

## SINFONIA

MI  $\flat$  MAGGIORE

## I.

ANTONÍN REJCHA, op. 41  
(1770–1836)

**Largo**

Flauto

Oboi I. II.

Fagotti I. II.

Corni I. II. Es

Timpani Es, B

**Largo**

I. Violini

II.

Viola

Violoncelli e Contrabassi

4

I. Viol.

II.

Vle

Vlc. e Cb.

8

I. Viol.

II.

Vle

Vlc. e Cb.

Anton Reicha

(b. Prague, 26. February 1770 – d. Paris, 28. May 1836)

**Symphony in E flat major, op. 41****Preface**

It has probably been overlooked just how pivotal a musical figure the theoretically-minded composer Anton Reicha (1770-1836) really was. Czech-born, he spent most of his life in more prominent European parts, mainly France and Austria. Reicha's distinctive sense of his own identity can be seen in his decision to run away from his home in Prague (after his father's early death) to his grandfather in Bohemia because he felt that his education at home was not flourishing and also in his resolve, from when he became resident in Hamburg late in 1794, to forsake performative music making for more theoretical pursuits (that included disciplines other than music) and for teaching. From time spent in Paris and Vienna (from 1799), Reicha was extremely well-connected to very notable European musicians such as Grétry, Cherubini, Haydn and Beethoven (with whom Reicha had earlier studied composition under Neefe in Bonn, probably against the wishes of his musical uncle Josef Reicha). In later periods of his life, Reicha was to become very well known and highly regarded as a theorist and teacher (his one-time students included Berlioz, Liszt and Franck), and his influence was felt throughout the nineteenth century. His theoretical approaches to common matters of musical technique – the elements of melody, harmony and counterpoint – bore an individual stamp and he brought many refinements to the ways in which they were conceived by his contemporaries.

As a composer, Reicha was as prolific as his theoretical outlook was fertile. His *oeuvre* spanned many different combinations and forces, in chamber, choral, orchestral and solo genres. He wrote orchestral symphonies during his active career as a composer, from his teenage years in Bonn to the 1820s (during his eventual settlement in Paris). The Symphony in E flat major, op. 41, his first preserved symphony, dates from his first period in Paris and was published in Leipzig in 1803. Reicha intended the work as part of his putative credentials for operatic success in Paris, a success that in the end did not come for him. Perhaps in part because it seems to be formulaic in its adherence to the style and formal structure of Haydn's symphonies (Reicha having cultivated Haydn's friendship in Vienna), the piece went down well with the French musician friends (including the prominent French symphonist François-Joseph Gossec) to whom Reicha entrusted its first performances. There are occasional touches in this symphony that prevent it from being simply Haydnesque, but by and large the atmosphere of Haydn's mature symphonic works is a strong part of its stylistic language.

The first movement opens, in the tonic key, with an extended *Largo*. The atmosphere is bright rather than ponderous, heavily dotted rhythms being supplemented by scalar and arpeggiated figures in the strings. A decorative cadence on G minor over bars 14 and 15 soon gives way to the main movement, *Allegro spiritoso*, which changes to triple metre. The rhythmic figure in the first violins in bars 27 and 28, occurring in the second portion of the first main theme, evokes the figure in bar 1 (also in the first violins). Initially the strings take the brunt of the thematic material, wind and percussion being deployed mainly dramatically, as at bar 37. After a largely sequential transition, the lyrical second theme in the dominant (at bar 66), accompanied by triplet figuration, is carried for four bars before the phrase is interrupted by a return to the distinctive rhythmic figure (which had first occurred at bars 27 and 28). It therefore becomes clear that Reicha is offering thematic connection and reminiscence at the earliest appropriate point. Though the allusion to the earlier material in one sense weighs down the music somewhat, the total context still lends it a freshness by which it complements the new second theme: monothematicism without being 'monotonous thematicism'. All this takes place in the strings alone and only flute is added for the reprise of this section, which ends in a dramatically empty bar 82 prior to a *tutti* codetta (which still features short interludes with strings alone). A sequential development, reiterating some previously heard rhythmic figures, purports to end on the mediant chord (of E flat major), before the G root is, in a Haydnesque way, reframed melodically as the third of E flat major for the recapitulation at bar 138. For a time the recapitulation proceeds as expected in the sonata paradigm but this is broken by the unusual placement of the recurrence of the second theme in the relative minor (C minor), breaking before too long back into the tonic. This perhaps indicates that the recurrence is still centrally located in the tonic area but it is being colouristically stated in the relative minor. Such a harmonic-thematic procedure, though relatively rare, was not unknown in symphonic music of this era (Mozart was occasionally inclined to think in this way). The movement ends by consolidating the reminiscence of previous thematic cells and figures.

