

DAS NEUE WERK Nr. 3

Spielanweisung

zu

Paul Hindemith, Spielmusik Opus 43^I

von

Hilmar Höckner



B. Schott's Söhne, Mainz / Georg Kallmeyer Verlag, Wollenbüttel

Spielanweisung



A. Allgemeine Bemerkungen

1. Eingang. Das vorliegende Werk ist in erster Linie für die heute sich vielerorts bildenden kleineren und größeren Musiziergemeinschaften sowie für Schul- und Liebhaberorchester, d. h. für den besonderen Gebrauch der Musikfreunde bestimmt. Die folgenden Hinweise für seine praktische Erarbeitung und Darstellung wollen diesem Umstand in möglichst weitgehender und eindeutiger Weise Rechnung tragen. Sie wenden sich deshalb nur indirekt an den Berufsmusiker oder auch an jene kleineren Berufs-Orchestervereinigungen, die sich vielleicht ebenfalls dieser Musik gern annehmen werden, und gehen mit vollem Bewußtsein von der besonderen Lage aus, in der sich eine Musiziergruppe befindet, die angesichts dieses Werkes einer für sie neuen und neuartigen Aufgabe gegenübersteht. Einhilfe soll gegeben werden, dort wo man ihrer bedarf, jedoch nicht in der Form fertiger „Rezepte“, die es für eine geistige Angelegenheit wie die Einstudierung eines Kunstwerkes gar nicht geben kann, sondern durch die schlichte Mitteilung von Erfahrungen, die ein Kreis junger Menschen machte, als er in mehrwöchentlicher Probenarbeit das vorliegende Werk allmählich fortschreitend für sich gewann.

2. Besetzung. Wie aus der Partitur ersichtlich, verlangt unser Werk neben einem (durchaus bescheiden zu denkenden) Streichkörper in den Ecksätzen je zwei Flöten und Oboen, im Mittelsatz eine Soloboaue und Solobratsche. Der Streichbaß kann zur Not auch wegbleiben,

und ebenso läßt sich das Werk rein kammermusikalisch (in jeder verlangten Stimme ein Spieler) recht gut ausführen. Der Besetzung sind also numerisch verhältnismäßig weite Grenzen gesetzt, doch muß vor zu starker Auffüllung unbedingt gewarnt werden. 20 bis 25 Spieler dürfen als Normalzahl gelten.

3. Anforderungen. Viel wichtiger als die Zahl der Mitspielenden ist die Auswahl und richtige Zuordnung derselben im Hinblick auf die vorhandene Spielfertigkeit. Das Werk bietet „technisch“ keine besonderen Schwierigkeiten und dürfte in dieser Hinsicht von jedem besseren Liebhaberorchester zu bewältigen sein. Hingegen werden im rein musikalischen Sinn und besonders im Zusammenspiel bereits höhere Anforderungen gestellt. Deshalb sei auch Musizierkreisen, die noch im Anfang ihrer Arbeit stehen, abgeraten, sich etwa vorzeitig mit dem Werk zu beschäftigen. Im übrigen möge als Maß für die Verteilung der Spieler auf die einzelnen Stimmen etwa die folgende Aufstellung dienen:

Von den ersten Geigern wird ein gutes und unbedingt intonationssicheres Lagenspiel (auch 4. Lage) verlangt. Die Stimme der zweiten Geigen ist bedeutend leichter spielbar als die der ersten. Doch wird auch hier Beherrschung des Lagenspiels (wenigstens bis zur 3. Lage) gefordert.*) Die Stimme der Bratschen ist nicht schwerer spielbar als die der zweiten Geigen, jedoch nichts für Anfänger im Violaspiel, die aus dem C-Schlüssel noch nicht ganz sicher lesen können. Die Partie der Solobratsche bietet einem besseren Spieler keine nennenswerten Schwierigkeiten. Wiederholt wird für die höheren Lagen der Violinschlüssel gesetzt.

Auch die Cellostimme ist spieltechnisch verhältnismäßig leicht zu bewältigen. Sie weist einen nur geringen Tonumfang auf (nur Baßschlüssel, höchster Ton h), dürfte aber trotzdem Anfängern i. a. nicht zugänglich sein (Intonationsschwierigkeiten, Versetzungszeichen!). Die Stimme des Kontrabasses stimmt fast wörtlich mit der der Celli überein, stellt deshalb etwa die gleichen spieltechnischen Anforderungen wie diese; nichts für Anfänger, aber durchaus zugänglich einem musikalisch tüchtigen Dilettanten.

