

# "Meine Tage in dem Leide endet Gott dennoch zur Freude"

## - Wege zu einer Interpretation des Flötensolos aus Brahms' 4. Sinfonie

von Henrik Wiese

### Einleitung

Das große Flötensolo im letzten Satz der Sinfonie Nr. 4 op. 98 von Johannes Brahms gehört zweifellos zu den bedeutendsten Flötensoli der Orchesterliteratur. Es ist zudem eine der zentralen Probestellen für Flöte. Namhafte Flötisten wie Jeanne Baxtresser (1995), Dieter Flury (2005/2016) oder Walfrid Kujala (2007) haben ihre wertvollen Erfahrungen bereits in schriftlicher Form veröffentlicht, und man darf meinen, es sei nun alles über diese 13 Takte gesagt.<sup>1</sup> Doch der vorliegende Text möchte andere Wege der Interpretation aufzeigen. Ausgangspunkt der Überlegungen ist die verbreitete Meinung, dass die musikalische Grundidee des letzten Satzes auf der *Ciaccona* aus der Kantate *Nach dir, Herr, verlangst mich* BWV 150 von Johann Sebastian Bach fußt.<sup>2</sup> Die theologische Aussage dieser Kantate wird auf das Flötensolo projiziert. Darüber hinaus werden Aspekte der Notation beleuchtet und die Partitur in die Interpretation miteinbezogen.

### Brahms' Beschäftigung mit Bach

Schon in seinen Studienjahren bei Eduard Marxsen (1806–1887) hat sich Johannes Brahms mit der Musik Johann Sebastian Bachs beschäftigt. Bei seinem ersten öffentlichen Konzert am 21. September 1848 in Hamburg spielte der 15-jährige Brahms auch eine

„Fuge von Bach“.<sup>3</sup> Jahre später war er Ausschussmitglied der Bach-Gesellschaft zu Leipzig und Subskribent der von diesem Institut in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herausgegebenen Bach-Gesamtausgabe.<sup>4</sup> Zudem stand er in Kontakt mit dem Bach-Biographen Philipp Spitta (1841–1894). Spitta war es, der Brahms am 9. Februar 1874 in einem Brief auf die Kantate *Nach dir, Herr, verlangst mich* BWV 150<sup>5</sup> aufmerksam machte und die Partitur dazu in Kopie<sup>6</sup> beilegte: „Der Grund, weshalb ich grade diese schickte, ist hauptsächlich ihr Schlußchor: eine kühne Übertragung der Ciacconen-Form auf die Chormusik.“<sup>7</sup> Acht Jahre später, wohl zwischen dem 7. und 12. Januar 1882<sup>8</sup>, soll Brahms wiederum Hans von Bülow (1830–1894) auf diese Chaconne aufmerksam gemacht haben. Der Komponist Siegfried Ochs (1858–1929) erzählt als Augenzeuge in einer Anekdote von diesem Zusammentreffen in Berlin. Zunächst habe Brahms nur das Bassthema, auf dem die Chaconne aufgebaut ist, vorgespielt.

### CIACONA



[Beispiel 1: Basslinie der Ciaccona aus der Kantate BWV 150]

„Dann trug er die Chaconne vor. Bülow hörte in kühler Bewunderung zu und machte den Einwand, daß die große Steigerung, die dem Satz gedanklich innewohne, von Singstimmen kaum in gewünschtem Maße herauszubringen sei. ‚Das habe ich mir auch schon gedacht‘, sagte Brahms. ‚Was meinst du, wenn man über das-

<sup>1</sup> Jeanne Baxtresser: *Orchestral Excerpts For Flute with Piano Accompaniment*. Klavierauszug von Martha Rearick. Bryn Mawr 1995. Theodore Presser Company 414.41171. S. 8–9 (Flötenstimme). Walfrid Kujala: *Orchestral Techniques for Flute and Piccolo: An Audition Guide*. Evanston (IL) 2006. Progress Press. ISBN 978-0-9789116-0-7. S. 30–31. Dieter Flury: *Orchesterstellen. Kommentare auf Grundlage der Sammlung von Durichen/Kratsch*. o.O. 2005. S. 2. Dieter Flury: *Orchesterstellen. Kommentare auf Grundlage der Sammlung von Durichen/Kratsch*. o.O. 2016. S. 2–3. Darüber hinaus sei hier noch verwiesen auf: Elizabeth Y. Buck: *The Orchestral Flute Audition: An Examination of Preparation Methods and Techniques*. Ann Arbor 2003. S. 74–81.

