

Henrik Wiese

Maximilian Schwedler en het Fluitconcert op. 283 van Carl Reinecke

Inleiding

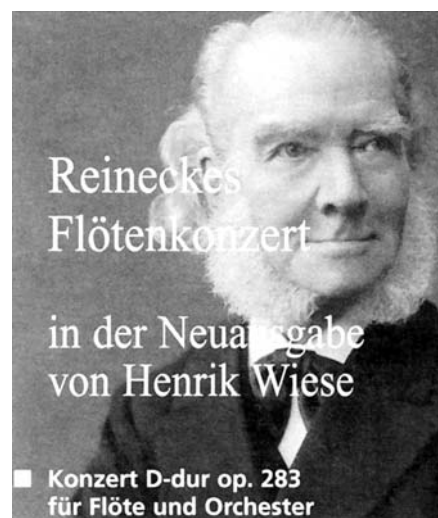
In mei 1996 was ik voor het eerst in de gelegenheid het Fluitconcert van Carl Reinecke uit te voeren met orkest. In beslag genomen door de voorbereidingen en (zoals altijd) bezeten door een onverzadigbare honger naar kennis schreef ik naar Breitkopf & Härtel om te vragen waar het handschrift van dit concert zich bevond. Ik kwam te weten, dat de handgeschreven orkestpartituur ten tijde van de DDR vrijwel onopgemerkt als 'Volkseigentum' in het Staatsarchief in Leipzig had gelegen, maar na de 'Wende' weer de weg terug had gevonden naar de (nu in Wiesbaden gevestigde) uitgeverij. Kort daarna kreeg ik een kopie van dit handschrift in handen. In plaats van de opheldering over een paar problematische plaatsen waarop ik had gehoopt, passages waar iedere fluitist bij dit stuk wel ooit tegen aan loopt, wierp dit handschrift echter meer nieuwe vragen op dan dat het oude kon beantwoorden. Al bij het vluchtig doorbladeren van de partituur ontdekte ik verschillen met de algemeen bekende Breitkopf-uitgave, te beginnen bij articulaties of dynamische aanwijzingen tot en met andere speelfiguren. De hele kwestie begon me steeds sterker bezig te houden.

In 1999 stelde ik de uitgeverij Breitkopf & Härtel voor een nieuwe uitgave ('Urtext') van het Reinecke-concert te publiceren. Weer was het mijn nieuwsgierigheid die mij ertoe bracht contact op te nemen met verschillende fluitisten en bibliotheken in het Duitse gebied, in het bijzonder Saksen, om meer informatie te zoeken. Mijn geduld werd beloond. Na maandenlang zoeken trof ik in een privé-verzameling een handgeschreven solopartij van het fluitconcert en twee drukproeven aan, die afkomstig waren uit de nalatenschap van Maximilian Schwedler, de fluitist aan wie het stuk is opgedragen. Even later vond ik ook nog het bijbehorende orkestmateriaal.

Het veiligstellen en evalueren van deze onverwachte berg aan informatie kostte veel tijd.¹ Na vier jaar werk is het resultaat van deze diepgaande onderzoeken beschikbaar. Hieronder volgt een korte samenvatting.

Carl Reinecke

In 1888 leerde Peter Tsjaikovsky bij zijn bezoek aan Leipzig Carl Reinecke (1824-1910) kennen. In zijn memoires gaf hij zijn mening over deze collega-componist: "Professor Reinecke wordt in Duitsland en in heel Europa beschouwd als een uitstekend musicus, een talentvol componist in de lijn van Mendelssohn en een ervaren dirigent, die de wereldberoemde concerttraditie van Leipzig op een waardige manier weet



te handhaven, zij het zonder er een bijzondere glans aan te geven. Ik zeg 'zonder bijzondere glans', omdat er in Duitsland veel mensen zijn, die van mening zijn dat de heer Reinecke niet het talent van een kapelmeester heeft, en die in zijn plaats liever een temperamentvollere musicus met een meer vastbesloten karakter zouden willen zien. Hoe dit ook zij - Reinecke behoort tot de belangrijkste en invloedrijkste persoonlijkheden van het Duitse muziekleven."²

