

Friedrich Klose

(geb. Karlsruhe, 29. November 1862 – gest. Ruvigliana, 24. Dezember 1942)

Präludium und Doppelfuge (1896) für Orgel, 4 Trompeten und 4 Posaunen

Präludium. Andante (p. 3) – Doppelfuge. Allegro moderato (p. 11) – Andante (p. 15) –
Allegro moderato (p. 20) – Tutti. Allegro (p. 31)

Friedrich Klose wird stets genannt, wenn die Frage zu beantworten ist, wer namhafte Schüler Anton Bruckners gewesen seien. Er steht geradezu exemplarisch für jene Komponisten, auf deren Namen man immer wieder stößt, von denen jedoch so gut wie nie etwas zu hören ist. Zu jenen Zeiten, als er schöpferisch fruchtbar war, war dem nicht so. Doch ist sein vorzeitiges Verstummen zweifellos mit ein Grund dafür, dass er bereits zu Lebzeiten weitgehend vergessen wurde. Nach Vollendung der 1918 bei der Universal Edition erschienenen Fünf Gesänge nach Giordano Bruno sah Klose sein Schaffen als abgeschlossen an. Mithin gibt das 1921 in der von seinem angesehenen jüngeren Komponistenkollegen Hermann Wolfgang von Waltershausen (1882-1954) herausgegebenen Reihe ‚Zeitgenössische Komponisten‘ im Dreimasken Verlag München erschienene Bändchen ‚Friedrich Klose‘ von dem Münchner Tonkunst-Professor und Kapellmeister Heinrich Knappe durchaus Auskunft über Kloses Gesamtwerk, ohne dies irgendwie erkenntlich werden zu lassen. Diese kleine, unter Mitwirkung des Meisters entstandene Monographie ist denn auch heute das Standardwerk der Klose-Forschung. Knappe berichtet, dass Klose „selbst feststellt, dass bei seinem Schaffen drei Momente für das Zustandekommen eines Kunstwerkes zusammenwirken müssen, ein inneres Erlebnis, seine künstlerische Gestalt-Annahme und die musikalische Inspiration“. Im Nachwort konstatiert Knappe: „Während Pfitzner auf die Romantiker Weber und Schumann hinweist, Reger in seiner engen Verbindung mit Bachs Kunst dem typisch Romantischen fernsteht, gehören Klose und Richard Strauß zu den Neuromantikern. Bei Wagner, dem Hauptvertreter dieser Schule, finden sich Mozartische Züge und solche des späten Beethoven. Strauß' Muse nun ist diesen Mozartischen Zügen verwandt, Kloses Kunst dagegen geht von der Beethovenschen Seite in Wagner aus. [...]

Das Unitätsprinzip ist für Kloses Schaffen typisch. Indem er mit je einem Werke für eine Gattung auf den Plan tritt, legt er gleichsam seine endgültige Stellungnahme zu ihr fest. Dies ist gewiss der tiefste Grund für diese seltsame, bis heute einzig dastehende Erscheinung. Wohl wäre auch Klose imstande, sich auf allen Gebieten des musikalischen Schaffens zu tummeln; denn sowohl seine Erfindungskraft wie seine technische Meisterschaft sind über jeden Zweifel erhaben; aber sein künstlerisches Gewissen erlaubt ihm geradezu nicht, die einzelnen Stationen seines Werdegangs auf den verschiedenen Gebieten an die Öffentlichkeit zu bringen. Sein Ringen, das erst dann endet, wenn er sich mit dem einzelnen Werke klare Rechenschaft über seine Auffassung von dem Wesen der Gattung gegeben hat, spielt sich nur in seinem Innern ab. Diese Tatsache hängt aufs Engste mit seiner äußerst peinlichen und unerbittlichen Selbstkritik zusammen, der Eigenschaft, die auch den Lehrer Klose auszeichnete und die ihn bei genauer Abwägung aller Möglichkeiten im Verein mit seinen Schülern nach dem möglichst vollendeten Ausdruck suchen ließ. Im Unterricht zeigte er auch seine Begeisterung und seinen offenen Sinn für alles Wertvolle in der Musik, was zu allen Zeiten, auch in der Gegenwart von seinen Zeitgenossen geschaffen worden ist. Diese Tatsache zeugt von einer Persönlichkeit, die, ohne ihr eigenes Schaffen als das allein wahre zu bezeichnen, sich als Mitkämpfer zur Erreichung des Höchsten betrachtet und die darum der Kunst um ihrer selbst willen huldigt, sie aber nicht als Mittel zur Frönung der eigenen Eitelkeit auffasst.“