The second movement, *Andante un poco adagio*, makes more use of imitative writing than before and shows Reicha in a more 'learned' mode. The thematic material is in outline not very far removed from some of the material in the first movement (if not in some places suspiciously like it). In this movement, the woodwind is more to the fore in a soloistic function, though the slightly well-worn reliance on the strings alone pervades the movement as it did the first. Not unexpectedly, as in many movements of this type, the structure is a shortened or modified sonata form. The melodic style, as in the first movement, remains attractive and appealing. Reicha placed great theoretical emphasis on melody and scrutinized his own practice and that of others in his *Traité de mélodie* (1813), where he says that 'a good melody requires (1) that it be divisible into equal and similar members; (2) that these members contain resting points of greater or lesser strength, these being found at equal intervals, that is, symmetrically placed.'<sup>1</sup> Reicha is of course here concerned with defining the nature of the 'period', or melodic phrase, which is commonly accepted as the building block of eighteenth-century classical music and accounts for the impression of 'regularity' we get when listening to this music. We can say at least that Reicha in his own compositions practised what he preached.

The *Allegro* minuet and trio third movement continues the melodiousness of the first two movements. Some of the thematic traits present elsewhere in the symphony, such as motifs with repeated pitches, occur also in this movement. In the minuet the wind section serves to double or harmonize the strings whereas in the trio it acquires more independent material. In general, the wind section remains subordinate, Reicha displaying little adventurousness (since he keeps the strings continuously and predictably dominant with relatively little textural novelty). The *da capo* repeat concludes with a fine cadential phrase (bars 39 to 42), the string part-writing subtle and convincing.

Still melodically pleasing, the *Un poco vivo* finale begins with the character and energy of hunt music. The by now usual procedure of extended sections with strings alone is followed. The light texture this gives is continued until the *tutti* on C minor at bar 68. From here the music is characterized by intervals that leap more, pointed rhythms, scalar phrase fragments and the adoption of a slightly more 'learned' contrapuntal style such as that seen in the second movement. This is perhaps the most varied and interesting passage in the entire symphony and it continues unabated until the recurrence of the opening theme at bar 164. The second appearance of the theme gives rise to more uniform music, of less complexity than the previous long section, until the end of the piece, the moment of most drama in the coda being the *fortissimo* C flat pedal from bar 299.

This, Reicha's first extant symphony, successfully combines the purity and conversational intimacy of a classical string quartet with the drama of the theatrical forms with which he experimented. While the emphasis on the string section on its own approaches tedium at times, what the music lacks in textural innovation it amply makes up for in a high level of melodic invention welded to a very satisfying formal structure. The work is therefore far more than merely a competent inauguration of Reicha's purely orchestral *oeuvre*, which in itself was simply one department of his considerable musical skill set. An appreciation of this symphony should therefore give us excellent reasons to thrust Reicha into our minds as a musician of breadth, superior originality and lasting historical significance.

Kevin O'Regan, 213

<sup>1</sup> Tr. Peter M. Landey (New York: Pendragon, 2000), p. 14.