<sup>2</sup> Mit der Passacaglia der 4. Sinfonie werden aber auch andere Werke in Verbindung gebracht: (1) Dietrich Buxtehude: Chaconne in e-Moll BuxWV 160. (2) Johann Pachelbel: Chaconne in d-Moll P. 41. (3) Ludwig van Beethoven: Variationen WoO 80. Vgl. Raymond Knapp: „The Finale of Brahms's Fourth Symphony: The Tale of the Subject“ in: *19th-Century Music*. Bd. 13, Nr. 1 (Sommer 1989). S. 3–17.

<sup>3</sup> Wolfgang Alexander Thomas-San-Galli: *Johannes Brahms*. München 1922. S. 12.

<sup>4</sup> *Johann Sebastian Bach's Werke*. Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig. Bd. 15. Kirchenkantaten. Leipzig 1884. S. [III], VII.

<sup>5</sup> Die Autorschaft Bachs an dieser Kantate wird bisweilen angezweifelt.

Vgl. Siegbert Rampe: „Die frühen Kantaten“ in: *Bachs Kantaten. Das Handbuch*. Herausgegeben von Reinmar Emans und Sven Hiemke. Laaber 2012. Teilband 1. S. 41–85, speziell S. 73f.

<sup>6</sup> A-Wst MH 12105/c (Sammlung Truxa). Zur Handschrift: Andreas Glöckner: „Eine Abschrift der Kantate BWV 150 als Quelle für Brahms' e-Moll-Sinfonie op. 98“ in *Bach-Jahrbuch*. Jg. 83 (1997). S. 181–183.

<sup>7</sup> Carl Krebs (Hg.): *Brahms Briefwechsel*. Bd. XVI. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Spitta und Otto Dessoff*. Berlin 1920–1922. S. 60. Phillipp Spitta an Johannes Brahms, Sondershausen, den 9. Februar 1874.

<sup>8</sup> Raymond Knapp: „The Finale of Brahms's Fourth Symphony: The Tale of the Subject“ in: *19th-Century Music*. Bd. 13, Nr. 1 (Sommer 1989). S. 3–17, speziell S. 5.

selbe Thema einmal einen Sinfoniesatz schriebe. Aber es ist zu klotzig, zu geradeaus. Man müßte es irgendwie chromatisch verändern."<sup>9</sup> Es vergingen noch einmal gut drei Jahre, bis Brahms im Sommer 1885 den letzten Satz seiner 4. Sinfonie komponierte.



[Beispiel 2: Passacaglia-Thema der 4. Sinfonie von Brahms]

Ein Bezug zu Bach lässt sich aber nicht nur im Thema der Brahms'schen Passacaglia vermuten. Auch das Flötensolo mit seinen vielen chromatischen Vorhaltsbildungen steht der barocken Tonsprache Bachs sehr nahe. Ganz konkret ähneln Figurationen in T. 102/103 einem Motiv des Rezitativs Nr. 19 „Oh Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz“ (T. 1) aus der *Matthäus-Passion* BWV 244<sup>10</sup>:



[Beispiel 3: Anfang der Blockflötenstimme aus dem Rezitativ Nr. 19 der Matthäus-Passion BWV 244]

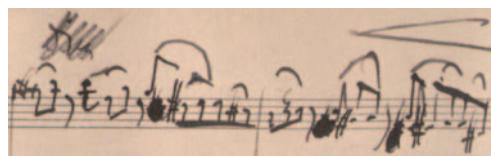
Brahms' autographe Partitur verrät übrigens, dass die ausdrucksvollen, meist verminderten Quarten erst eine spätere Eingebung waren:



[Beispiel 4: Synopsis der Flötenstimme T. 102/103]

<sup>9</sup> Siegfried Ochs: *Geschehenes, Gesehenes*. Leipzig und Zürich 1922. S. 300.

<sup>10</sup> Das Bach'sche Notenbeispiel aus der *Matthäus-Passion* folgt dem Brahms verfügbaren Text der Bach-Gesamtausgabe von 1854. Im zitierten Rezitativ sind Blockflöten statt Querflöten besetzt.