Reinecke bekleedde van 1860 tot 1895 als kapelmeester van het Gewandhaus in Leipzig een functie met een rijke traditie "aan de top van een van de meest vooraanstaande concertinstellingen van Duitsland".³ Tijdens zijn ambtsperiode vonden vele wereld- en Duitse premières plaats van Mendelssohn, Brahms, Tsjaikovsky, Dvorak, Verdi, Grieg, Richard Strauss en vele andere componisten. Als pianist was Reinecke niet minder bekend; zijn Mozart-vertolkingen golden in zijn tijd als toonaangevend. Op de waarschijnlijk oudste Welte-Mignon-opname uit 1905 vertolkt Reinecke het langzame deel uit het Krönungskonzert KV 537 in een bewerking voor piano solo.

Reineckes muzikale activiteiten strekten zich over een buitengewoon lange periode uit. De persoonlijke kennismaking met Schumann en Mendelssohn in zijn jonge jaren heeft een stempel gedrukt op zijn hele leven. Als componist is Reinecke zich altijd aan deze twee voorbeelden schatplichtig blijven voelen, en hij heeft deze stijl tot zijn dood in ere gehouden. Misschien had Reinecke de wereldpremière van Richard Strauss' *Elektra* op 25 januari 1909 in Dresden nog kunnen bijwonen, of de eerste schreden naar de atonaliteit van Schönberg, Webern of Berg kunnen horen. Van de muziek van de twintigste eeuw die zich tijdens zijn levensavond aankondigde nam hij echter afstand. In zijn autobiografie schrijft hij: "Met volle overtuiging ben ik mijn artistieke opvattingen tot nu toe trouw gebleven, omdat ik de wegen die de moderne componisten bewandelen, niet kan en wil volgen, aangezien zij naar mijn mening niet leiden tot

schone bestemmingen, en ik hun zogenaamde verworvenheden niet als vooruitgang beschouw; ik geloof veeleer, dat zij geen heilzame betekenis kunnen hebben voor de ware kunst.”⁴

Aan het conservatorium in Leipzig, het (in die tijd) meest toonaangevende instituut voor muziekvakonderwijs in Duitsland, gaf Reinecke zijn rijke ervaring door aan o.a. Grieg en Jan ček. Talrijke piano-uittrek-sels van werken van grote meesters en diverse publicaties over muziek getuigen bovendien van Reineckes pedagogische interesse.

Schwedler en de Schwedler-fluit

In zijn tijd aan het Gewandhaus in Leipzig leerde Reinecke twee fluitisten kennen, die hem tot composities inspireerden. Het waren Wilhelm Barge (1836-1925) en Maximilian Schwedler (1853-1940), die onder Reinecke aan het Gewandhausorchester werden benoemd.

De in 1882 gepubliceerde Sonate *Undine* op. 167 is opgedragen aan Barge, die van 1867 tot 1895 als solo-fluitist aan het Gewandhausorchester verbonden was. In het voorwoord van zijn in 1880 bij Forberg verschenen *Praktische Flötenschule* verklaart Barge de tweespalt die sinds de uitvinding van de cilindrische fluit door Theobald Böhm (1842) onder fluitisten heerste. Barge doet zich daarbij kennen als een voorvechter van de traditionele, conische fluit. Hoezeer hij aan die conische fluit gehecht was, bleek kort daarna nog veel duidelijker: in de oproep voor het proefspel voor de nieuw in het leven geroepen functie van tweede solofluitist werd uitdrukkelijk iemand gezocht die niet op een Böhmfluit speelde. De gelukkige winnaar van het proefspel, dat in september 1881 plaatsvond in het Alte Gewandhaus, was de 28-jarige Maximilian Schwedler. Hij won van zijn concurrenten na “schitterende bewijzen van zijn virtuositeit”, vooral door de fluitsolo uit het Scherzo uit de *Sommernachtstraum* en door twee adagio’s van Bach.⁵ Schwedler gaf zijn betrekking als solofluitist aan het Stedelijk Theater in Düsseldorf onmiddellijk op en begon al in oktober 1881 in Leipzig.

