

2018
Text für eine Seminarsitzung

Christoph Richter

Von früh bis spät

Vorbemerkung

Interpretation zielt nie auf ein Ganzes des Verstehens und Erlebens. Sie bleibt stets selektiv. Das gilt auch für die vergleichende Betrachtung und Deutung der beiden Orchesterwerke von Johannes Brahms, die sich in manchem ungleich gegenüberstehen. Mein Interesse an ihrem Vergleich richtet sich darauf, was Brahms in beiden Werken (s)einem Publikum anbietet und mit welchen Mitteln er es tut.

Mein Versuch hat ein doppeltes, sozusagen ein reziprokes Ziel: Die Art der Musik soll etwas über die Musikinteressen des (eines) Publikums erzählen; und das angenommene Publikum soll dem Angebot der Musik gerecht werden. Hierfür bieten sich mehrere Wege an: Man kann nach der Rezeption der Musik fragen, also danach, was das Publikum zu den Stücken meint(e). Man kann nach der Funktion der Musik fragen, die sie für ein Publikum erfüllt oder erfüllen soll. Und man kann die Betrachtung der Musik auf ihren unabhängigen, ‚absoluten‘ Werkcharakter richten, gleichsam auf ihr inneres Leben.

I - Das Angebot

Die Werkbetrachtung, die ich auf den folgenden Seiten vorlege, vergleicht zwei Werke von Johannes Brahms (1833 - 1897) miteinander - seine erste und seine letzte Komposition für großes Orchester. Die erste schrieb Brahms mit 25 Jahren, die letzte mit 52 Jahren - 1858 die Serenade für großes Orchester in D-Dur, op. 11 - 1884/5 die Vierte Sinfonie in e-Moll, op. 98, also 26 Jahre später.

Die hier vorgelegte vergleichende Betrachtung widme ich den erwachsenen Musikliebhabern, für die ich seit vielen Jahren Seminare anbiete. In diesen Veranstaltungen geht es um die individuelle und die gemeinsame Begegnung mit Musik. Die Betrachtung eignet sich aber sicher auch für ein wenig ältere Schüler beiderlei Geschlechts, und wenn ich Glück habe, auch für jüngere Schüler. Meine Werkbetrachtung hat den Charakter eines Entwurfs für einen Unterricht oder eine Seminarsitzung und eines nachträglichen, wertenden Berichts. In dieser Werkbetrachtung sollen die Unterschiede der beiden ersten Sätze dieser Werke vorwiegend und jedenfalls anfänglich durch Hören deutlich werden.

Oft erwähnt wird und aus dem Werkverzeichnis zu entnehmen ist, dass Brahms Schwierigkeiten mit dem Komponieren großer, gewichtiger Orchesterwerke hatte und auch eine Scheu vor dieser Aufgabe. Mit anderen Kompositionen - vor allem der Kammermusik in vielerlei Besetzungen und mit Musik für Chöre und Gesang - hatte er schon früh erstaunlichen

Erfolg, und er wurde, zum Beispiel von seinem späteren Freund Robert Schumann in dem berühmten Aufsatz „Neue Bahnen“ als der kommende Komponist gefeiert.¹

An Musik für großes Orchester und große Form wagte er sich offenbar nur zögernd heran. Bevor er 1877 mit 44 Jahren seine erste Sinfonie schrieb (in c-Moll, op. 68), bot er für Orchestermusik wenig an: zwei Serenaden, die erste als op. 11 erweitert aus einem Kammermusik-Nonett; die zweite als op. 16 für ein kleineres Orchester; ferner das erste Klavierkonzert op. 15, 1859, und schließlich für großes Orchester die „Variationen über ein Thema von Joseph Haydn, op. 56 a, 1874.