For performance material please contact *Kalmus, Boca Raton*. Reprint of a copy from the *Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek*, Munich.

**Symphonie in Es -Dur, op. 41****Vorwort**

Wahrscheinlich wurde einfach übersehen, welche zentrale Persönlichkeit der stark musiktheoretisch ausgerichtete Komponist Anton Reicha tatsächlich war. In der Tschechoslowakei geboren, verbrachte er den grossen Teil seines Lebens in den einflussreicheren Teilen Europas, vor allem in Frankreich und Österreich. Reichas klaren Sinn für die eigenen Notwendigkeiten kann man an seiner Entscheidung erkennen, nach seines Vaters frühem Tod von zu Hause nach Prag wegzulaufen, denn er hatte den Eindruck, dass es in der Heimat mit seiner Erziehung nicht vorangehe. Auch beschloss er im Spätjahr 1794, sich in Hamburg anzusiedeln, seine Musik für die Bühne hinter sich zu lassen und sich mehr den theoretischen Disziplinen ( nicht nur den musikalischen) und dem Lehren zu widmen. Durch seine Pariser und Wiener Zeit (ab 1799) stand Reicha in bester Verbindung zu den bekanntesten europäischen Musikern wie Grétry, Cherubini, Haydn und Beethoven (mit dem der Komponist gemeinsam Komposition bei Neve in Bonn studiert hatte, wahrscheinlich gegen den Willen seines musikalischen Onkels Josef Reicha). Später in seinem Leben sollte Reicha als Theoretiker und Lehrer bekannt und hochgeschätzt werden - unter seinen ehemaligen Schüler findet man Berlioz, Liszt und Franck -, und sein musikalischer Einfluss war durch das gesamte 19. Jahrhundert hindurch spürbar. Seine theoretischen Betrachtungen zu allgemeinen Fragen der musikalischen Technik - Melodie, Harmonie und Kontrapunkt - tragen einen ganz eigenen Stempel und ermöglichten viele Veränderungen in der Herangehensweise seiner Zeitgenossen an diese Themen.

Als Komponist war Reicha ebenso erfolgreich, wie seine theoretische Vision fruchtbar war. Sein Oeuvre umspannt die verschiedensten Kombinationen und Kräfte aus allen musikalischen Gattungen -Kammermusik, Chormusik, Kompositionen für Orchester und Soloinstrumente. Während seiner aktiven Zeit als Komponist schrieb er Orchestersymphonien, ab seiner frühen Zeit als Jugendlicher in Bonn bis in die 1820er Jahre (während seiner letzten Lebenszeit in Paris). Die *Symphonie in Es -Dur*, op. 41, seine erste erhaltene Symphonie, entstand während seines ersten Aufenthalts in Paris und wurde 1803 in Leipzig veröffentlicht. Reicha hatte dieses Werk als Referenzkomposition für eine zukünftige Karriere als Opernkomponist im Sinn, ein Erfolg, der sich schliesslich aber nicht einstellte. Vielleicht wegen seinem etwas formelhaften Festhalten am Stil und der formalen Struktur von Haydns Symphonien (mit dem Reicha sich in Wien befreundet hatte) gefiel das Stück seinen französischen Freunden (darunter der bekannte französische Symphoniker François-Joseph Gossec), die Reicha mit den ersten Aufführungen betraut hatte. Man findet gelegentliche Glanzlichter, die das Werk davor bewahren, ausschliesslich *à la Haydn* zu sein, im Grossen und Ganzen aber ist die Atmosphäre von Haydns reifen symphonischen Werken bestimmend für die stilistische Sprache.