[Beispiel 5: Flötenstimme in der autographen Partitur T. 102/103]

Es lohnt sich, beide Versionen durchzuspielen, um im Vergleich ihrem unterschiedlichen Ausdruckgehalt musikalisch nachzuspüren. In der endgültigen Fassung bewirkt Brahms durch die Wiederaufnahme der Auflösungsnoten nach den Achtelpausen einen stärkeren Zusammenhalt der Phrasen. Darüber hinaus steigern die daraus resultierenden verminderten Quarten den melodischen Ausdruck.

Die Nähe zu Bachs Tonsprache ist unverkennbar, und so verwundert es kaum, dass Jean-Pierre Rampal auf die Idee kam, das Brahms'sche Flötensolo als Kadenz im *Largo* (3/4-Takt) des Flötenkonzerts in G-Dur Wq. 169 von Carl Philipp Emanuel Bach zu nutzen.<sup>11</sup>

### Notiertes und Unnotiertes

Von Bach zu Brahms haben sich nicht nur der Kompositionsstil, sondern auch der musikalische Vortrag und mit ihm die Notation gewandelt. In der Barockzeit wurde häufig nur das musikalische Grundgerüst notiert: Metrik, Tonhöhen und Rhythmen. Als ein Beispiel dafür kann die Partita in a-Moll BWV 1013 gelten. Im gesamten Werk finden sich neben den Satzangaben gerade einmal drei Legatobögen, zwei Triller (beides in der *Corrente*), drei Praller (*Sarabande*) und die vier Fermaten auf Schlussstönen.<sup>12</sup> Im 18. Jahrhundert spielte man jedoch nicht nur das, was dasteht.<sup>13</sup> Im Geschmack der Zeit wurde der Vortrag durch Lautstärkeschattierungen (*chiaroscuro* ‚Licht und Schatten‘) und Verzierungen (*wesentliche* und *willkürliche* Manieren) bereichert sowie mit Zunge oder Atem ge-

<sup>11</sup> Zu hören auf einer Aufnahme aus dem Jahre 1986 mit dem Franz-Liszt-Kammerorchester unter János Rolla. Diese Aufnahme erschien 1989 bei CBS (M2K 44690) und Hungaroton (SLPD 12902-03). Der Schluss des Brahms-Solos ist ab T. 103 abgewandelt. Jean-Pierre Rampal wird als Autor der Kadenz genannt! Diese Kadenz ist nicht enthalten in der von Rampal edierten Ausgabe: International Music Company (No. 1974), New York 1960.

<sup>12</sup> Grundlage dieser Erhebung ist die einzige historische Quelle: D-B *Mus.ms.* Bach 968.

<sup>13</sup> Vgl. zum Thema Notation: Nikolaus Harnoncourt: „Probleme der Notation“ in: *Musik als Klangrede*. Kassel u.a.O. 1985. S. 32–47.

**VIENTO**  
Querflöten

*Flöten für  
rechts und  
links*

**Haltungsprobleme?**  
*Schmerzen im Rücken-, Schulter-Nackengebiet? Gelegentliches Spielen auf einer Linksflöte als neue Alternative zur Physiotherapie.*

**Mehr Spaß im Unterricht?**  
*Mit einer Linksflöte stehen Sie dem Schüler gegenüber - so macht Unterricht viel mehr Spaß.*

**Oder sind Sie Linkshänder?**  
*Spielen Sie so, wie es ihrem natürlichen Griffgefühl entspricht.*

viento-querfloeten.de

gliedert („artikulierte“) und verdeutlicht („deklamierte“). Dieses Unnotierte beziehungsweise die Spielpraxis und Gehörgewohnheit des 18. Jahrhunderts werden heute durch die Auswertung von zeitgenössischen Schulen, Aufführungsmaterialien und Zeitzeugenberichten mühsam rekonstruiert und wiederbelebt.