II

Anmerkungen zum Vergleich der beiden Sätze und ihres, die Komposition prägende Umfeldes²

Johannes Brahms erhielt 1857 die erste feste Anstellung als Hofkapellmeister und Kammermusiker am Hofe des Fürsten Paul Friedrich Emil Leopold III. zu Lippe, welcher sich, wie schon sein Großvater und Vater für ein reges und vielseitiges Musikleben einsetzte und es förderte. Es gab eine Oper und Konzerte aller Art, sowie Chormusik und unterhaltende Musiken im Freien und in Sälen, z.B. die wöchentlichen Mittwochs-Musikveranstaltungen nach dem Vesperläuten. Wie es damals auch im Musikleben der vielen Kleinstaaten Deutschlands üblich war, setzten sich die Programme aus Teilen von Sinfonien, aus Ouvertüren, Solokonzerten, Soloarien und Tänzen zusammen. In seiner leutseligen Art bot der Fürst auch unterhaltsame Programme für das „Volk“ an. Brahms, dessen Hauptaufgabe in der Leitung eines Chores und im Klavierunterricht für die Fürstenschwester Friederike bestand, fühlte sich - wie Beschreibungen aus Detmold versichern - in diesem gemischten Potpourri-Musikleben wohl, zumal er genug Zeit hatte, seine künstlerischen Freundschaften im ganzen Land zu pflegen und viel zu komponieren.

In diesem „gemischten“ musikalischen Zusammenhang ist auch die Komposition der beiden Serenaden (op 11 und op.16) zu sehen, deren erste für großes Orchester ausgelegt ist. Lokalmusikalisch ist die besondere Rolle des Horns am Anfang der Serenade zu verstehen, für dessen solistische Leistungen der im Demolder Musikleben bekannte und beliebte Hornist Cordes der rechte Mann war. Max Kalbeck macht auf einige Anknüpfungen an populäre

¹ Robert Schumann, „Neue Bahnen“, in: Neue Zeitschrift für Musik, Ausgabe vom 28.10. 1853, Band 39, S.185 - 186 (nachzulesen in: Christian Martin Schmidt, Johannes Brahms und seine Zeit, Laaber 1983, S.16-18)

² Die folgenden Anmerkungen nehmen Anleihen bei der umfangreichen Brahms-Biographie von Max Kalbeck auf (acht Halbbände, erschienen von 1903 bis 1921 in mehreren Auflagen in Berlin). Für die Detmolder Jahre kann auch die Biographie von Karl Geiringer, (Zürich 1955), für die vierte Sinfonie der von Christian Martin Schmidt besorgte Band „Johannes Brahms und seine Zeit“ (Laaber 1983) sowie dessen ausführlich kommentierte Partitur der vierten Sinfonie (Mainz 183) herangezogen werden.

Melodien der klassischen Zeit aufmerksam - etwa auf das erste Thema des Finalsatzes von Joseph Haydns letzter Sinfonie (Nr. 104) (das sogenannte „Dreschthema“ und auf Motive aus dem dritten Satz aus Beethovens Pastoralsinfonie. Die Orchesterserenade op.11 ist ein Zeugnis davon, dass Brahms in Detmold offenbar fröhlich und interessiert am Detmolder Musikleben teilnahm und auf die Musikinteressen der Kleinstadt einging.

Im Stil der Musikbeschreibungen um die Jahrhundertwende zum 20. Jh. ist in Kalbecks Biographie von Natur- und Sommernachtsmusik die Rede, von Sehnsucht der Horn- und später der Klarinettenmelodie, von träumerischer Streichbegleitung. Man kann wohl annehmen, dass das Hören in dieser Zeit sich an solchen Bildern und Stimmungen orientierte und dass das Hören an solchen Vorstellungen mehr verbreitet war als das Beobachten der komponierten Strukturen, die das Publikum eher den Fachkundigen überließ.