Der erste Satz eröffnet in der Tonart der Tonika mit einem ausgedehnten *Largo*. Die Stimmung ist eher hell denn gewichtig, schwere punktierte Figuren werden ergänzt durch arpeggierte Figuren und Läufe in den Streichern. Eine dekorative Kadenz in g - Moll über Takt 14 und 15 macht Platz für den Hauptsatz *Allegro spiritoso*, der sich in einen Dreiertakt wandelt. Die rhythmische Figur der ersten Violinen in den Takten 27 und 28, die im zweiten Teil des ersten Themas erklingt, erzeugt die Figur in Takt 1 (ebenfalls in der ersten Violine). Zunächst tragen die Streicher die Hauptlast des thematischen Materials, Bläser und Schlagwerk erklingen in dramatischer Funktion, wie zum Beispiel in Takt 37. Begleitet von triolischen Figuren wird das lyrische zweite Thema in der Tonart der Dominante (bei Takt 66) nach einem hauptsächlich sequenzierenden Übergang für vier Takte weitergetragen, bevor die Phrase von der Rückkehr des unverwechselbaren rhythmischen Motivs (das zuerst den Takten 27 und 28 erklang) unterbrochen wird. Man erkennt hier, dass Reicha bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt die Möglichkeit zur thematischen Verbindung und Rückerinnerung anbietet. Obwohl die Anspielung auf altes Material die Musik in einer Hinsicht etwas entwertet, verleiht der Gesamtkontext dem Ganzen doch eine Frische, die dem neuen, zweiten Thema zugute kommt: monothematisch, ohne monoton thematisch zu sein. All dies findet ausschliesslich in den Streichern statt, nur eine Flöte gesellt sich für die Reprise der Sektion hinzu, die mit einem dramatischen leeren Takt vor einer *tutti* - Codetta endet (in der weiterhin kurze Zwischenspiele der Streicher zu Gehör gebracht werden). Eine sequenzierende Durchführung, die einige bereits erklangene rhythmische Fragmente wiederholt, gibt vor, auf dem Mediantenakkord von Es - Dur zu enden, bevor der Grundton G für die Rekapitulation bei Takt 138 in Haydn'scher Manier als Terz von Es - Dur umgedeutet wird. Einige Takte lang entwickelt sich die Rekapitulation in erwarteten Bahnen im Sinne einer Sonate. Dies wird aber gebrochen durch die unerwartete Wiederkehr des zweiten Themas im parallelen Moll (c - Moll), das aber nicht lange darauf in die Tonika zurückkehrt. Dies signalisiert möglicherweise, dass die Rückkehr weiterhin zentral in der Tonika wurzelt, aber zum Zwecke einer weiteren Klangfarbe im parallelen Moll gesetzt ist. Dieses harmonisch - thematische Verfahren, obwohl selten angewendet, war nicht unbekannt in der symphonischen Musik dieser Ära (Mozart tendierte gelegentlich in diese Richtung). Der Satz endet mit der Konsolidierung der Reminiscenz an vergangene thematische Zellen und Figuren.

Der zweite Satz *Andante un poco adagio* besinnt sich deutlicher auf imitatives Schreiben und zeigt Reicha von seiner eher „gelehrten“ Seite. Das thematische Material ist in seinen Umrissen nicht weit entfernt von den Ideen des ersten Satzes (wenn nicht gar an einigen Stellen verdächtig gleichartig). In diesem Satz stehen die Holzbläser in solistischer Funktion mehr im Vordergrund, obwohl der leicht abgedroschene Einsatz der allein agierenden Streicher diesen Satz wie auch den ersten nach wie vor durchzieht. Nicht unerwartet, wie in vielen Sätzen dieses Typs, ist die Struktur eine gekürzte oder modifizierte Sonatenform. Der melodische Stil bleibt wie im ersten Satz attraktiv und ansprechend. Reicha legt grosse musiktheoretische Betonung auf die Melodie und überprüft seine eigene Praxis und die anderer Komponisten in seiner *Traité de mélodie* (1813), wo er behauptet: „Eine gute Melodie erfordert (1), dass sie teilbar in gleiche oder ähnliche Teile ist; (2) dass diese Teile Ruhepunkte von grösserer oder kleinerer Kraft enthalten, die man in gleichen Intervallen finden muss, d.h. symmetrisch platziert“<sup>1</sup> Natürlich versucht Reicha hier, den Charakter einer „Periode“ oder melodischen Phrase zu definieren, die üblicherweise als Grundstein der klassischen Musik des 18. Jahrhunderts akzeptiert wird und verantwortlich für den Eindruck von „Gleichmässigkeit“ ist, den wir haben, wenn wir dieser Musik zuhören. Zumindest kann man sagen, dass Reicha in seiner eigenen Musik das praktizierte, was er predigte.