Net als Barge had Schwedler zich al in zijn tijd in Düsseldorf met de Böhmfluit beziggehouden. Zijn inzichten over de voor- en nadelen van beide instrumenten brachten Schwedler ertoe om vanwege de klank vast te houden aan de conische fluit. In samenwerking met de fluitbouwer Wilhelm Kruspe in Erfurt construeerde hij in 1885 een verbeterd conisch model. Deze zogenaamde Schwedler-Kruspe-fluit onderging de eerste vuurproef toen Schwedler er in 1886 de eerste uitvoering in Leipzig van Brahms’ Vierde Symfonie op blies.

Brahms, die bij deze gelegenheid zelf als dirigent optrad, “was zo blij met Schwedlers vertolking van de variatie in het laatste deel van de symfonie, dat hij tijdens de repetitie naar zijn plaats kwam om hem met vriendelijke dankbetuigingen geluk te wensen”⁶ (op Schwedlers verzoek zette Brahms deze woorden later nog op papier). In 1895 kreeg de Schwedler-Kruspe-

fluit een patent, en bij een tentoonstelling in Leipzig in 1897 werd zij onderscheiden met de Gouden Medaille.⁷ Aangemoedigd door zijn succes trad Schwedler in 1889 in de openbaarheid met de van verdere verbeteringen voorziene Duitse Reformfluit, waaraan hij ten slotte in 1912 het zogenaamde F-mechaniek toevoegde.

In 1917 verliet Schwedler het Gewandhausorchester. In 1923 werd hij alsnog tot erebestuurslid ‘van buitengewone verdienste’ van het orkest benoemd. Bovendien werd hij wegens zijn ‘buitengewone bijdrage tot de instrumentale cultuur’ onderscheiden met het Ridderkruis 2e klasse van de Albrechtsorde, en ontving hij ook nog de titel van Professor.⁸ Aan het conservatorium van Leipzig gaf hij zijn muzikale ervaringen door. Net als veel van zijn collega’s was hij naast dit alles in Leipzig, in die dagen het centrum van de muziekwitgeverij, actief als redacteur van uitgaven. In zijn werk als verzorger van uitgaven lag de nadruk op werken uit de achttiende eeuw. De drie fluitkwartetten in D-groot, C-groot en A-groot van Mozart – het kwartet in G-groot was hem ten tijde van de uitgave nog niet bekend, het werd pas kort voor zijn dood door Einstein ontdekt – en de fluitsonates van Händel en Bach. Bijzonder vermeldenswaard en leerzaam is de door Schwedler verzorgde, in 1917 bij Peters verschenen eerste uitgave van de Partita in a-klein BWV 1013 van Bach. Naar het voorbeeld van Schumann voegde de voormalige Thomas-cantor Gustav Schreck (1849-1918) aan dit als ‘Sonate’ betitelde werk een pianobeleiding toe. Schwedlers uitgaven hebben hem lang overleefd en zijn ook vandaag de dag nog in de handel.⁹ Naast deze uitgaven biedt vooral ook zijn bekende boek *Flöte und Flötenspiel*¹⁰ een interessante kijk op de uitvoeringspraktijk rond het jaar 1900.

Het piano-uittreksel

Reinecke heeft het Fluitconcert in D-groot op. 283 vermoedelijk voltooid in oktober of uiterlijk november 1908.¹¹ In januari 1909 verscheen bij Breitkopf & Härtel een piano-uittreksel van het werk, met daarin de vermelding dat het is opgedragen aan Maximilian Schwedler. Van het autografe handschrift van het piano-uittreksel ontbreekt vandaag de dag helaas ieder spoor.

De première van de Fluitconcert vond kort na het verschijnen van de eerste druk plaats, namelijk op 15 maart 1909, in het kader van het Voorjaarsconcert van de mannenkoorvereniging Konkordia in Leipzig, in de grote feestzaal van de dierentuin. “De bekende fluitvirtuoos Maximilian Schwedler uit Leipzig, eerste fluitist van het Gewandhausorchester en leraar aan het conservatorium van Leipzig, droeg een aan hem opgedragen fluitconcert voor, een van de meest recente werken van de oude meester Karl Reinecke. Het is een zeer dankbaar werk, dat het speelse karakter van het instrument op fijnzinnige wijze tegemoetkomt, en dat door de heer Schwedler met een fraaie, volle toon in de cantilene en met

nist en solist was in de negentiende eeuw immers niet ongewoon. Bekend is de vruchtbare samenwerking van Brahms en Joseph Joachim, die in 1878 leidde tot Brahms' *Vioolconcert in D-groot op. 77*. Minder bekend is het in 1877 ontstane *Vioolconcert in g-klein op. 141*, dat Reinecke een jaar eerder eveneens aan Joseph Joachim opdroeg. De verschillen tussen de losse solopartij en de solopartij boven het klavieruittreksel van het *Fluitconcert* suggereren ook hier een samenwerking van componist en vertolker.

