occasions have not been transmitted. They were replaced in 1928 by autographically reproduced orchestral parts based on the composer's original score. The hire scores had remained handwritten up until the publication of the present new edition.

The handwritten orchestral material located today in the library of the "Felix Mendelssohn Bartholdy" Hochschule für Musik und Theater Leipzig, and which probably comes from the estate of Carl Reinecke, was most likely never used. The orchestral parts transmit an "Urfassung," or original version, of the concerto (Sources **U**), which has a shorter stretta in the finale and various structural differences in the accompanying material. The orchestral parts (Source **UO**) were conscientiously corrected; however, there are no bowing marks in the string parts which would confirm their actual use. The solo part belonging to this material (Source **USt**), which was found along with the proofs in Schwedler's estate, is just the opposite of the orchestral parts: it is virtually covered with corrections, breathing signs and fingerings in Schwedler's hand. In addition to the fingerings on the notes c^2 , c^3 , $c\sharp^3$ and $f\sharp^3$ for Schwedler's *Reformflöte* (without F mechanism), one finds corrected articulations, rhythms and notes in practically every measure and to such an extent that the original music text is almost illegible at many passages. The corrected but unused orchestral parts of the original version, as well as the solo part that contains evidence of Schwedler's extensive interventions, suggest that a first performance with orchestra was planned before the work was first printed, but did not occur.

We have included the stretta of the original version in the appendix of this edition as an alternative ending, but have not taken the

structural differences into consideration. This orchestral material proves very enlightening, especially in dubious cases, which is the reason why it is often mentioned in the Critical Notes.

Source Evaluation

The interdependence of the sources emerges as follows:

1) Two separate sources were used for the engraving of the piano reduction, one for the piano score itself (piano part and flute part printed above it – Source **EKp**) and another for the enclosed solo part (Source **ES**). Unfortunately, both sources are no longer extant today. Their countless discrepancies cannot be explained by the negligence of the engraver or the proofreaders, neither with respect to their nature nor to their abundance.

2) The autograph orchestral score (**A**) and the first edition of the piano score (**E**) most likely go back to a common, lost source: a short score or score concept (Source **P**) that is close to the original version as we know it. Thanks to the proof (**F1**), it is possible to establish that the first edition is the more recent version by comparing m. 81 of the finale; however, Reinecke did not use the autograph score as the source for the piano reduction nor vice versa. In the stretta (m. 217ff.) one finds in the piano part of the earlier proof (**F1**) a melodic fragment that competes with the flute and closely resembles the violin parts of the original version (**UO**). The piano reduction was thus ascertainably not based on the autograph orchestral score.

The autonomy of the sources can be exemplified through many subtle details. Foremost are the chromatically enhanced structure of the piano part in m. 64 of the second movement and the transition of the bass part in m. 13, which is lightened by a triplet motion. Less conspicuous though all the more numerous are readings found chiefly at suspensions which diverge from the orchestral version. Moreover, the sources differ above all in their dynamics and articulation. With respect to the dynamics, the flute parts of the piano reduction bear more nuances, particularly in the first movement, than the solo part of the orchestral score. Obviously, in a chamber music version with piano accompaniment, the flute has a greater dynamic scope than with a full orchestra. Reinecke may thus very well have deliberately hand-tailored the orchestral score and the piano reduction to suit their respective purposes. This means that the piano reduction must be reevaluated as an independent chamber-music version. Underscoring this hypothesis is the fact that the concerto was given its first performance by Schwedler during Reinecke's lifetime in this version. On the other hand, the autograph orchestral score can also stake its claim as a source of equal value next to the first edition of the piano reduction.

Problematic is Reinecke's peculiar habit of constantly modifying his musical ideas through subtle nuances. Is there an artistic intent behind these modifications or are they due to his indecisiveness, a character trait for which he – and others – reproached himself? Of course, the multi-faceted circumstances surrounding the origin of the work no doubt contributed their fair share to the discrepancies among the sources.

The Edition

One major, avowed goal of this new edition was to uncover the work's fascinating, multi-faceted origin in order to satisfy those desirous of information while not frightening away the practice-oriented musician. Since the divergences were enormous in quantity but slight in significance, we have decided not to adapt the authorized sources to one another. Accordingly, the new edition of the score (PB 5393) follows the autograph orchestral score (**A**), and the new edition of the piano reduction (EB 8735) follows the first edition (**E**). In view of the different possibilities of performance, two solo parts have been included with the piano reduction. The first reproduces the text of the solo part following the autograph orchestral score; this part is recommended for a performance with orchestra. The other solo part follows the music

text of the enclosed solo part of the piano reduction of the first edition (**ES**) and should be used for chamber performances. Finally, a third, equally authorized solo part is found in the flute part printed above the piano staff in the reduction and which follows the piano score of the first edition (**EKp**). In this manner, the user is allowed an enlightening comparison of the authorized variants and readings as a basis for working out his own interpretation. At the same time, this relieves the Critical Notes. After comparing the different versions, the flutist may well decide to mix them together in an individual but cogent manner.