Ganz anders war das prägende Umfeld der vierten Sinfonie op.98. Sie entstand hauptsächlich offenbar 1884 und 1885 während eines Urlaubs in Mürzzuschlag am Semmering. Im Freundeskreis von Brahms gab es, nach Kalbecks Beschreibung, Gerüchte über die Entstehung eines größeren Werkes. Klara Schumann, Heinrich und Elisabeth Herzogenberg, Joseph Joachim, der musikbegeisterte Arzt Theodor Billroth, der Musikwissenschaftler Eduard Hanslick und andere dachten an ein weiteres Streichquartett oder an eine weitere Sinfonie. Brahms selbst spielte die Erwartungen herunter und murmelte allenfalls von einer ‚Polka- und Walzerpartie‘.

Ein Jahr erst nach seiner Vollendung rückte er mit dem neuen Werk heraus, nachdem er immer wieder Änderungen geprüft und vorgenommen hatte (Zum Beispiel hatte er eine ursprünglich geplante viertaktige Einleitung gestrichen, die in ruhigen Akkorden zum Beginn des ersten Themas hätte hingeführen sollen).

Erst nach langem Zögern und einigem Hin und Her zwischen Joachim und Brahms vertraute er die Sinfonie seinem Verlag und der Öffentlichkeit an. 1886 schließlich erlebte die Sinfonie in Meiningen unter dem Dirigenten von Hans von Bülow ihre, mit Begeisterung aufgenommene Uraufführung.

III - Anmerkungen zu Brahms' Kompositionsweise der späteren Jahre

Drei Gründe bietet die umfangreiche Brahms-Literatur dafür an, dass erst das achtundsechzigste Werk eine Sinfonie wurde und die hier zu betrachtende Vierte Sinfonie sein 98. Werk (wenn denn das Werkverzeichnis gültig ist).

Den ersten Grund kann man vielleicht darin sehen, dass im bürgerlichen Musikleben der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die häusliche, private oder im Konzertsaal angebotene Kammermusik an Beliebtheit gleichzog mit den Angeboten von Sinfonien in großen Sälen, mit großen Orchestern, dem Trend zu Star-Dirigenten und fast massenhaftem Publikum. Das scheint vor allem für den Bekanntenkreis von Johannes Brahms und den Kreis seiner Verehrer zu gelten.

Der zweite Grund ist darin zu finden, dass sich die weit verbreitete, von emphatischer Begeisterung getragene Zustimmung zur monumentalen apellhaltigen Sinfonie im Stil Beethovens - jedenfalls für Kenner - abnahm, zu Gunsten kleinerer Formen und komplizierterer Prinzipien des Komponierens.³

Der dritte Grund schließlich - und das ist vermutlich der treffigste - liegt in der speziellen musikbezogenen Denkweise des Brahms'schen Komponierens. Man kann sie umschreiben als einen besonders nuancenreichen, zu fortwährenden Veränderungen im Kleinen und Subtilen neigenden Kompositionsstil. Er ist erkennbar am eng aufeinander bezogenen Zusammenhang und der dichten Kommunikation aller Motive, Figuren und Stimmen und macht sowohl das Hören als auch das Musizieren zu einer intimen und anspruchsvollen Angelegenheit zwischen den Stimmen.⁴ Ich stelle mir den älter werdenden Brahms als einen lange über Einzelheiten grübelnden Komponisten vor. Diese grübelnde Denk-, Erprobungs- und Hörweise scheint mir einen Unterschied zu der mehr rhetorisch mitreißenden Musiksprache der Beethovenschen Sinfonien auszumachen. Das gilt besonders für sein Spätwerk, ist aber an Details schon in früheren Kompositionen hörbar.

Christian Martin Schmidt, der Autor des Bandes „Johannes Brahms und seine Zeit“ und Kommentator der Taschenpartitur der vierten Sinfonie⁵, nennt - musikanalytisch gesehen, drei „Momente“, von denen die Kompositionsweise in der vierten Sinfonie bestimmt ist: „1. das Zurücktreten der Harmonik als hauptsächlich formbildendes Element, 2. die Ausbreitung der motivisch-thematischen Arbeit auf alle Formteile und 3. schließlich das von Brahms zu einem ersten Höhepunkt geführte Verfahren der ‚entwickelnden Variation‘“ (Partiturkommentar S. 219).