De orkestversies

Reineckes eigen handschrift van de orkestpartituur is vermoedelijk bij de aankoop van het werk door Breitkopf & Härtel in de handen van de uitgeverij overgegaan. Omdat het uitvoeringsmateriaal echter nog niet direct werd gedrukt, bood de uitgever voor uitvoeringen met orkest handgeschreven partituren en orkestpartijen te huur aan. De wereldpremière met orkest vond plaats op 4 september 1909 in Londen met het Queen's Hall Orkest onder leiding van Henry Wood met Albert Fransella (1865-1934) als solist, in het kader van de Queen's Hall Promenadeconcerten.¹³ Een andere historisch interessante uitvoering volgde op 26 maart 1915 in het Koninklijk Conservatorium voor Muziek in Leipzig. Otto Büchner (1893-?), een leerling van Schwedler, speelde het tweede en derde deel van het *Fluitconcert* in het kader van zijn eindexamen met het 'Leerlingenorkest' onder leiding van kapelmeester prof. Hans Sitt. De bij deze gelegenheden gebruikte handgeschreven orkestpartijen zijn niet bewaard gebleven.

Het handgeschreven orkestmateriaal dat zich op dit ogenblik in de bibliotheek van de Hochschule für Musik und Theater 'Felix Mendelssohn-Bartholdy' in Leipzig bevindt, en dat wellicht stamt uit het bezit van Carl Reinecke, is waarschijnlijk nooit gebruikt geweest. Dit materiaal vormt een 'oerversie' van het concert, met als opvallende kenmerken een kortere 'stretta' in de finale en diverse structurele verschillen in het begeleidingsapparaat. De orkestpartijen zijn weliswaar nauwkeurig gecorrigeerd, maar in de strijkerspartijen is geen enkele streekaanwijzing te vinden die zou kunnen wijzen op daadwerkelijk gebruik. De bijbehorende solopartij, die zich samen met de drukproeven in de nalatenschap van Schwedler bevond, is in tegenstelling tot de orkestpartijen welhaast bezaaid met correcties, ademhalingstekens en vingerzettingen van de hand van Schwedler. De gecorrigeerde maar ongebruikte orkestpartijen van de oerversie en de solopartij die de sporen van Schwedlers intensieve werk bevat, wijzen er op dat er wel plannen zijn geweest voor een première met orkest, nog voor de eerste publicatie, maar dat deze niet tot stand gekomen is. Misschien heeft Reinecke nooit een uitvoering van zijn *Fluitconcert* met orkest gehoord. Of Schwedler het ooit met orkest heeft gespeeld blijft eveneens een vraag. De 'stretta' van de oerversie heb ik in het Aanhangsel van de nieuwe Breitkopf-uitgave als alternatief slot opgenomen; aan

de structurele verschillen in de andere delen van dit werk wordt daarin echter geen aandacht besteed. Met name in twijfelgevallen bleek dit orkestpartijmateriaal van de oerversie een zeer belangrijk hulpmiddel, om welke reden het in het *Kritisch Bericht* veelvuldig wordt geciteerd.

Bronnenkritiek

De onderlinge afhankelijkheid van de bronnen is als volgt:

1) De talloze kleine verschillen tussen de solopartij van de pianopartituur en de losse solopartij zijn wegens hun karakter en omvang niet te verklaren uit onnauwkeurigheid van de graveur of de drukproefcorrector. Klaarblijkelijk zijn voor het graveren van het piano-uittreksel twee afzonderlijke, inmiddels verloren gegane voorbeelden gebruikt, een voor de pianopartituur (de pianopartij met de daarboven afgedrukte fluitpartij) en een andere voor de losse solopartij.

2) De autografe orkestpartituur en de eerste druk van het piano-uittreksel zijn waarschijnlijk te herleiden tot één gemeenschappelijke, verloren gegane bron – een partikel of een concept-partituur – die dicht bij de ons bekende oerversie staat. In geen geval heeft de autografe orkestpartituur als basis gediend voor het piano-uittreksel of andersom.