Die Unterschiede im Kompositionsstil, im Vortrag und in Notation zwischen der Musik Bachs und Brahms' zu erkennen, kann helfen, eine klarere musikalische Vorstellung vom Flötensolo in der 4. Sinfonie zu bekommen. In ein barockes Gewand gekleidet könnte die Stelle so aussehen:

**Affettuoso**

[Beispiel 6: Das Flötensolo in barockem Gewand]

Auch bei Brahms scheint die Notation gelegentlich unvollständig zu sein: Während die zweite Zählzeit in T. 97, 98, 100 und 101 durch Schweller ausdrucks­mäßig in den Vordergrund gerückt wird, fehlen in T. 99 solche Dynamikgabeln. Darin könnte man eine Nachlässigkeit sehen und die Dynamik in Analogie zu den anderen Takten angleichen, aber in den authentischen Fassungen für zwei Klaviere und für ein Klavier zu vier Händen fehlt dieser Schweller ebenfalls.<sup>14</sup> Dabei ist das *Kattermäng*, wie Brahms scherzhaft die Bearbeitung für ein Klavier zu vier Händen („à quatre mains“) nennt, wohl erst im April 1886 vom Verleger Fritz Simrock angeregt und zwischen dem 23. Oktober und 2. November 1886 von Brahms fertig gestellt worden.<sup>15</sup> Es entstand also nach der Meininger Uraufführung der Orchesterfassung am 25. Oktober 1885 und dürfte den endgültigen musikalischen Willen von Brahms bezeugen.<sup>16</sup> Man

sollte deshalb beim fehlenden Schweller zuerst von Absicht ausgehen und die Sinnhaftigkeit des Fehlens musikalisch ergründen.

Tatsächlich könnte in T. 99 das Fehlen der Dynamikgabeln helfen, durch bewusstes Zurückhalten das nachfolgende *poco cresc.* und den folgenden melodischen Aufbau noch deutlicher herauszuarbeiten und weiter zu spannen. Dynamik und Phrasierung sind dabei keinesfalls gleichzusetzen. Ein musikalischer Schwerpunkt kann auf der vierten Note in T. 99 auch durch einen Klangfarbenwechsel statt durch einen Schweller erzeugt werden. Hier zeigt sich, dass die strikte Befolgung von notierter und nicht-notierter Dynamik durchaus ein Gewinn für die Interpretation des Solos sein kann.

<sup>14</sup> Zu den Quellen siehe: Margit L. McCorkle: *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. München 1984. S. 403.

<sup>15</sup> Max Kalbeck (Hg.): *Brahms Briefwechsel*. Bd. XI. *Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*. Bd. 3. Berlin 1919. S. 119, 130, 132.

<sup>16</sup> Das Erscheinen des *Kattermängs* wird angezeigt in: *Signale für die musikalische Welt*. Jg. 45 (1887), Nr. 9, S. 144. Leipzig, Januar 1887. „in Berlin erschienen soeben“. Brahms' Vorlage dafür waren vermutlich die Erstdrucke der Orchesterpartitur und der Fassung für zwei Klaviere, siehe

dazu: Johannes Brahms: *Symphonie Nr. 4 e-Moll opus 98. Arrangement für ein Klavier zu vier Händen*. Herausgegeben von Robert Pascall. München 2012. G. Henle Verlag, HN 6016. S. 172.

## Allegro energico e passionato

93 *pp* *dim.*

97 *(♩=♩) espressivo* *poco cresc.*

100

103

[Beispiel 7: Das komplette Flötensolo aus der Sinfonie op. 98]

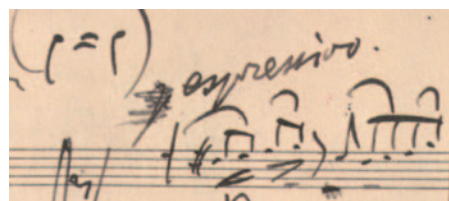
Der dynamische Gesamtaufbau der Flötenstimme wirft ebenso Fragen auf, da Brahms durch Korrekturen im Autograph Verwirrung gestiftet hat.<sup>17</sup> Nach dem *pp* (T. 93) und *dim.* (T. 94) stand zu Beginn des Flötensolo ursprünglich ein *p espressivo* (T. 97), was zu einem plötzlichen, aber nicht allzu großen Lautstärkewechsel führte. Und auf das *poco cresc.* (T. 99) folgte ursprünglich ein *dim.* (T. 102). Das *p* (zum *espressivo*) und das *dim.* wurden später mit Bleistift ausgestrichen. Diese Korrektur setzt sich nun von den übrigen Orchesterstimmen ab, in denen der dynamische Aufbau unkorrigiert stehen gelassen wurde. Und auch im *Kattermäng* hält Brahms an seiner ursprünglichen Idee fest.