Die Bläserstimmen sind sicher nicht „schwer“ zu nennen, da sie weitgehend die charakteristische Spieltechnik der einzelnen Instrumente berücksichtigen. Für Anfänger bieten aber auch sie gewisse Schwierigkeiten, als nicht nur Intonationssicherheit, sondern auch ein klares und

*) Zur Not kann die Stimme jedoch auch von Spielern erlernt werden, die das Lagenspiel noch nicht beherrschen. Sie müssen dann nur gut musikalisch sein.

lockeres Stakkato wie vor allem ein schönes Piano verlangt wird. Der Vertreter der 2. Oboe muß gut die tieferen Töne blasen können. Die Stimme der Solo-Oboe im zweiten Satz kann von einem guten Dilettanten gespielt werden. Unter den Flötisten wird manchem Spieler anfänglich vielleicht die hier und dort notwendige „enharmonische“ Umdeutung von Tönen (Klappen-) Schwierigkeiten bereiten.

4. Fingersatz und Lagenspiel. Mit dem letzten Hinweis ist eine Schwierigkeit angedeutet, die in übertragener Bedeutung für alle Instrumente Geltung hat. Sie besteht darin, daß durch die in harmonischer Beziehung besondere, neuzeitliche Haltung der Musik und die durch sie geforderte Schreibweise für den Spieler ganz spezifische Fragen des Fingersatzes und der Grifftechnik überhaupt wesentlich werden, die bei älterer Musik zwar nicht fehlen, hier aber weit mehr in den Vordergrund treten. Durch Namhaftmachung einiger bezeichnender Fälle aus den Stimmen der Geigen und Bratschen sei der Spieler angeregt, sich im schnellen Überblicken solcher Stellen zu üben, auf die zudem im Notentext selbst meist durch entsprechende Fingersatzangaben hingewiesen ist. Es handelt sich zumeist um kleine Kunstgriffe zur Erleichterung des Fingerspiels bei „schlecht in der Hand liegenden“ Tonfolgen.

a) Enharmonische Umdeutungen einzelner Töne oder Tongruppen. Typisches Beispiel: 1. Violine, 1. Satz, Takt \longrightarrow 76 ff*):



Hier etwa den normalen Fingersatz der ersten Lage zu nehmen, wäre äußerst ungeschickt. Bei der enharmonischen Umdeutung denken die Finger gleichsam die Töne für sich um, indem sie (im vorliegenden Fall) einfach



spielen, was viel bequemer für sie ist, klanglich aber genau dasselbe bedeutet wie der originale Notentext.

*) Bei Takthinweisen innerhalb dieser Spielanweisung deutet ein der Taktzahl vorangestellter Pfeil \longrightarrow darauf hin, dass die betreffende Stelle bereits mit der Auftaktnote zu dem genannten Takt hin beginnt.

b) „Halbe Lage“. Beispiel: Bratschen, 1. Satz, Takt \rightarrow 7f:



Auch hier werden die Finger in bessere Lage zueinander gebracht, aber nicht durch enharmonische Umdeutung der Notenbezeichnungen, sondern durch einen (wenn auch nur geringfügigen) Wechsel der Hand-„Lage“. Beide Verfahren haben genauer betrachtet miteinander viel Verwandtes.

c) Chromatische Nebentöne mit Nachbarfingern. Beispiel: Bratschen, 1. Satz, Takt 17/18:



Nachdem (im Takt 18) der erste Ton (dis) mit dem 4. Finger gegriffen ist, wird das angehängte d mit dem 3. Finger „abgereicht“, wodurch das bei der Rückung des 4. Fingers unvermeidliche unschöne „Schleifen“ des Tones vermieden wird. Anderes Beispiel: 2. Geigen, 1. Satz, Takt 32/33:



d) Häufungen von Vorzeichen. Eine Stelle wie die folgende (2. Violinen, 1. Satz, Takt \rightarrow 76 ff):



wird manchen Geigern vielleicht zuerst Schwierigkeiten bereiten. Und doch bedarf gerade sie keinerlei besonderer Erläuterungen für den Fingersatz, da sie vom Spieler nichts weiter fordert als die Beherrschung der 1. Lage. Hier gilt es nur, durch zuerst langsames und dann allmählich schneller werdendes Üben die bereits erworbene Spielfertigkeit ein Stück weiter zu bringen.