De aparte positie van de bronnen is aan vele subtiele details te demonstreren. In de allereerste plaats moeten hier de chromatisch verrijkte structuur van de pianopartij in m. 64 in het tweede deel of de door triolen lichter gemaakte overgang in de bas in m. 13 van hetzelfde deel worden genoemd. Minder opvallend, maar des te talrijker zijn met name in voorhoudings-situaties afwijkende lezingen ten opzichte van de orkestpartituur. Bovendien wijken de bronnen vooral wat betreft dynamiek en articulatie van elkaar af. Op dynamisch gebied zijn de aanwijzingen in de fluitpartijen van het piano-uittreksel, met name in het eerste deel, genuanceerder dan de solopartij in de orkestpartituur. In een kamermuziekversie met piano heeft de fluit meer dynamische speelruimte dan voor een groot orkest. Reinecke zou de orkestpartituur en het piano-uittreksel dus bewust elk aan hun eigen bestemming aangepast kunnen hebben. Enerzijds wordt het piano-uittreksel daardoor opgewaarderd tot een zelfstandige kamermuziekversie. Deze stelling wordt ondersteund door het feit dat de première van het concert tijdens het leven van Reinecke in deze versie door Schwedler is gespeeld. Anderzijds kan de autografe orkestpartituur zich handhaven als gelijkgerechtigde bron naast de eerste druk van het klavieruittreksel.

Reineckes eigenaardige gewoonte zijn muzikale gedachten steeds in fijnzinnige nuances te wijzigen stelt ons voor raadsels. Gaat achter deze veelvuldigheid een artistieke intentie schuil, of moet de oorzaak gezocht worden in Reineckes door hem zelf (en ook door anderen) als tekortkoming ervaren besluiteloosheid? Ongetwijfeld hebben ook de gecompliceerde

omstandigheden rond het ontstaan van het werk bijgedragen tot de verschillen tussen de bronnen.

De uitgave

Het uitwerken van deze interessante complexiteit, om de honger naar kennis te stillen maar zonder de praktijkgerichte musicus af te schrikken, was een belangrijk, expliciet doel van deze nieuwe uitgave. Omdat de verschillen weliswaar immens talrijk maar van subtiel belang zijn, heb ik besloten de door Reinecke geautoriseerde bronnen niet aan elkaar gelijk te stellen. Dienovereenkomstig volgt de nieuwe uitgave van de partituur (PB 5393) de autografe orkestpartituur, en de nieuwe uitgave van het piano-uittreksel (EB 8735) de eerste druk. Met het oog op verschillende uitvoeringsmogelijkheden zijn bij het piano-uittreksel twee solopartijen gevoegd. De ene geeft de tekst van de solopartij volgens de autografe orkestpartituur weer; deze partij is aan te bevelen voor een uitvoering met orkest. De andere solopartij volgt de notentekst van de losse solopartij bij de eerste uitgave van het piano-uittreksel, en zou gebruikt moeten worden voor uitvoeringen als kamermuziek. Een derde, eveneens geautoriseerde solopartij bevindt zich ten slotte in de fluitpartij die boven de pianopartituur is afgedrukt; deze volgt de pianopartituur van de eerste druk. Op deze manier wordt de gebruiker de mogelijkheid geboden tot een anschouwelijke vergelijking van de verschillende geautoriseerde varianten en lezingen, als uitgangspunt om te komen tot een eigen interpretatie. Tegelijkertijd wordt daarmee de druk op het Kritisch Bericht verlicht. Misschien zal de fluitist er na de vergelijking toe overgaan de verschillende versies individueel maar op een zinvolle manier met elkaar te vermengen.

In het Aanhangsel van de nieuwe uitgave is als alternatief voor de bekende afsluiting van het concert ook de oerversie ervan afgedrukt. Deze eerste publicatie maakt het alternatieve slot, dat de moeite waard is, toegankelijk voor de praktijk, en gunt de gebruiker tegelijk een interessante blik in Reineckes werkplaats. Op het Voorwoord volgt een aantal citaten uit Reineckes tot nu toe niet uitgegeven autobiografie, die de toegang tot Reinecke en zijn fluitconcert moet vergemakkelijken. Bovendien kan de gebruiker zich door enkele in de nieuwe uitgave afgedrukte facsimile-bladzijden een eigen indruk vormen: in de partituur bevindt zich een facsimile van Reineckes autografe orkestpartituur, in het piano-uittreksel een facsimile van Schwedlers solopartij met de verschillende slotvarianten.