³ Theodor W. Adorno: „Die Beethovenschen Symphonien waren, objektiv, Volksreden an die Menschheit, die, indem sie ihr das Gesetz ihres Lebens vorführten, sie zum unbewussten Bewusstsein jener Einheit bringen wollten, die ihnen sonst in ihrer diffusen Existenz verborgen ist“. in: Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt 1962, S. 105

⁴ Carl Dahlhaus, Brahms und die Idee der Kammermusik, in: Brahms-Studien Band 1, Hamburg 1974, S. 47
Carl Dahlhaus, „Eine Brahms-Symphonie ist gerade zu der musikalische Ausdruck des Sachverhalts, dass in einer Menge, die sich durchaus als solche fühlt, dennoch jeder mit sich allein ist“. in: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 6, Wiesbaden, S.223

⁵ Hans Christian Schmidt, J. Brahms und seiner Zeit, Laaber 1993/ Taschen-Partitur der vierten Sinfonie mit Erläuterungen, Mainz 1980, S. 219

Den Begriff der „entwickelnden Variation“ hat (offensichtlich) Arnold Schönberg für eine Kompositionsweise (wieder)eingeführt, welche aus dem gewählten - meist stark reduzierten - Anfangsmaterial ein Gebilde herstellt, das „für den Fluß, die Kontraste, die Vielfalt, die Logik und die Einheit einerseits und für den Charakter, die Stimmung, den Ausdruck und jegliche notwendige Differenzierung andererseits“ sorgt und so den Gedanken eines Stückes ausarbeiten⁶.

Mit einfacheren Worten lässt sich der Kompositionsstil des ‚späten‘ Brahms so formulieren: Von einem musikalischen Gedanken (Motiv, Element, Einfall) aus beginnt ein Weg, auf dem der Anfangsgedanke - oder auch nur der gedachte Anfangsgedanke - nach allen möglichen Richtungen erprobt, neu formuliert, angefüllt, variiert und so zu einem Werk gestaltet wird. Solche Musik (ein Satz oder ein Werk) ist ein Prozess, auf dem Hörer und Spieler unentwegt Neues entdecken können und der auch weitergeführt werden könnte. Solche Musik zu erleben und zu verstehen, diesem Prozeß hörend und lesend nach zu gehen und sich in seinen Stationen zu verdeutlichen, ist Aufgabe des Hörens. Musik der entwickelnden Variation liegt ein anderes architektonisches Konzept und eine andere Dramaturgie zugrunde als zum Beispiel der Sonatenform oder Suite, die ja in ihren genormten Teilen eher statisch wirken und deren Hören mehr von Vor-Erwartungen leben. Sie wendet sich an ein anderes Publikum als an Erhebung und Unterhaltung interessierte Hörer.

Das wird in der bei Kalbeck zitierten Beurteilung des Werkes von Elisabeth von Herzogenberg deutlich, der berühmten Pianistin und Gattin von Friedrich H., der als Professor für Komposition an der königlichen Hochschule für Musik in Berlin wirkte. Beide waren enge Freunde von Johannes Bahms:

„Es geht mir eigen mit dem Stück, je tiefer ich hineingucke, je mehr vertieft auch der Satz sich, je mehr Sterne tauchen auf in der dämmerigen Helle, die die leuchtenden Punkte erst verbirgt, je mehr einzelne Freuden habe ich, erwartete und überraschende, und um so deutlicher wird auch der durchgehende Zug, der aus der Vielheit eine Einheit macht. Man wird nicht müde, hineinzuhorchen und zu schauen. Die Fülle der über diesem Stück ausgestreutem geistreichen Zug, seltsamen Beleuchtungen rhythmischer, harmonischer und klanglicher Natur, und ihrem feinen Meißel zu bewundern, der so wunderbar bestimmt und zart zugleich zu bilden vermag; und soviel steckt darin, dass man gleichsam