5. Gang der Proben. Zeigt sich so, daß zu einer spieltechnisch geschickten und einwandfreien Wiedergabe der einzelnen Stimmen für die Spieler u. U. gewisse Vorarbeiten nötig werden, so gilt das in erhöhtem Maße von der musikalischen Erarbeitung der Einzelstimmen und von der Gewinnung eines rechten Zusammenspiels. Deshalb sei hier — schon um vor Enttäuschungen zu bewahren — ernsthaft davon

abgeraten, bei der ersten Probe sofort mit einem Zusammenspiel aller zu beginnen. Vielmehr empfiehlt sich, folgende drei Formen des Übens nebeneinander anzuwenden:

a) Studium der Einzelstimmen in getrennten Gruppen (und, um gleichzeitig üben zu können, in getrennten Räumen),

b) (kammermusikalisches) Zusammenspiel der besten Spieler (je einer aus jeder Stimme), wobei die übrigen Spieler nach Möglichkeit zuhören,

c) Zusammenspiel aller.

Am Anfang ist viel a und b zu pflegen und erst allmählich zu stärkerer Betonung der Form c überzugehen. Auch im weiteren Verlauf der Proben immer wieder einmal b einschalten!

Im Zusammenspiel ist der erste Satz der schwerste, der letzte Satz verhältnismäßig am leichtesten. Deshalb erarbeite man zuerst in aller Gründlichkeit den ersten Satz! Die Spieler werden dann um so größere Freude auch an den folgenden Sätzen haben, bei denen sich gewisse Schwierigkeiten, deren Überwindung im ersten Satz viel Arbeit kostete, dann u. U. bereits „spielend“ lösen lassen.

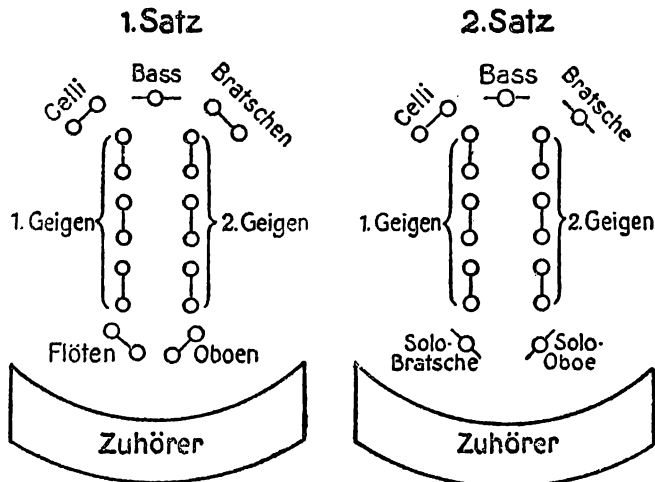
6. Zusammenspiel. Aller Anfang ist schwer! Das gilt in Bezug auf die hier zu leistende musikalische Arbeit sicher in ausgesprochenem Maße. Erwarte niemand, daß sich sogleich beim ersten Zusammenspiel das Verständnis ohne weiteres einstelle. Nur in ruhiger, stetiger und hingebungsvoller Probenarbeit kann es allmählich gewonnen werden. Vielleicht sind sogar für den Anfang direkte Widerstände innerhalb der Spielerschaft zu überwinden. Lasse sich der Spielleiter dadurch nicht entmutigen; sondern vertraue er darauf, daß „ein Werk selber musizieren“ noch immer wenn auch nicht der schnellste, so doch sicher der beste Weg zu seinem Verständnis ist.

Beim Zusammenspiel werde von vornherein der größte Wert darauf gelegt, daß alle Spieler lernen, gut aufeinander zu hören. Denn ein sozusagen „taubes“ Sichanvertrauen einem taktierenden Dirigenten gegenüber wird bei der Struktur des Werkes nie zum Ziele führen. Ebenso wenig gibt diese Gelegenheit, sich beim Musizieren etwa in gewohnter Weise vom rhythmischen Fluß der „Harmonien“ sicher dahintragen zu lassen. Jeder Spieler muß vielmehr der im wesentlichen polyphonen Haltung dieser Musik Rechnung tragend, aus sich heraus seine Stimme spielen, gleichzeitig aber beständig die anderen Stimmen verfolgen, auf sie „reagieren“ und mit ihnen wahrhaft „spielen“ lernen. Nur so wird es möglich sein, allmählich die innere Architektonik des Werkes zu erspüren und zu erfüllen: das Werk im gemeinsamen Musizieren miteinander zu „bauen“!