Knappe eröffnet den biographischen Teil wie folgt: „Friedrich Klose ist nur als Komponist an die Öffentlichkeit getreten; denn abgesehen davon, dass er einige Male das Podium betrat, um etwa bei einem schweizerischen Tonkünstlerfeste seine Messe oder das Vidi aquam zu dirigieren, hat er sich von dem Treiben des nachschaffenden Künstlertums ferngehalten.“ Klose, Sohn eines k. k. Hauptmanns, verlor früh seine Mutter, deren Klavierspiel und Gesang die ersten bleibenden musikalischen Eindrücke sein sollten. Knappe berichtet, für Klose sei Musik, was uns „in eine bess're Welt entrückt und uns den Himmel bess'rer Zeiten erschließt“, und bei ihrem Hören habe er stets ‚bildhafte Vorstellungen‘. Des öfteren hört er den Trauermarsch aus Beethovens ‚Eroica‘ bei Begräbnissen als militärische Harmoniemusik. Mit sieben Jahren erhält er ersten Violinunterricht, doch „empfand er den monodischen Charakter der Violine als einen Mangel“. Wagners ‚Lohengrin‘ und Bachs ‚Matthäus-Passion‘ hinterlassen unauslöschliche Eindrücke, und er schreibt ohne Unterweisung erste Kompositionen: Es „werden im Laufe der nächsten Jahre symphonische Dichtungen, Szenen, ja ganze Akte von Opern, zu denen er sich selbst den Text schrieb, fertiggestellt; sie sind der Niederschlag des Studiums der Klavierauszüge zum ‚Lohengrin‘ und zur ‚Matthäuspassion‘ und der Eindrücke, die Berlioz' ‚Fee Mab‘ und Liszts ‚Les Préludes‘ im Konzertsaal auf ihn machen.“ Vinzenz Lachner (1811-93), der jüngere Bruder Franz Lachners und konservative Lehrmeister am Großherzoglich Badischen Konservatorium in Karlsruhe, wird sein erster Theorie- und Kompositionslehrer. Klose liebte Wagner und Liszt, und Knappe berichtet: „Lachner beging schon bei der ersten Begegnung den Fehler und die Unvorsichtigkeit, die Meister, an denen der angehende Kunstjünger mit höchster Verehrung hing, lächerlich zu machen [...] Mit Groll schieden Lehrer und Schüler nach eineinhalb Jahren voneinander. Klose, der das Dogma von der Unfehlbarkeit der alten Harmonielehre durch die Werke der Neuromantiker erschüttert sah, verurteilte seinen Lehrer als einen Philister, Lachner andererseits sprach dem Schüler, der wahrscheinlich infolge des fortwährenden in seinem Innern sich abspielenden Kampfes zwischen Theorie und Praxis nicht recht vorwärts kam, die musikalische

Begabung ab.“ Felix Mottl (1856-1911), ab 1881 erster Hofkapellmeister in Karlsruhe und später einer der großen Verehrer von Kloses Kunst, bekam die symphonische Dichtung ‚Jeanne d’Arc‘ zu sehen, war von der Instrumentation beeindruckt und schlug Klose vor, bei Anton Bruckner am Wiener Konservatorium zu studieren. Doch Klose, bislang nur am Klavier und der Geige einigermaßen ausgebildet, führte zunächst sein Studium generale an der Genfer Universität fort. Dort unterrichtete ihn der als Klavierlehrer berühmte Adolf Ruthardt (1849-1934), zu dessen Schülern auch Houston Stewart Chamberlain (1855-1927) und Joseph Haas (1879-1960) zählten, und brachte ihm grundlegend die Technik der Fugenkomposition bei. 1884 hatte Klose große Erfolg mit der Aufführung seiner symphonischen Dichtung ‚Loreley‘ in Genf, doch empfand er den Mangel umfassenden Könnens und begab sich nunmehr nach Wien. Knappe führt aus: „In den dreieinhalb Jahren, von Januar 1886 bis Juli 1889, lehrte Bruckner nur die Beherrschung des Satzes; Unterweisungen in Formen- und Instrumentationslehre erfolgten nicht. So blieben die wenigen praktischen Fingerzeige, die Provesi [sein Klavierlehrer und Solocellist des Genfer Orchesters] dem Komponisten der Ouvertüre zu einer Oper ‚König Elf‘ gab, der einzige Unterricht in Instrumentation. [...] Obwoh Bruckner prinzipiell allen kompositorischen Versuchen seiner Schüler während ihrer theoretischen Ausbildung ablehnend gegenüberstand, lockte es doch Klose, die Beschäftigung mit Harmonieaufgaben [...] durch Komponieren zu unterbrechen. [...] Ein Symphoniesatz kam über die Anfänge nicht hinaus. Klose war ungefähr seit einem halben Jahr Schüler Bruckners und verbrachte eben seine Sommerferien in Thun in der Schweiz, als Liszt starb. Den nach Wagners Tod einzigen noch lebenden Führer der neudeutschen Schule persönlich kennen zu lernen, hatte Klose in seiner Schüchternheit versäumt. [...] Sofort kam ihm der Gedanke, seiner Verehrung für den Meister durch Komposition einer Messe Ausdruck zu verleihen. Das Werk wurde bald in Angriff genommen und noch während der Studienzeit bei Bruckner, der nach Kloses Mitteilung nie eine Note davon sah, vollendet.“