	T. 93	T. 94	T. 97	T.99	T.102
Fl. I ursprünglich	<i>pp</i>	<i>dim.</i>	<i>p espressivo</i>	<i>poco cresc.</i>	<i>dim.</i>
Fl. I korrigiert	<i>pp</i>	<i>dim.</i>	- <i>espressivo</i>	<i>poco cresc.</i>	-
Streicher	<i>pp</i>	<i>dim.</i>	<i>p dolce</i>	<i>poco cresc.</i>	<i>dim.</i>
zwei Klaviere	<i>pp</i>	<i>dim.</i>	<i>p espressivo</i>	<i>poco cresc.</i>	<i>dim.</i>
Klavier vierhändig	<i>pp</i>	<i>dim.</i>	<i>p espressivo</i>	<i>poco cresc.</i>	<i>dim.</i>

[Tabelle: Der dynamische Gesamtaufbau der verschiedenen Fassungen]

Grund für die Tilgungen könnte gewesen sein, dass Brahms nach dem Hören seiner Sinfonie die Flöte zu Beginn des Solos (T. 97) und beim Abgang (T. 102) präsenter haben wollte. Diese Präsenz lässt sich allerdings auch mit der ursprünglichen Dynamik herstellen, wenn das Orchester achtsam reagiert und der Flötist nicht übertreibt. Zum Unnotierten im Barock wie in der Romantik gehört das Vibrato. Es hat sich mittlerweile eingebürgert, damit je nach Stil-epoche sehr unterschiedlich umzugehen. Die barocke Fassung des Brahms'schen Flötensolos als *Affettuoso* (Beispiel A) kommt gut ohne Vibrato aus, besonders wenn man es spaßeshalber auf dem

<sup>17</sup> CH-Zz AMG I 309a. Faksimile-Edition: Johannes Brahms: 4. Symphonie in e-Moll op. 98. Faksimile des autographen Manuskripts. Adliswil-Zürich 1974.



[Beispiel 8: Flötenstimme in der autographen Partitur T. 97]

Traverso spielt. In der Originalversion sollte jedoch keinesfalls auf das Vibrato verzichtet werden. Das Solo könnte mit einem warmen, durchgehenden, aber unaufdringlichen Vibrato gespielt werden (siehe Beispiel B) – die Wellenlinien in diesen Beispielen geben übrigens weder Frequenz noch Amplitude des Vibratos an –, oder man vibriert nur auf den Vierteln und wichtigen Achteln (siehe Beispiel C). Beispiel D mit unviбриerten Vorhaltsnoten und vibrierten Schlussnoten neigt zum Manierismus und zur unbeabsichtigten Betonung der Schlussnoten durch das Vibrato. Hier ist also Vorsicht geboten.

A *Affettuoso*

B *espressivo*

C *espressivo*

D *espressivo*

[Beispiel 9: Variationen des Vibratos]

## Die Partitur als Inspirationsquelle

Wer seine Interpretation nur aus der Flötenstimme heraus entwickelt, vernachlässigt aber eine weitere wichtige Inspirationsquelle: die Partitur.

Die einleitenden Takte 93–96 sind ganz anders instrumentiert als das darauffolgende Solo. In T. 93–96 spielen Flöten und Klarinetten in Oktaven eine absteigende, weitestgehend chromatische Linie. Die Bläser sollten hier einen warmen Mischklang suchen, was im Probespiel ohne Orchester nicht darstellbar ist, ja es ist im Probespiel fast davon abzuraten, weil das auf diesen Klang sensibilisierte Spiel als zu wenig solistisch missverstanden werden kann. Die zweiten Bläser haben mit der aufsteigenden Sekunde *fis*<sup>2</sup>–*gis*<sup>2</sup> (T. 94) und den Längen auf *e*<sup>2</sup> und *dis*<sup>2</sup> (T. 95/96) ausdrucksvolle Komponenten in ihrer Stimme, die die ersten Bläser achtsam hörend verfolgen sollten:

[Beispiel 10: Stimmführung der wichtigsten Stimmen]

Die Verdopplung des Metrums von 3/4 auf 3/2 bei gleichzeitiger Beibehaltung der Viertel (T. 97) bringt eine gefühlte Verlangsamung mit sich, ohne dass Brahms eine neue Tempobezeichnung für diesen Abschnitt (T. 97–128) einführt. Eigentlich gilt noch immer das *Allegro energico e passionato* von T. 1, das aber aus einer ganz anderen Ausdruckswelt stammt als das *dolce* in T. 97 in den Begleitstimmen. In der Praxis wird der 3/2-Takt also langsamer dirigiert.