In a strict sense, the entire original version (**U**) must be considered as rejected. But since the stretta of the finale has been repeatedly criticized, we have decided to present the stretta of the original version in the appendix of our practice-oriented edition. This stretta – appearing in print for the first time – now makes a rewarding alternative ending to the work accessible to performers while providing fascinating insights into Reinecke's compositional craft. One should note, however, that the acceleration phases are laid out differently in the stretta of the original version: the *Più mosso* is missing at cue letter H, the *cresc.* in m. 177 leads only in m. 186 to a *Più moto* ♩=120, in m. 203 the *con fuoco* is missing and an *Ancora più mosso* begins at cue letter K. In this context two entries by Schwedler in **USt** are worth mentioning: *etwas ruhiger* (m. 202 2nd beat) and *rit.* (m. 212 2nd beat) marked with extension lines leading to *Ancora più mosso* (see faksimiles pp. XI–XII). Since the last page is missing from several of the wind parts in the original version, the editor had to reconstruct the stretta variant of these parts and of the piano reduction.

As is customary in source-critical editions, the editor's addenda are signalized in the music text by brackets (e.g. accidentals and dynamics), broken lines (slurs) and small print (notes). Triplet numbers were tacitly added whenever there is no doubt that triplets and not sextuplets are intended. Further, accidentals that are incontestably missing were for the most part tacitly added. Detailed information on the sources and their divergences can be found in the "Kritischer Bericht".

Following the preface is a collection of quotations from Reinecke's as yet unpublished autobiography. They are intended to facilitate the access to Reinecke's work. These quotes are followed by a note from the composer concerning the performance of this flute concerto and which was found in the solo part that was separately included with the first edition. It is not only important for the tempo, but also sheds light into Reinecke's views on music making. Finally, as an aid for the musician, we have added a glossary featuring Italian terms that occur in this concerto.

Notes on Performance Practice

Dynamics: There are six levels in the dynamic compass used by Reinecke: *ppp* – *pp* – *p* – *mf* – *f* – *ff*. He makes much more use of nuances in the *p* level than in the *f* level, however, and the accent dynamics are extremely varied. There are no fewer than seven different indications: *sf*, *sfz*, *sfpp*, *fp*, *mfz*, *>*, *^*. The sforzati, in particular, are always to be understood in relation to their context. The indications *cresc.* and *decresc.* are generally found at musical developments, whereas the corresponding hairpins are mostly used for more finely worked-out phrasings. One also occasionally finds swell symbols (<—>), such as in the finale at m. 85.

Articulation: Reinecke distinguishes between the following types: staccato, tenuto, détaché, portato with dots, portato with tenuti, legato and articulated legato. The two different types of portato cannot always be kept apart clearly from one another in the manuscript. (Neither type should be taken too heavily for the sake of a slender string sound.) In contrast to many of his composer colleagues, Reinecke clearly distinguishes, in manuscript and in print, between portato and articulated legato by taking great care to place the dot below (portato) or above (articulated legato) the slur. One should always pay close attention to distinguishing between these two types of articulation, which outwardly resemble

each other very closely but have nothing in common with respect to their significance.

Agogics: The flute concerto is permeated with tempo markings that consistently differentiate between conditions (*animato* – *tranquillo*) and developments (*accelerando* – *ritardando*). In this context, the only marking that seems problematic is the abbreviation *rit.*, which can stand for either *ritardando* or *ritenuto*. Reinecke does, however, use the abbreviation *ritard.* as well. Markings are often softened by an *un poco* or even *un pochettino*, and, more rarely, intensified by, for example, the subsequently added *molto* in *Allegro molto moderato*. Whereas *Tempo I* or *primo* obviously refers to the basic tempo of the movement, *in tempo* and *a tempo* fundamentally refer only to the constant tempi introduced for individual sections.

Scoring: It is interesting to note that the string parts of the original version foresaw only a small section of 3.3.2.2.2 strings. On the other hand, the wind section with four horns is comparatively luxurious in comparison.

For their support in this substantial project I wish to extend my heartfelt thanks to Dr. Ute Schwab, Prof. Werner Berndsen, Prof. Erich List, Stefan Schönknecht, the library of the Hochschule für Musik und Theater “Felix Mendelssohn Bartholdy” Leipzig and not least to Christian Rudolf Riedel.