Zur Uraufführung gelangte Friedrich Kloses Messe in d-moll op. 6 im Frühjahr 1891 in Genf unter der Leitung von Leonetto Banti, dem er dann seinen 1892 komponierten ‚Elfenreigen‘ nach der ersten Szene aus dem zweiten Teil von Goethes ‚Faust‘ widmen sollte. Abgesehen von einigen Gesängen, sind die weiteren Werke Kloses schnell genannt: dem ‚Elfenreigen‘ folgt noch im selben Jahr der ‚Festzug‘ für großes Orchester. 1896 vollendet er sein symphonisches Hauptwerk, die symphonische Dichtung ‚Das Leben ein Traum‘ auf das Motto Julius Bahnsens (1830-81) „Wer vom Lebensschmerz zeugen will, der muss sein Herz selber zum Schreibzeug machen“. 1902 folgt die Oper, doch sie heißt „eine dramatische Symphonie“: ‚Ilsebill. Das Märlein von dem Fischer und seiner Frau‘ auf ein Libretto von Hugo Hoffmann. 1907 erscheint bei Peters Präludium und Doppelfuge für Orgel (Choral am Schluss mit 4 Trompeten und 4 Posaunen), und 1911 vollendet Klose die Heine-Vertonung ‚Die Wallfahrt nach Kevelaar‘ für Deklamation, Chöre, Orchester und Orgel. Im selben Jahr veröffentlicht Peters sein Streichquartett in Es-Dur ‚Ein Tribut in vier Raten entrichtet an seine Gestrengen den deutschen Schulmeister‘. 1912 findet ‚Ein Festgesang Neros‘ nach Victor Hugos Gedicht ‚Un chant de fête de Néron‘ für Tenorsolo, gemischten Chor, Orchester und Orgel seinen Abschluss. 1917 vollendet Klose die Vertonung der 1905 entstandenen mystischen Dichtung ‚Der Sonne-Geist‘ von Alfred Mombert (1872-1942) für Soli, Chöre, Orchester und Orgel, der im Jahr darauf noch die seiner Frau gewidmeten fünf Giordano Bruno-Gesänge mit Klavierbegleitung folgen (beide letzten Werke erschienen bei der Universal Edition in Wien im Druck).

Als Klose 1906 von Hans Huber (1852-1921), dem führenden Tonsetzer der Schweiz, gebeten wurde, am Basler Konservatorium zu unterrichten, erreichte ihn nach der Zusage die Berufung als Nachfolger des allzu früh verstorbenen Ludwig Thuille (1861-1907) an die Akademie der Tonkunst in München. Klose wirkte daraufhin ein Jahr lang in Basel, bevor er nach München ging, wo er bis 1919 unterrichtete und Max Butting (1888-1976), Wilhelm Petersen (1890-1957) und Paul Frankenburger (Paul Ben-Haim, 1897-1984) zu seinen Schülern zählten. Danach ging er in die Schweiz, wo er 1942 zum Ehrendoktor der Universität Bern ernannt wurde und kurz darauf in seinem Domizil am Luganer See verstarb.

Zeugnisse und Beurteilungen

Viele Musikfreunde und -kenner unter den Wagnerianern empfanden Klose als einen der wesentlichsten Tonschöpfer der Zeit. Andere sahen sein Schaffen als problematisch an. So berichtet der Komponist Joseph Suder (1892-1980), der in München bei Klose studierte, in seiner ‚Autobiographischen Skizze‘: „Klose, ein Bruckner-Schüler, hatte sich durch ein hübsch instrumentiertes Orchesterstück ‚Elfenreigen‘ und seine Oper ‚Ilsebill‘ einen geachteten Namen als Neutöner gemacht. Später lernte ich noch seine Oratorien ‚Ein Festgesang Neros‘ und ‚Der Sonne Geist‘ kennen. Was war damals ein Neutöner? Es war die Zeit, in der die Richtungen Schumann-Brahms gegenüber Wagner-Bruckner-Strauss standen und ihre Anhänger sich aufs heftigste bekämpften. Klose stand so völlig auf dem Boden Wagner-Bruckner, dass er für Brahms keine Spur von Verständnis oder gar Hochschätzung hatte und mehr noch, dass er laut eigener Aussage für die Klassik und Vorklassik, die er mehr oder minder nur als Vorstufen zu seinem Ideal ansah, nicht viel Interesse hatte und z. B. die ganze Kammermusik als etwas Untergeordnetes und keines genauen Studiums für würdig hielt. Sein Ausspruch »Brahms bedeutet keinen Fortschritt in der Musik« war mir, dem inzwischen Brahms (auch durch meinen Klavierlehrer Prof. Roesger) zu einem meiner Leitsterne geworden war, ein schweres Ärgernis und Grund dafür, dass mein Verhältnis zu Klose erst am Ende meiner Studienzeit etwas wärmer wurde.“