Dieses wahrhaft „gemeinsame“ Tun kann bei einem kleineren Orchester, wie es dieser Musik am besten ansteht, durchaus zum Prinzip der gesamten Arbeit gemacht werden: soll heißen, daß man in diesem Fall u. U. ganz gut eines eigentlichen Dirigenten zu entbehren vermag. Denn nur dort ist — auch im Musizieren — wahre Gemeinsamkeit, wo der einzelne an und für sich „frei“ ist und niemand anderem zu dienen braucht als der gemeinsamen Sache selbst.

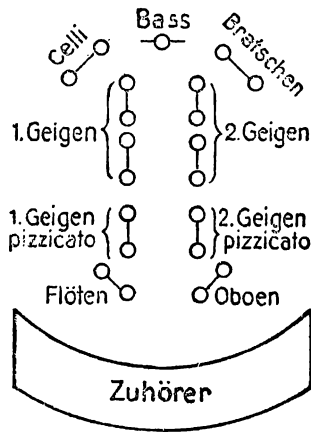
7. Aufstellung. Wir kommen so noch einmal zu dem Punkt zurück, den wir von der rein technischen Seite schon weiter oben (unter Nr. 3) betrachtet haben und jetzt vom eigentlich Musikalischen her ansehen müssen: zur rechten Zuordnung der einzelnen Spieler. Wird die Musik von einem besonderen Dirigenten geleitet, so ist die Aufstellung des Orchesters mit dem Blick nach diesem hin ohne weiteres gegeben. Anders beim Spiel ohne Dirigent! Hier wird die Aufstellung in weit höherem Maße der besonderen Eigenart des Werkes Rechnung zu tragen haben, indem sie seiner Darstellung im freien Zusammenspiel aller entgegenkommen muß; d. h. sie muß wesentlich nach innen (konzentrisch) gerichtet sein!

In diesem Sinne seien die folgenden Aufstellungspläne für die einzelnen Sätze als bereits erprobte Vorschläge*) verstanden:



*) Die Schemata beziehen sich auf eine Besetzung von etwa je 5–6 ersten und zweiten Geigen, 2 Bratschen, 2 Celli, 1 Kontrabaß, sowie je 2 Flöten und Oboen, d. h. zusammen etwa 20 Spielern.

3. Satz



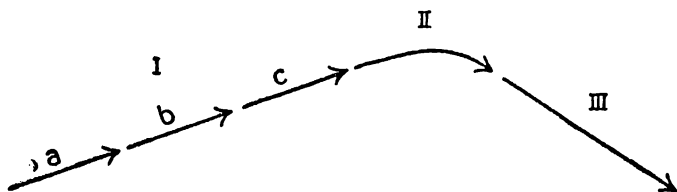
Sie bieten den Vorteil der inneren Geschlossenheit des Streichkörpers einerseits und der Bläser- oder Solistengruppe andererseits, sowie einer guten Fühlungnahme beider Hauptgruppen miteinander. Auch sind sie beim Übergang von einem Satz zum anderen ohne zeitraubendes Umbauen auszuführen, besonders dann, wenn alle — was beim dirigentenlosen Spiel wegen der dadurch gewonnenen größtmöglichen Annäherung der Spieler zueinander sehr zu empfehlen — ausser den Cellisten im Stehen musizieren.

B. Besondere Bemerkungen

Es wäre ein vergebliches und zudem auch verfehltes Bemühen, wollte man den Versuch machen, den Weg, den eine Musiziergruppe während der Probenarbeit an den einzelnen Sätzen der vorliegenden Musik allmählich etwa zurückzulegen hat, in seiner ganzen Ausdehnung bis ins Einzelne hinein zu beschreiben. Vielmehr kann es sich auch hier nur um Mitteilung einiger grundsätzlicher Dinge und solcher Erfahrungen handeln, von denen von vornherein anzunehmen ist, daß ihnen für die Erarbeitung des Werkes allgemeinere Geltung zukommt und ihre Nennung anderen Spielgruppen wirklich vorwärts zu helfen vermag.

Daß hierbei ein näheres Eingehen auf die Musik selbst und die in ihr wirkenden Kräfte mit an erster Stelle zu stehen hat, erscheint im Hinblick auf die zu lösende Aufgabe selbstverständlich.