⁶ Arnold Schönberg hat den Gedanken der entwickelnden Variation vor allem an Werken von Johannes Brahms aufgezeigt, nachzulesen in: , Stil und Gedanke - Aufsätze zur Musik, Gesammelte Schriften I, (München 1967), Kapitel „Brahms, der Fortschrittliche“, S. 35 - 71

wie ein Entdecker und Naturforscher frohlockt, wenn man Ihnen auf alle Schliche Ihrer Schöpfung kommt!

(...) Es ist mir, als wenn eben die Schöpfung zu sehr auf das Auge des Mikrospektikers berechnet wäre, als wenn nicht für jeden Liebhaber die Schönheiten alle offen dalägen, und als wäre es eine kleine Welt für die Klugen und Wissenden, an der das Volk, das im Dunkeln wandelt, nur einen schwachen Anteil haben könnte. Ich habe eine Menge Stellen erst mit den Augen entdeckt und mit gestehen müssen, dass ich sie mit den Ohren meines Verstandes, nicht mit den sinnlichen und gemütlichen aufgefasst hätte, wenn mir nicht die Augen zu Hilfe gekommen wären.“

(zitiert bei Kalbeck, Band 3, Teilband 2, S.449)

Kalbeck selbst nennt den Inhalt der vierten Sinfonie: *„Die Tragödie ist das menschliche Leben.“* (S. 459). Er betont die *„Meisterschaft des Satzes“*, vermisst aber *„jenen unmittelbaren Ausdruck, der allein auf die großen Massen wirkt.“* (S. 450).

Nimmt man diese Anregungen auf, so erscheint die Serenade als ein unterhaltsames Werk für alle (für das „Volk“), während die vierte Sinfonie - Brahms' letztes Werk für großes Orchester - eine Musik ist, deren inneres Leben sich erst durch intensive Hingabe an das Erleben wie an den denkenden Mitvollzug ergibt. Ein lustiger Fest-Partner steht einem gelehrten, feininnig argumentierenden Dialog-Partner gegenüber.

Wie erreichen diese beiden Werke ihre Partnerschaft für die Hörer?

IV -Exkurs:

Bei der folgenden Werkbetrachtung stütze ich mich auf die These von der „Ko-Präsenz“ zwischen der ästhetischen Wahrnehmung „von etwas“ (hier also von der Musik) und der Wahrnehmung des „Ich“, (der Eigenwahrnehmung), die von der Wahrnehmung des „Etwas“ ausgelöst wird.⁷ Bei der Ich-Wahrnehmung geht es um die Frage, was das „Etwas“ mit mir oder aus mir macht.

Das gegenseitig sich bereichernde Hin und Her dieser beiden Wahrnehmungs-Zuwendungen bildet auch die Grundfigur der philosophischen Hermeneutik, die – anfangend bei Karl Heinrich Ehrenforths Schrift „Verstehen und Auslegen“ – auf die Zusammengehörigkeit von ‚etwas verstehen‘ und von ‚sich selbst verstehen‘ aufmerksam machte⁸.

