

# Carl Heinrich Carsten Reinecke

(geb. Altona, 23. Juni 1824 - gest. Leipzig, 10. März 1910)

## Symphonie Nr. 3 g-Moll op. 227

(1894)

### Vorwort

35 Jahre lang von 1860 bis 1895 wirkte Carl Reinecke als Dirigent des Leipziger Gewandhausorchesters. In dieser Funktion, zusätzlich als Dozent für Klavier und Komposition am Leipziger Konservatorium, als international konzertierender Pianist und als Mitherausgeber der Gesamtausgaben von Mozart, Beethoven und Mendelssohn erarbeitete er sich ein umfassendes Wissen zur Musikgeschichte vor allem des ausgehenden 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Als Komponist war Reinecke 70 Jahre lang aktiv, von op. 1 (1838) bis op. 288 (1909) und bediente fast alle musikalischen Gattungen von Kinderliedern über Streichquartette bis zu Opern. Von seinen Symphonien ließ er nur drei gelten: Nr. 1 von 1858, Nr. 2 von 1874 und die hier vorliegende Nr. 3 von 1894, die unter der Leitung des Komponisten am 21. Februar 1895 im Gewandhaus uraufgeführt wurde.

Der erste Satz (Allegro) dieser dritten Symphonie weist eine Sonatenform auf. Das erste Thema in g-Moll ist rhythmisch prägnant und wird von den Streichern präsentiert, das zweite in B-Dur von ruhig fließendem Charakter kontrastierend mit Oboe besetzt. Die Durchführung ist durch kanonische Einsätze, für die sich das erste Thema besonders eignet, in wechselnden Instrumentengruppen in verschiedenen Tonarten geprägt, wobei jeweils Motive abgespalten werden. Hier zeigt sich Reineckes Sinn für vielfältige Kombinationen der Motive. Dramatische Entwicklungen bestimmen Anfang und Ende der Durchführung, während kurz nach der Hälfte fast ein Stillstand erreicht ist, wenn abwechselnd Holzbläser und Streicher Klangflächen vom Forte im Decrescendo bis zum Piano Pianissimo verstummen lassen. In der Reprise werden die beiden Themen weiterhin zerlegt, in der Coda das Hauptthema stellenweise in der Originalgestalt und in einer Vergrößerung gleichzeitig verwendet, wodurch auch diese Formteile Durchführungscharakter haben.

Der zweite Satz (Andante sostenuto) steht in D-Dur und ist durch ein lyrisches und weit fließendes Thema geprägt, das ab T. 8 in der Klarinette erscheint und dann, auch nur mit seinem Kopfmotiv, durch verschiedene Instrumente wandert. Diesem wird für einen kurzen Zeitraum ein stärker rhythmisch geprägtes Thema in A-Dur (T. 28) mit einer eingebauten Dreiklangsbrechung aufwärts gegenübergestellt. Bei der variierten Wiederholung dieses Themas (T. 45), nun in fis-Moll, verdichtet sich der Satz und wird dramatisch, bis das erste Thema wieder erscheint (T. 56), zunächst zaghaft im Pianissimo. Jetzt ist es aber auch zu Dramatik fähig mit dem Höhepunkt in T. 83, bis es im Schlußteil (T. 101) wieder den ruhigen Anfangscharakter aufgreift. Wie in einem Sonatensatz wählt Reinecke nicht nur die Dramaturgie, sondern auch die Tonarten der beiden Themen: zunächst D- und A-Dur, dann eine Art Durchführung, zunächst das zweite Thema in fis-Moll, dann das erste in f-Moll, bis am Ende wieder D-Dur für das erste Thema erscheint.

Der dritte Satz (Scherzo. Allegro vivace) in g-Moll mit zwei eingeschobenen Trios, also mit einer ABACA-Form, entwickelt seine Thematik aus einer kleinen Sekunde aufwärts, die sich und dann zu einer viertaktigen Periode ausweitet. Den rhythmisch geprägten A-Teilen werden zwei unterschiedliche lyrische Teile mit zum Teil überraschenden harmonischen Wendungen besonders im zweiten Trio entgegengesetzt.