1. Zum ersten Satz. Schon bei einer nur flüchtigen Durchsicht der Partitur zeigt sich, daß der erste Satz aus drei größeren Teilen besteht, von denen der erste und letzte dem Streichorchester, der mittlere aber den Bläsern zuerteilt ist. Es kann also auch beim Zusammenspiel zuerst einmal in getrennten Gruppen (und Räumen) geübt werden! Suchen wir uns hierbei sofort über die besondere musikalische Haltung dieser Teile einen Eindruck zu verschaffen, so fällt wohl auf, daß der erste Teil (bei dem wir sehr bald eine Art dreifacher Unterteilung erkennen) im Ganzen genommen einen „aufsteigenden“, „kräftesammelnden“, „aufbauenden“ Charakter trägt, dem der letzte Teil mit „absteigender“, „abbauender“ und „abschließender“ Tendenz gegenübersteht. Zwischen diesen beiden Teilen aber steht das „Trio“ der Bläser, als dessen musikalischen Grundzug wir einen leicht geschwungenen Kräftebogen (Auf- und Abbau) empfinden, so daß dieser Mittelteil im ganzen betrachtet als der eigentliche Höhepunkt, gewissermaßen als die „Blüte“ des ersten Satzes erscheint:



Wenden wir uns nun sogleich den einzelnen Teilen (und Unterteilen) etwas näher zu:

[1a] (Takt \rightarrow 1 bis 14). Mit einem Generalauftakt aller Streicher (forte!) hebt sofort das Hauptthema des Satzes (sonst mezzoforte!) an:



wie wir hören, sogleich in kanonischer Engführung zwischen 1. Geigen und Bässen, während 2. Geigen und Bratschen kontrapunktieren, — bis sie selbst (Takt \rightarrow 7 ff) das Thema übernehmen. Dabei allmähliche Steigerung bis zum Fortissimo, das jedoch nicht übertrieben werden darf. (1. Geigen im 11. Takt $p \leftarrow ff$ „klangvoll“ — nicht „würgen“!)

Ib) (Takt \rightarrow 15 bis 29). Ein „Zwischenspiel“ unter anfänglicher Führung der Cello und Bratschen. Die Melodie



erinnert uns an den Kontrapunkt der Bratschen in Ia (Takt 3), aus dem sie „gewonnen“ ist (leicht, aber deutlich und bestimmt spielen!). Dazu kommen die Begleitbewegung der 2. Geigen



(pianissimo!) und Pizzicati der 1. Geigen und des Kontrabasses (exakt zusammenspielen, nicht hetzen!) Bässe und 1. Geigen greifen sodann die melodische Bewegung auf (Takt 21 ff) und leiten über den dynamischen Höhepunkt dieses Zwischenspiels (Takt 25) hinweg zum dritten (Unter-) Teil über. (Dabei ist die dynamische Rückleitung $f \rightarrow mf \rightarrow p$ [Takt 25 ff] genau zu beachten; die Führung liegt bei den ersten Geigen [am Schluß kleines Ritenuto!])

Ic) (Takt \rightarrow 30 bis 43). Hauptthema, kanonisch beginnend wie bei Ia (Einsatz nicht zu stark und grob). Im weiteren Verlauf allmählich Steigerung, „Stauung“ und Abschluß im Fortissimo. (Thema „in Hochlage“ [Takt \rightarrow 40 ff] nicht zu stark, aber klangvoll spielen; Abschlußnote [Takt 43] in den 1. Geigen da [Viertelnote] nicht zu kurz abreißen!)

II) (Takt 43 bis 59). Das „Trio“ der Bläser beginnt genau genommen bereits im Takt 42 mit dem (bestimmt zu gebenden) Einsatz der 1. Oboe. Die Oboen sind es auch, die während dieses ganzen Teils „führen“. Hören wir deshalb besonders auf das, was sie zu sagen haben! Sie bringen (stets rhythmisch exakt und bestimmt!) im wesentlichen zwei (miteinander gekoppelte) melodische Gedanken, die — wie wir hören — teils zum Hauptthema, teils zum „Kontrapunktthema“ (vgl. Takt 3, Bratschen, und Bsp. 2) Beziehungen haben:



während die Flöten (immer mit leichtem graziösem Stakkato!) begleiten:



und durch diese Wendung, die dann auch vorübergehend von den

Oboen aufgenommen wird, auch in dieses Sätzchen das Prinzip der Steigerung bringen (zwei Fortehöhepunkte Takt 50 und 57, die Flöten und Oboen gemeinsam „auf-“ und wieder „abzubauen“ haben — dabei gut im Tempo bleiben, nicht eilen; beim Übergang zum 3. Hauptteil allmählich und „organisch“ bis ins Pianissimo zurückgehen!).