Mit Beginn des darauffolgenden Flötensolo T. 97–104 lichtet sich der Klang. Ohne jedes Bassfundament wird die Flöte von Violinen, Violen und zwei Hörnern begleitet, und zwar mit (seufzenden) Nachschlägen, die durch das über die Pausen hinweggehende Portato zusammengehalten werden.

[Beispiel 11: Begleitstruktur mit (seufzenden) Nachschlägen]

Während Streicher beim Portato alle Noten eines Bogens in dieselben Strichrichtung spielen, könnten die Bläser diesen Zusammenhalt durch unmerkliches Ausatmen durch die Nase in den Pause erreichen. Diese Technik lässt sich auch zur Überbrückung der Achtelpausen im Solo oder gleich zu Beginn der Sinfonie im ersten Satz einsetzen.

Die Hörner unterstützen die ausdrucksvollen Schweller der Solo-Flöte mit Halbenoten in T. 98, 100 und 101. Damit wird gleichzeitig

die obige These gestützt, dass der Schweller in der Solo-Flöte T. 99 absichtlich nicht notiert wurde.

Die Nachschläge werden in T. 102 und 103 durch Pausen unterbrochen. In beiden Takten wechselt die Harmonie zum zweiten Taktschlag, in T. 102 eher (zweifelnd) öffnend, in T. 103 eher (resignativ) schließend. Dem Ausdruck der Pausen und Harmoniewechsel sollte man unbedingt nachspüren.

[Beispiel 12: Harmonische Wechsel und Pausen in den Begleitstimmen]

Folgt man in T. 102 dem von Brahms ursprünglich auch in der Flötenstimme vorgesehenen *dim.*, kann sich der Flötist die Pause und den Harmoniewechsel auch klangfarblich leicht zunutze machen. Ein atmosphärischer Wechsel tritt in T. 105 ein. In den Orchesterstudien von Dürichen/Kratsch (1991)<sup>18</sup> scheint das Solo in e-Moll zu enden:

[Beispiel 13: Ende des Flötensolos bei Dürichen/Kratsch (1991) ohne Vorzeichnungswechsel]

Tatsächlich wendet sich das Solo aber nach E-Dur:

[Beispiel 14: Korrekte Darstellung mit der Vorzeichnung von E-Dur]

## Musikalische Bilder

Mit der Deutung dieses E-Dur schließt sich der gedankliche Kreis des vorliegenden Beitrags. Durch Bachs Kantate *Nach dir, Herr, verlanget mich* BWV 150 wurde anfangs eine Brücke von der Sinfonie zur Kirchenmusik geschlagen. Das dreimalige Kreuzmotiv, das sich in den jeweils vier letzten Tönen von T. 98, 100 und 101 des Brahms'schen Flötensolos erkennen lässt, könnte überdies ein musikalischer Hinweis auf eine theologische Deutung sein.

[Beispiel 15: Die drei Kreuzmotive im Flötensolo]

<sup>18</sup> Christoph Dürichen und Siegfried Kratsch (Hg.): *Orchesterprobespiel Flöte Piccoloflöte*. Leipzig u.a.O. 1991. Edition Peters EP 8659.