Der Schlußsatz (Finale. Maestoso - Allegro con fuoco) steht in G-Dur und somit, wie in Reineckes zweiter Symphonie, in der gleichnamigen Dur-Tonart des Moll-Kopfsatzes. Das erste Thema, kurz und prägnant wie im Kopfsatz, wird in der majestätischen Einleitung und im Beginn des Allegro con fuoco vorbereitet und erklingt erstmals in T. 19 im Fortissimo in den Hörnern. Das zweite Thema in D-Dur ist in Aufwärtsbewegung, Rhythmik und Klangcharakter aus dem ersten abgeleitet. Eine Durchführung schließt sich ohne Wiederholungszeichen am Ende der Exposition ab T. 100 an. Sie beginnt mit einem Motiv, das der Weiterspinnung des zweiten Themas entstammt (T. 53) und nun um zwei Zählzeiten versetzt ist. Kurz darauf erklingt in der Violine das erste Thema, das aber in seiner Weiterführung dem zweiten Thema gleicht. So verwischen sich die Unterschiede der ohnehin schon ähnlichen Themen. Das Motiv der Einleitung wird in der zweiten Durchführungshälfte (T. 151) aufgegriffen und in Untermotive abgespalten. Die Reprise (T. 191) zeigt beide Themen in G-Dur, die Coda (T. 283) greift das erste Thema sowohl zu Anfang als auch bei der Schlusswendung im Presto auf.

Reineckes Melodiebildung, seine Harmonien, die Verarbeitungstechniken der Durchführung und vor allem die gesamte klare formale Anlage samt ihrer Proportionen fußen auf Prinzipien der ersten Jahrhunderthälfte. Auch die jeweilige Satzstruktur vermeidet Extreme und Auflösungstendenzen des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts und verweist stattdessen auf Schumann und Mendelssohn-Bartholdy, mit denen Reinecke bekannt war und die seine Werke schätzten. Von den insgesamt 385 Takten des Kopfsatzes entfallen auf die Exposition 113, die Durchführung 147 (T. 114-260), die Reprise 82 (T. 261-342) und die Coda 43 Takte. Das deutliche Übergewicht der Durchführung bei leicht gekürzter Reprise, dem Fehlen einer Einleitung und der Coda als kleinstem Formteil verweisen auf Robert Schumann, hier z.B. auf seine Symphonie Nr. 3 (1850) mit fast identischen Proportionen.

Reineckes Instrumentation unterstützt die Klarheit seiner Symphonie. Nie wird übertriebene Virtuosität verlangt, nie werden die Möglichkeiten der Instrumente ausgelotet. Aus seiner Erfahrung als Dirigent wusste er genau, wie das Orchester einzusetzen ist, um die Struktur seiner Symphonie zu verdeutlichen. Charakteristisch für diese Symphonie sind Kontraste zwischen Oboe und weichen Streicherklängen, Klangmischungen von Oboe und Klarinette, die Oktavverdopplung von Fagott und Flöte, generell sind die Holzbläser in verschiedenen Klangkombinationen eingesetzt. Trompete und Posaune werden an thematisch wichtigen Punkten, beide zusammen parallel im Fortissimo im lyrischen zweiten Satz verwendet. Die Streicher hingegen sind eher stiefmütterlich ohne Brillanz behandelt, bilden jedoch innerhalb ihrer Gruppe reizvolle Klänge, wenn unterschiedliche Artikulationen gleichzeitig

erscheinen. Auch im Zusammenklang aller Gruppen nutzt Reinecke interessante Klangfarben, wenn er z.B. im zweiten Satz im Fortissimo unruhige schnelle Bewegungen in den Violinen mit einem Thema in den Posaunen und Akkorden in den Holzbläsern koppelt.

Jörg Jewanski, 2012

Stimmen erhalten sie bei *Luck's Music Library*, Madison Heights.

## Carl Heinrich Carsten Reinecke

(b. Altona, 23 June 1824 - d. Leipzig, 10 March 1910)

### Symphony No. 3 in G minor, op. 227

(1894)

#### Preface

Carl Reinecke conducted the Leipzig Gewandhaus Orchestra for thirty-five years, from 1860 to 1895, during which time he also taught piano and composition at Leipzig Conservatory, maintained an international concert career as a pianist, co-edited the complete editions of Mozart, Beethoven, and Mendelssohn, and amassed a comprehensive grasp of music history, especially of the late eighteenth and early nineteenth centuries. He was an active composer for seventy years, from his op. 1 (1838) to op. 288 (1909), and contributed to practically every genre of music from nursery rhymes to string quartets and operas. He only acknowledged three of his symphonies: *No. 1* (1858), *No. 2* (1874), and the present *Symphony No. 3* of 1894, whose première he conducted at the Gewandhaus on 21 February 1895.