III (Takt \rightarrow 59 bis Schluß.) Der dritte Hauptteil endlich bringt eine kleine Doppelfuge über das Hauptthema und das „Gegen-thema“:



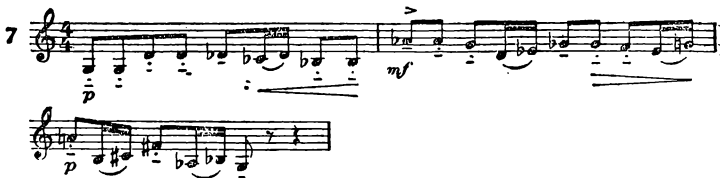
(vgl. dazu die Themen der Oboen in Bsp. 4). Sie ist sehr fein und rhythmisch delikater zu spielen (Einsatz der 1. Geigen Takt \rightarrow 59 „bestimmt“). Ganz allmählich Steigerung bis zum Höhepunkt (Fortissimo Takt \rightarrow 76 ff muß „klingen“). Schließlich „Verabschiedung des Themas“ (ganz allmähliches Decrescendo bis zum ausgesprochenen Pianissimo; nicht ritardieren!).

Der Satz ist in frischem Tempo (nicht zu langsam) und rhythmisch stets sehr exakt zu spielen!

Am Anfang zählt man am besten $\frac{1}{4}$ geht dann aber (bei allmählich sich einfindendem „Zusammenspiel“ möglichst bald zum vorgezeichneten „Alla breve“ über.

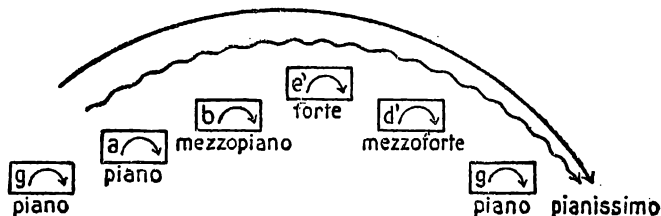
2. Zum zweiten Satz. Wie schon oben angedeutet, ist dieser Satz leichter im Zusammenspiel zu erfassen und öffnet sich deshalb auch leichter dem Verständnis, sobald den Spielern das Bewußtsein seines inneren Baues gekommen ist:

Die wesentliche Aufgabe des Orchesters (im Gegensatz zu der der Solisten) ist die Darstellung des immer wiederkehrenden (ostinaten) Hauptthemas:



Dieses erfährt während des Verlaufs des Stückes gewissermaßen einen „terrassenförmigen“ Aufbau, indem es mit seinem Anfangston (in Beisp. 7 „g“) zuerst allmählich aufsteigend in höhere; sodann aber absteigend in tiefere Tonlagen versetzt wird, bis es schließlich wieder in der Ausgangs- und Hauptlage „g“ Platz nimmt.

Die Soloinstrumente bringen dazu je eine charakteristische Nebenmelodie: die Oboe eine weitgespannte Gesangsmelodie, die Solobratsche ein meist triolenhaft bewegtes Figurenwerk, so daß sich für die Formanlage des Satzes etwa die folgende schematische Skizze ergibt:



Besondere Sorgfalt verlangt der Vortrag des Hauptthemas (gutes Zusammenspiel, „Deklamieren“, breite, doch bestimmte Bogenstriche, guter dynamischer Auf- und vor allem Abbau [in Takt 3 und an den entsprechenden späteren Stellen breite Achtel]). Gleichzeitig ist zu beachten, daß das Thema in den Gesamtaufbau des Satzes eingegliedert werden muß (nach der Mitte des Stückes hin „Steigerung“, sodann wieder Rückgang — vergl. die Skizze!), womit sich naturgemäß gleichzeitig die Intensität seiner inneren Dynamik ändert (vgl. die Angaben des Komponisten, der z. B. den dynamischen Höhepunkt des Themas in Takt 2 und 8 mit *mf*, in Takt 27 [nach vorangegangenem *mf*] mit *piu f* und in Takt 33 mit *mp* angibt.)