Alfred Dürr fasst die theologische Aussage der Kantate BWV 150 folgendermaßen zusammen: „Der Inhalt des Textes zeigt den Menschen in Gefahr, aber im Vertrauen auf Gott, der die Rettung bringen würde. Im Schlusssatz [d.h. in der Chaconne] wird, wenn auch nur in Andeutungen, auf Christus als den Grund zur Hoffnung auf Errettung hingewiesen.“<sup>19</sup> Der Text des Schlusschores lautet:

*Meine Tage in dem Leide  
Endet Gott dennoch zur Freude;  
Christen auf den Dornenwegen  
Führen Himmels Kraft und Segen.  
Bleibet Gott mein treuer Schutz,  
Achte ich nicht Menschentrutz,  
Christus, der uns steht zur Seiten,  
Hilft mir taglich sieghaft streiten.*

Auf dieser Grundlage könnte das Flötensolo folgendermaßen interpretieren werden: Während das Ostinato der Chaconne den standhaften Glauben darstellt, windet sich die Soloflöte mit ihren Seufzern förmlich im Leid („Meine Tage in dem Leide ...“). Am Ende des Solos steht die Hoffnung auf Gott („... endet Gott dennoch zur Freude“) mit dem erlösenden, fast transzendenten E-Dur.

Ob Brahms ein solches Bild beim Komponieren tatsächlich vor Augen hatte, verrät uns der schweigsame Komponist leider nicht. Und durch den Fokus auf nur wenige Takte anstatt auf den gesamten Satz bleibt der hier beschriebene Interpretationsansatz ohnehin eher ein pädagogisch-künstlerischer als ein wissenschaftlicher.

<sup>19</sup> Alfred Dürr: Johann Sebastian Bach. Die Kantaten. 6., aktualisierte Auflage. Kassel, Basel, London 1995. S. 853.

Oft vermögen starke Bilder Musiker zu Höchstleistungen anzustacheln. Carlos Kleiber benutzte gern Bilder, die ganz offensichtlich nichts mit der Gedankenwelt längst verstorbener Komponisten zu tun hatten. Als ich 1996 im Bayerischen Staatsorchester unter Kleiber die 4. Sinfonie von Brahms spielen durfte, war ich noch ziemlich unerfahren, und es war meine erste 4. Brahms. Das Flötensolo in dieser Sinfonie beschrieb Kleiber damals als das Schluchzen einer sizilianischen Witwe, die den Tod ihres von Mafiosi ermordeten Mannes beweint. Die Mafiosi kondolieren ihr später scheinheilig am Grab (Posaunen T. 113–120, in Dur!).

Um erste Erfahrungen mit diesem Solo nicht gleich vor großem Orchester sammeln zu müssen, ist diesem Beitrag eine Bearbeitung für Flötenensemble beigelegt, anhand der sich die einzelnen Aspekte dieses Beitrags im Gruppenunterricht praktisch nachvollziehen lassen.



#### Zum Autor:

Henrik Wiese ist Soloflötist im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und Professor an der Hochschule für Musik Nürnberg.

## Jean-Louis Beaumadier piccolo



## KONZERTE FÜR PICCOLO UND SYMPHONISCHES ORCHESTER

Prague Radio Symphony Orchestra  
Vahan Mardirossian, Dir.

MULSANT - LIEBERMANN - ANDERSEN  
POLTZ - CAMPO - DAMASE

*Erneut zeigt Beaumadier, weshalb er von seinem Lehrer Jean-Pierre Rampal verdient den Spitznamen "Paganini der Piccolo" bekam.*

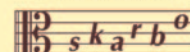
*Claudia Wälder-Jene / Flöte Aktuell, 4.2020*

DIGIPACK : Klassik Center / classicdisc.de

DOWNLOADING - STREAMING :

iTunes, Spotify, AppleMusic, Naxos Music Library ...

www.skarbo.fr



# Sinfonie Nr. 4 op. 98

## 4. Satz

Johannes Brahms  
bearbeitet von Henrik Wiese

**Allegro energico e passionato**

93 *pp* *dim.* *espressivo*

Flöte 1

Flöte 2 *p* *pp* *dim.* *p dolce*

Altflöte *p* *pp* *dim.* *p dolce*

Bassflöte *p* *pp* *dim.* *p dolce*

98 *poco cresc.*

Fl. 1

Fl. 2 *poco cresc.*

Altfl. *poco cresc.*

Bassfl. *poco cresc.*

101 *dim.* *dim.* *dim.*

Fl. 1

Fl. 2

Altfl. *dim.*

Bassfl. *dim.*

104 *espress.* *dolce* *dolce* *dolce* *pp*

Fl. 1

Fl. 2 *dolce*

Altfl. *dolce*

Bassfl. *dolce*

© 2021 Henrik Wiese