Zoals gebruikelijk in op bronnenkritiek gebaseerde oertekstuitgaven zijn redactionele aanvullingen als zodanig herkenbaar gemaakt door haken (bijvoorbeeld bij voortekens en dynamische tekens), stippellijnen (bogen) of kleine druk (noten). Gedetailleerde informatie over de bronnen en hun onderlinge afwijkingen bevindt zich in het Kritisch Bericht.

Een hartelijk woord van dank voor de ondersteuning van dit kostbare project moet op deze plaats worden gericht aan mevrouw dr. Ute Schab, de heer prof. Werner Berndsen, de heer prof. Erich List, de heer Stefan Schönknecht (een achterkleinzoon van Reinecke), de bibliotheek van de Hochschule für Musik und Theater 'Felix Mendelssohn-Bartholdy' in Leipzig, en niet in de laatste plaats aan de heer Christian Rudolf Riedel (Breitkopf & Härtel).

Noten

- 1 De oorspronkelijke Duitse versie van dit artikel verscheen in *Flöte aktuell* 2003/3, p. 14-18. Met dank aan Verlag Breitkopf & Härtel voor de vriendelijke toestemming om hier passages uit het voorwoord van de nieuwe uitgave PB 5393 (partituur) resp. EB 8735 (piano-uittreksel) af te drukken.
- 2 Peter Tschaikowsky, *Musikalische Essays und Erinnerungen*, Berlijn 2000, p. 399.
- 3 Typescript in het Staatsarchiv Hamburg (bestand Altona 88 Carl Reinecke nr. 14), p. 12. Apocriefe titel: *Lebenserinnerungen*. Een publicatie van deze memoires onder de titel *Licht, Nebel- und Schattenbilder* door mw. dr. Ute Schwab (Kiel) is in voorbereiding.
- 4 Typescript, p. 155 e.v.
- 5 Vgl. Hans-Joachim Nösselt, *Das Gewandhausorchester*, Leipzig 1943, p. 180.
- 6 Vgl. dr. med. Erich Maske, "Allerlei von der Entwicklung und der Entstehung der Schwedler-Flöte bis zur Reform-Flöte mit F-Mechanik", in: *Zeitschrift für Musik* 88 (1921), p. 544 e.v.
- 7 Nancy Toff, *The Development of the Modern Flute*, New York 1979, p. 83.
- 8 Vgl. Hans-Joachim Nösselt, *Das Gewandhausorchester*, pp. 226 en 228.
- 9 Een volwaardig artikel over Maximilian Schwedler van Hans-Peter Schmitz is verder ook te vinden in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 12, Kassel enz. 1965, kol. 367 e.v.
- 10 Maximilian Schwedler, *Flöte und Flötenspiel - Ein Lehrbuch für Flötenspieler*, Leipzig 31923. Herdruk uitgegeven bij Zimmermann, Frankfurt 2000.
- 11 *Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel - Leipzig*, november 1908, p. 3850. De redactie voor deze aflevering van de *Mitteilungen* moet echter een paar weken eerder gesloten zijn. Zie noot 13.
- 12 *Signale für die musikalische Welt*, Leipzig 67/34 (25 augustus 1909), p. 1203; *Der Klavierlehrer*, Berlin 32 (1 september 1909), p. 268.
- 13 Persoonlijke mededeling van 27 september 1909 van Robert Parker, British Library Londen. Deze Engelse première wordt aangekondigd in de *Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel - Leipzig* van oktober 1909 (p. 3952), ook al had de uitvoering al plaatsgevonden op 4 september 1909.

Vertaling: Hans Maas

Gaby Pas-van Riet geeft op 28 maart 2004 een Masterclass over werken van Reinecke in het kader van de NFG-ledendag 'De Romantische Fluit' in de Hogeschool voor Muziek en Dans in Rotterdam. Zie de aankondiging elders in deze aflevering.