⁷ Gernot Böhme, Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München (Fink), 2001, vor allem S. 73 - 86 (Kapitel „Befindlichkeit“)

⁸ Frankfurt 1972 - ; siehe auch meine Schrift „Musik verstehen“ Augsburg 2012/2014

Kleiner Exkurs zu Gernot Böhmes Wahrnehmungslehre:

Böhme unterscheidet also Pole der Wahrnehmung: die Wahrnehmung von „etwas“, einen Objekt-Pol, und einen Ich-Pol als Wahrnehmung **von (mir) uns selbst**. Zumeist, sagt Böhme, fragen wir nach dem Etwas der Wahrnehmung, danach, wie es wahrgenommen wird, „ob es so ist, wie es wahrgenommen wird, und schließlich mit welchen Mitteln es wahrgenommen wird.“ „Die Orientierung am und auf das Objekt der Wahrnehmung ist durchaus nicht verfehlt, wenn man die Wahrnehmung als eine Erkenntnisweise betrachtet.“ (S. 73)

Böhme fährt fort: „Aber in der Ästhetik ist das zu wenig. Ästhetik muss auch der Frage nachgehen, *wie es dem wahrnehmenden Menschen in der Wahrnehmung geht*“⁹ : inwiefern er betroffen ist, wie er sich selbst im Umgang mit dem „Etwas“ spürt, was das „Etwas“ aus ihm macht, und was er im Umgang mit dem Etwas aus sich selbst macht, auch wie er für andere „da“ ist (die Reihe der Wahrnehmung des Ich-Pols lässt sich fortsetzen).

Gernot Böhme führt die Bestimmung der ästhetischen Erfahrung weiter: „Wahrnehmung, die sich aus dem Grundereignis von Wahrnehmung, nämlich dem Spüren von Wahrnehmung herleitet, impliziert in nuce zwei Pole, nämlich das Ding und das Ich, oder das Subjekt und das Objekt, die in einer Ko-Präsenz zusammenhängen. Spüren von Anwesenheit heißt spüren, das etwas anwesend ist und wie ich mich in seiner Gegenwart in bestimmter Weise befinde. (...) Ist Wahrnehmung Erfahrung der Ko-Präsenz, so geht es also darum herauszuarbeiten, inwiefern Wahrnehmung von etwas immer zugleich die Wahrnehmung meines eigenen Daseins ist.“ (S.74)

Für den Umgang mit Musikwerken ist zu erörtern, sofern es in ihm um ästhetische Erfahrung geht, wie die „Ko-Präsenz“ (Böhme) der beiden Wahrnehmungspole methodisch verwirklicht werden kann. Sie findet auch gemäß der Vorstellung des unabschließbaren Dialogs als der Grundlage der philosophisch-hermeneutischen Interpretation¹⁰ gleichsam als ein fortwährendes Spiel statt zwischen der „Etwas-Wahrnehmung“ und der „Selbst-Wahrnehmung“: Die Selbst-Wahrnehmung beginnt irgendwann zu fragen, was das Etwas eigentlich ist, und auf welche Weise sie den „Ich-Pol“ lebendig und bewusst macht. Die Etwas-Wahrnehmung hingegen beginnt zu fragen, was es bewirkt, was es aus dem Ich macht, welche Folgen es auslöst ...^{11, 12}

Freilich hängt die jeweilige und veränderliche Beziehung der beiden Wahrnehmungspole ab von der veränderlichen Eigenart der Betroffenen, von den Gegenständen (der Musik), von der jeweiligen Situation und Zielsetzung, von den Orten des Geschehens.¹³ Eine Musikbetrachtung der Ko-Präsenz entfaltet vor allem dann ihre Wirksamkeit, wenn sie mit der Seite der Eigenwahrnehmung beginnt - unausgesprochen und jede/jeder für sich, als Gespräch oder als Handeln. Beginnt sie jedoch mit Aspekten des „Etwas“ der Musik (mit Regeln,

⁹ als genaues Zitat (Böhme S.73): Ästhetik „muss sich kümmern um die Freude, die er dabei erfahren mag, oder auch den Schrecken; um die Affektion, die ihn zu etwas hinzieht, oder auch den Ekel, der ihn abstößt, vielleicht sogar um Liebe und Haß.“