Der dritte Satz, ein *Allegro* - Menuett und Trio, setzt den Melodienreichtum der ersten beiden Sätze fort. Einige thematische Spuren, die auch an anderer Stelle wiederzufinden sind, wie zum Beispiel wiederholte Tonhöhen, sind auch in diesem Satz zu hören. Im Menuett verdoppeln oder harmonisieren die Bläser die Streicher, im Trio hingegen verarbeiten sie eigenständigeres Material. Im Allgemeinen bleibt der Bläusersatz untergeordnet, Reicha legt in dieser Hinsicht wenig Abenteuerlust an den Tag (er behandelt die Streicher durchgängig und voraussagbar dominant mit wenig strukturellen Neuerungen). Das Da Capo schliesst mit einer schönen kadenzierenden Phrase (Takte 39 und 42), der Streicherpart ist gekonnt gesetzt und überzeugend.

Weiterhin melodisch überzeugend beginnt das *Un poco vivo* - Finale mit der Energie und dem Charakter einer Jagdmusik. Die bereits bekannte ausgedehnte Sektion aus allein musizierenden Streichern folgt. Die leichtgewichtige Struktur, die so erzeugt wird, setzt sich fort bis ins *tutti* in c - Moll bei Takt 68. Von hier an ist die Musik charakterisiert durch springende Intervalle, pointierte Rhythmen, fragmentarische Läufe und den Einsatz jenes „gelehrten“ Stils, wie wir ihn aus dem zweiten Satz kennen. Dies ist die vielleicht interessanteste und abwechslungsreichste Passage der gesamten Symphonie, die sich bis zur Wiederkehr des Eröffnungsthemas bei Takt 164 fortsetzt. Die zweite Wiederholung des Themas bringt eine uniformere Gangart mit sich, von geringerer Komplexität als die vorangegangene lange Sektion. Sie dauert bis zum Ende des Stücks, dem Moment der grössten Dramatik innerhalb der Coda, ein des - Moll - Pedal, gespielt *fortissimo* ab Takt 299.

Diese erste erhaltene Symphonie von Reicha verbindet erfolgreich die Reinheit und Intimität eines Gesprächs, wie man es in Streichquartetten findet, mit der Dramatik der theatralischen Formen, mit denen er experimentierte. Die gelegentliche Langeweile, die die Überbetonung der Streichersektion erzeugt, und der Mangel an struktureller Innovation wird ausgeglichen durch das hohe Niveau an melodischem Einfallsreichtum, eingebettet in eine sehr befriedigende formale Anlage. Das Werk ist deshalb weit davon entfernt, nur eine kompetente Einführung in Reichas orchestrales Oeuvre zu sein, das für sich genommen nur *eine* von Reiches vielen Ausdrucksformen seines beachtlichen musikalischen Talents war. Eine Wertschätzung dieser Symphonie sollte uns einen ausgezeichneten Grund liefern, Reicha als einen Musiker von grosser Bandbreite, überlegender Originalität und überdauernder historischer Bedeutsamkeit im Gedächtnis zu erhalten.

*Kevin O'Regan, 213*

<sup>1</sup>Tr. Peter M. Landey (New York: Pendragon, 2000), p. 14.

Aufführungsmaterial ist von *Kalmus, Boca Raton*, zu beziehen. Nachdruck eines Exemplars der *Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek*, München.