Überhaupt muß das Orchester fortwährend bestrebt sein, sich in der richtigen Weise dem musikalischen Gesamtverlauf einzugliedern. Das gilt in besonderem Maße für alle, die Stellen, bei denen gleichzeitig die Solisten spielen (nicht zu laut spielen, die begleitenden Achtel [Stütznoten] z. B. in Takt 15 oder 28 ff breit und weich!)

Die Oboe hat durchgehends „gesanglich“ und möglichst weich zu spielen, die Solobratsche ruhig und gleichmäßig fließend (die dynamischen Angaben sind genau zu beachten!).

Auch bei diesem Satz ist ein zu langsames Tempo unbedingt zu vermeiden. Der Solobratschist wird am ehesten das richtige Tempo bestimmen können!

3. Zum dritten Satz. Hat sich eine Musiziergruppe die beiden vorangegangenen Sätze langsam und gründlich vorgehend erarbeitet, so wird sie an der frischen Art dieses Schlußsatzes bald ihre Freude finden.

Formal zerfällt dieser (wie wiederum ohne weiteres aus dem Notenbild zu ersehen) in zwei deutlich getrennte Teile (der erste im „Alla breve-“, der zweite im $\frac{3}{8}$ -Takt stehend).

Der erste Teil (Takt 1 bis 61) zeigt durchaus „aufbauenden“, vorwärtsdrängenden Charakter. Das ihn einleitende Motiv:



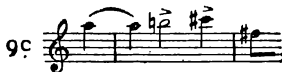
von den Streichern vorgetragen, ist gleichsam der auffordernde Ruf an die (hier um einige „zupfende“ Geiger und Bratschisten erweiterte) Bläsergruppe, um ihrerseits sofort mit einem fröhlichen Musizieren zu beginnen (Takt 2 ff), das dann in Takt 12/13 mit ebendemselben Ruf abbricht. Die Streicher leisten diesem Gegenruf sogleich (Takt 13 ff) Folge, indem sie das vorangegangene Spiel der Bläser in ihrer Weise nachahmen, bis auch sie (Takt 23/24) mit dem „Ruf“ enden und dadurch die Bläser von neuem ermuntern, ihre Kunst zu zeigen (Takt 24 ff). So entsteht ein an musikalischer Lebendigkeit beständig gewinnendes Wechselspiel zwischen den beiden Spielgruppen, das sich noch weiter fortsetzt, indem jetzt wieder auch die Streicher den Bläsern nachzueifern suchen (Takt 39 ff), bis schließlich beide Gruppen (bei Takt 54) zu einander finden und den Satz zu seinem Höhepunkt führen. Beachte dabei die rhythmische und tonale Verschiebung des Rufmotivs! Es lautet in Takt 53/54 noch normal:



in Takt 54/56:



und in Takt 56/58:



In dem Rufmotiv lernen wir bei näherer Beschäftigung mit dieser Musik immer mehr das Symbol des Aufwärtsstrebens und Vorwärtsdrängens kennen, das diesem ersten Teil des Schlußsatzes — wie schon bemerkt — seinen Charakter gibt. Ist der „Ruf“ doch in seiner prägnanten Rhythmik und mit seiner im wesentlichen aufwärts gerichteten Tonfolge selbst ein Ausdruck dieses Strebens und Drängens!

Grunde nichts anderes als sein vollständiger Kräftezerfall, der wiederum nur das nahende und schließlich erreichte Ende des Stückes versinnbildlicht (vgl. besonders die Takte 125 ff, von wo an sich alles thematische und melodische Wesen in seine Urbestandteile aufzulösen scheint). . .

So stehen sich in den beiden Teilen dieses Satzes zwei grundsätzlich entgegengesetzte Bewegungsarten gegenüber, die es im Spiel klar herauszuarbeiten gilt.

Sonst ist für die Einstudierung im besonderen nicht viel zu bemerken.

Das Tempo des ersten Teils werde so schnell wie möglich genommen. Das Zeitmaß des zweiten Teils wird dadurch gewonnen, daß jetzt die Achtel genau so schnell genommen werden wie vorher die Viertel. Nur bei genauester Befolgung dieser Anweisung wird vermieden, daß der Satz in der Mitte musikalisch auseinanderbricht!

Und dann: frisch-rhythmisch musiziert! Insbesondere mögen sich die Bläser eines lockeren und rhythmisch präzisen Stakkatos befleißigen.