The opening movement (*Allegro*) is in sonata form. Its briskly rhythmic first theme (in G minor) is stated by the strings, while in contrast the tranquil and flowing second theme (in B-flat major) is given to the oboe. The development is noteworthy for its imitative entrances with alternating groups of instruments appearing in contrasting keys – a technique for which the first theme especially lends itself. New motifs split off at each entrance, revealing Reinecke's command of varied motivic combinations. The beginning and end of the development section are moments of high drama, whereas shortly after the half-way mark the music almost comes to a standstill as the woodwinds and strings alternately cause the volume to drop from *forte* to triple *piano*. The two themes are again dissected in the recapitulation. The coda presents the main theme partly in its original form and partly in augmentation, causing these sections, too, to assume a developmental character.

The D-major second movement (*Andante sostenuto*) is dominated by a lyrical and mellifluous theme that appears in the clarinets at m. 8 and migrates with its head motif through various instruments. The head motif is briefly contrasted with a more rhythmic theme in A major (m. 28) containing an ascending broken triad. As the theme enters a varied repeat in F-sharp minor (m. 45), the texture thickens and turns dramatic until the first theme reappears in a hesitant *pianissimo* (m.

56). Now it proves capable of drama, climaxing in m. 83 only to return to its calm opening character in the final section (m. 101). Reinecke follows sonata form not only in the dramatic structure but in the keys of the two themes, which appear in D and A major and enter a sort of development, beginning with the second theme (F-sharp minor), then the first (F minor), and returning at the end to D major for the first theme.

The third movement (*Allegro vivace*) is a G-minor scherzo with two interpolated trio sections, thus constituting an ABACA form. It derives its thematic material from an ascending minor 2nd that then expands into a four-bar phrase. The heavily rhythmic A sections are juxtaposed with two contrasting lyrical sections containing surprising harmonic progressions, especially in the second trio.

The finale (*Maestoso - Allegro con fuoco*) is set in G major, and thus in the parallel major of the opening movement, as in Reinecke's *Second Symphony*. The first theme, as brief and trenchant as in the opening movement, is prepared by a majestic introduction and the opening of the *Allegro con fuoco*, after which it first appears in the *fortissimo* horns (m. 19). The second theme, in D major, derives its ascending motion, rhythm, and sound from the first. The exposition is followed without repeat by a development section (m. 100) that begins with a motif taken from the continuation of the second theme (m. 53), now shifted by two beats. A short while later the violins state the first theme, which gradually comes to resemble the second, blurring the distinctions between these already similar themes. The motif from the introduction recurs in the second development section (m. 151), split into sub-motifs. The recapitulation (m. 191) displays both themes in G major; the coda (m. 283) takes up the first theme both at the beginning and in the final passage of *presto*.

Reinecke's handling of melody, harmony, and development, and especially his straightforward and well-proportioned formal design, are based on principles from the first half of the century. Similarly, the texture of each movement avoids the extremes and disintegration of the final third of the century, instead reverting to Schumann and Mendelssohn, both of whom knew Reinecke personally and appreciated his music. Of the 385 bars of the opening movement, 113 are given to the exposition, 147 to the development (mm. 114-260), 82 to the recapitulation (mm. 261-342), and 43 to the coda. The clear predominance of the development section, the slightly truncated recapitulation, the absence of an introduction, and the use of the coda as the shortest formal section point to Schumann, in this case his *Third Symphony* (1850), whose proportions are virtually identical.

Reinecke's orchestration reinforces the symphony's clarity. Never does he call for exaggerated virtuosity or probe the potential of his instruments. As a seasoned conductor he knew exactly how to employ the orchestra to underscore the structure. His *Third* is characterized by contrasts between oboe and strings, mixtures of oboe and clarinet, and the octave doubling of bassoon and flute, with the woodwinds generally used in various combinations of timbres. Trumpets and trombones appear at thematically important junctures, with both appearing parallel in *fortissimo* in the lyrical second movement. The strings, in contrast, are treated a bit

blandly, although Reinecke manages to coax attractive sounds from this family by using different forms of articulation simultaneously. He also achieves interesting timbres in *tutti* passages, as in the second movement, where agitated fast passages in the violins combine *fortissimo* with a theme in the trombones and chords in the woodwind.

*Translation: Bradford Robinson*

For performance material please contact *Luck's Music Library*, Madison Heights