Munich, Fall 2003

Henrik Wiese

- 1 Peter Tchaikovsky, *Musikalische Essays und Erinnerungen*, Berlin, 2000, p. 399.
- 2 See also Katrin Seidel, *Carl Reinecke und das Leipziger Gewandhaus* (= *Studien zur Musikstadt Leipzig*, vol. 2), Hamburg, 1998. Details of the Preface relating to Reinecke and the Gewandhaus are mostly based on her publication.
- 3 Reinecke’s memoirs. Typescript in the Staatsarchiv Hamburg (Bestand Altona 88 Carl Reinecke No. 14), p. 12. Apocryphal title: *Lebenserinnerungen*. Its publication under the title *Licht-, Nebel- und Schattenbilder* by Dr. Ute Schwab (Kiel) is planned.
- 4 See Hans-Joachim Nösselt, *Das Gewandhausorchester*, Leipzig, 1943 (= Nösselt), p. 180.
- 5 See Erich Maske, *Allerlei von der Entwicklung und der Entstehung der Schwedler-Flöte bis zur Reform-Flöte mit F-Mechanik*, in: *Zeitschrift für Musik*, vol. 88 (1921), p. 544f.
- 6 Nancy Toff, *The Development of the Modern Flute*, New York, 1979, p. 83.
- 7 In 1923 he was belatedly appointed an honorary member of the orchestra. He was also awarded the Knight’s Cross Second Class from the Albrecht Order for his “achievements in the culture of musical instruments and the title of professor.” See Nösselt, pp. 226, 228.
- 8 *Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel – Leipzig*, November, 1908, p. 3850. The copy deadline for these communications must have been several weeks earlier, however. See footnote 11.
- 9 Just like Brahms, Reinecke also dedicated his Violin Concerto Op. 141 (1877) to Joseph Joachim. Reinecke probably also had the solo part of his Violoncello Concerto Op. 82 marked by the dedicatee, Friedrich Grützmacher. Next to a cadenza by the composer, one also finds an alternative cadenza by A. Fischer in the first edition.
- 10 *Signale für die musikalische Welt*, Leipzig, 25 August 1909, vol. 67, No. 34, p. 1203. *Der Klavierlehrer*, Berlin, 1 September 1909, vol. 32, p. 268.
- 11 Personally communicated on 27 September 2000 by Robert Parker, British Library London. This English premiere was announced in the *Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel – Leipzig* of October 1909 (p. 3952), even though the performance had already taken place on 4 September 1909.

Collection of Quotations from Reinecke’s Memoirs

(Page indications in parentheses refer to the typescript mentioned in footnote 3.)

Reinecke on the subject of fidelity to the text:

(1) Even if the conductor observes with the greatest respect the instructions of the composer or follows the tradition that has come

down to him, it is inevitable that so much of the conductor’s individuality will flow into the interpretation as to strike the listener as something deeply felt, with the result that no two of his performances will resemble one another completely. To achieve this result, one truly does not need the never-ending tempo changes, the endless fermatas, the exaggerated ritardandi before each entry of a theme, etc. etc.! Seize everything that is in the work and do not add anything to it! That has always been my motto, and I have always tried to use it to guide myself as conductor and performer. (p. 129)

(2) ... On the other hand, it remains a matter of discussion whether a conductor should not also be a composer himself in order to understand the instructions supplied by the composer in view of the interpretation, in particular with respect to the modifications and nuances in the tempo, which are mostly entered after the completion of the work; they are dictated by the composer’s love for his work, since he wants to launch it into the world to its best advantage and have it played as he conceived it. When the composer then makes the experience that his instructions are unfortunately frequently exaggerated, the slow movements taken too slow, the fast ones too fast, the ritardandi no longer made to sound like modest alterations but like sophisticated, sentimental tempo contortions, then he may often think: “It would have been better not to have written any instructions at all!” (p. 92)

Reinecke on his rehearsals in Barmen, 1853:

Before the first rehearsal, it was clear that I would spare no effort in meticulously providing the orchestral parts with letters (to make it easier to find one’s place), bowings for the string instruments and, whenever necessary, expressive markings. After the first rehearsal, I often remained at the rostrum for hours and entered further instructions into the parts wherever I was not satisfied with the performance. (p. 73)

Reinecke about his work in publishing (c. 1869):

... thus to serve Mammon I often had to work at the sweat of my brow by supplying fingerings in editions for publishers, by making piano reductions and arrangements of all kinds, and taking on other similar projects. These tasks, which I carried out in my railway compartment on my concert tours, understandably gave me no satisfaction. (p. 120)

Reinecke’s self-evaluation as a composer:

Time soon mows down works of art that were not made by truly brilliant creators, of whom I am not one. Just as time has gently nudged aside the once frequently played concertos of Hummel, Moscheles and even Mendelssohn, there will also come a day when my F sharp minor concerto [Piano Concerto Op. 72] will be forgotten. (p. 98)

Reinecke on the music of his younger composer colleagues:

... more gratifying than all that, however, is the fact that I still have the strength and motivation to create, and that my most recent works do not bear the stamp of old age, as upright people assure me. Nevertheless, the musical world will pay them little heed, since I have not progressed with the years. Instead, I have remained faithful to my past artistic ideals with the full force of my conviction because I cannot and will not follow the paths taken by modern composers. In my view, they do not lead to a desirable goal, and I do not consider the so-called achievements of these composers as progress, but believe instead that they do not benefit true art. Yet I also refuse to yield to the false hope that my works will enjoy a longer lifespan, perhaps with the exception of the ones I have written for children and youths. There is, however, one thing I hope for: that some day the world will testify that I have diligently made the most of the modest talents that Heaven has endowed me with, and have always remained true to my convictions and way of thinking. Even though I was unable to ignore certain pitying smiles and shrugging of the shoulders around me. (pp. 155f.)