¹⁰ Christoph Richter, Musik verstehen, Augsburg 2012 und 2014

¹¹ Hans Ulrich Gumbrecht spricht vom „Oszillieren“ der beiden Wahrnehmungs- oder Verstehensweisen und betont damit das offene Hin und Her beider, nämlich zwischen einer Sinn- oder Wissenskultur und einer Präsenz-Kultur. Hans Ulrich Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik, Frankfurt 2004, S. 98 - 110

¹² Martin Heidegger, auf den Böhme sich beruft, stellt als die beiden Grund-Existenziale (als Arten der Weltaneignung) das „Verstehen“ der „Befindlichkeit“ gegenüber Martin Heidegger, Sein und Zeit (1926), Tübingen 1972, § 29 - 32

¹³ Zu den letzten Verhaltens- und Handlungsweisen - siehe Wilfried Gruhn, Musikalische Gestik. Vom musikalischen Ausdruck zur Bewegungsforschung, Hildesheim (Olms) 2014, hier besonders S. 91 - 102; siehe ferner: Wolfgang Rüdiger, Der musikalische Körper, Mainz (Schott) 2007

Termini, oder Phänomenen der Musiklehre), dann werden Bestimmung und Wirksamkeit der vollen Wahrnehmung leicht beschädigt, weil sie einseitig die Richtung der Wahrnehmung festlegen, den offenen und vielfältigen Reichtum der Eigenwahrnehmung aber beschränken.

Zu den Handlungen, welche die Eigenwahrnehmung hervorbringen oder stärken, gehören: die Musik (körperlich) spüren, hören, singen, sich oder etwas (gestisch) bewegen, spielen, betrachten und beobachten, meditieren... vor allem: sich Zeit lassen, Gelassenheit, Nachdenklichkeit, Gefühle und Stimmungen auskosten^{14/15}. Besondere Bedeutung kommen in diesem Bereich des Umgangs mit Musik Erzählungen, Metaphernbildung, Vergleiche, Erinnerungen, Phantasien zu, die dann allerdings wieder zurück zur Musik führen.

V

Ein wenig Beschreibung dessen, was sich beim Hören einstellt oder zurückmeldet

Serenade op. 11

Ein fröhliche, locker gefügte Hornmelodie versetzt den Hörer in die weite Natur, in einen lichten Wald, ruft zu einer Jagd, breitet sich über einen leisen Grund aus. Die Klarinette übernimmt sie, führt sie weiter, regt andere Bläser zum Einstimmen an und mündet in ein leicht begleitetes übereinstimmendes Gespräch. Erinnerungen löst diese Musik aus, sie sorgt für unbekümmerte Stimmung, und sie muss im fröhlichen Treiben gar nicht so wichtig genommen werden.

V

Zur möglichen „Etwas-Wahrnehmung“:

Mögliche Vergleiche zwischen den beiden Sätzen :

op. 11	op.98
Serenade, Freiluftmusik	Musik für drinnen, vielleicht zum Grübeln
bildhafte Musik, volksliedhaft	Drama, Geschichte eines Motivs
zuversichtliche Stimmung	nachdenklich, dramatisch
durchsichtig	dichter, schwer durchdringlicher Klang

¹⁴ Tomas Strässle, Gelassenheit. Über eine andere Haltung zur Welt. München 2013

¹⁵ Andreas Höftmann, Muße und Musikerziehung nach Aristoteles. Ein Beitrag zur musikpädagogischen Antike-Forschung, Augsburg 2014, Kapitel II.1, S. 19 - 55

meistens oberstimmzentriert

Wichtigkeit aller Stimmen

heraustretende Solostimmen

eher von anderen zugedeckte Stimmen

Naturlaute, Naturinstrumente

denkende, erprobende Kompositionsweise

Was ist Kammermusik (in der vierten Sinfonie)?

Was ist Serenadenmusik in op.11,1 ?

Die Terz als Kern in der vierten Sinfonie?

Vierte Sinfonie: viele Stimmen gleichzeitig und durcheinander; Polyrhythmen