Sehr interessant ist der Bericht Max Buttings (1888-1976), der kurze Zeit in München bei Klose studierte (in seiner autobiographischen Darstellung ‚Musikgeschichte, die ich miterlebte‘; Berlin 1955): „Ich habe noch den Kampf zwischen Wagnerianern und Brahmsianern deutlich gespürt. Richard Strauss fand in München allerdings sehr schnell Anerkennung, wobei sicher der Lokalpatriotismus ein Wort mitsprach. Im Jahre 1909 etwa konzentrierte sich das Interesse für ‚neuen‘ Stil auf Pfitzner, Reger und Klose. Jeder von ihnen hatte seine kräftige und aktive Anhängerschaft, die auch für Aufführungen sorgte. Da Klose sehr langsam komponierte, setzten beispielsweise seine Freunde durch, dass der langsame Satz seines

Streichquartetts aufgeführt wurde, ehe das ganze Werk vollendet war. Die Eigenart Kloses charakterisiert wohl am besten ein Hinweis von ihm selbst: er machte uns einmal im Unterricht darauf aufmerksam, dass in seinem Streichquartett keine Note vorkäme, die nicht entweder thematisch oder motivisch sei.”

Walter Niemann (1876-1953) schrieb 1913 in seiner damals weit verbreiteten Studie ‘Die Musik der Gegenwart’ (Berlin, 1915) über Klose als: “...des dritten Dramatikers der Münchener Moderne [...] wo seine Stärke liegt: im symphonischen und chorischen Schaffen großen Stils. [...] Schon seine Frühwerke, die symphonische Dichtung *Das Leben ein Traum* mit Orgel, Frauenchor, Deklamation und Bläsern, sein weniger die neckischen und humoristischen, als die lyrisch zarten und sinnigen Seiten von Pucks Zauberreich betonender Elfenreigen hat das erwiesen. Durch ihn zieht an Liszts, Wagners und Bruckners Hand auch Berlioz, und zwar charakteristischerweise der Waldesromantiker des Sylphentanzes und der *Fee Mab*, in das moderne München ein. Zeigt sein Ringen um neue Formen, die das ihm versagte eigentlich dramatische Element auf andren Wegen suchen [...], stark experimentellen Charakter, so ist seine Musik desto weniger problematisch. Sie ist durch und durch ehrlich, warmblütig, empfunden und natürlich. Den neuromantischen Stimmungsdramatiker und Brucknerschüler kennzeichnet die gesunde ruhige Breite seiner Themen und ihrer Entwicklungen, der satte, tiefleuchtende Glanz des Kolorits. Den treuen Jünger Wagners selbst in seiner Kammermusik, die Art dieser Entwicklungen, die gern seine Themengruppen und ihre Fortführungen in großen Sequenzen der ‘unendlichen Melodie’ annähert. In dieser Breite, diesem wundervoll flutenden melodischen Strom, dieser Berliozianisch schweren und reichen, originellen Rhythmik, dieser phantastischen Romantik seiner Naturbilder liegt etwas, was durch ihn von Bruckner her in die Münchener Moderne eintritt: eine trotzige Elementarkraft der Musik.”

Adolf Weißmann (1873-1929) bestätigt in seiner zentralen Abhandlung ‘Die Musik in der Weltkrise’ (Stuttgart, 1922) seinen Ruf als unnachsichtig urteilender Kritiker, vor dem Strauss und Mahler nicht bestehen konnten, und natürlich auch Klose, aus teils ganz anderen Gründen, nicht: “Zwitterhaft bleiben Wesen und Technik dieses gewiss nicht gewöhnlichen Menschen. Dilettant ist er nicht, aber auch kein Meister der Form. Dieser Form, die er sich nach seinem schöpferischen Willen selbst immer erschaffen musste, widerspricht auch schon sein Wesen. Den Romantiker wie den Programmatiker lähmt der Ideologe. Bayreuth steckt ihm in den Gliedern, und was er an Phantasie besitzt, ist durch die Dreiheit Wagner, Liszt, Berlioz in der Entwicklung gefährdet. Er ist enthaltsam von Natur und aus Verantwortungsgefühl. Er will einen Typus für jede Gattung hinstellen. Aber nichts Endgültiges entsteht. Immer ist die anregende Idee stärker als die musiksöpferische Begabung. Für die sinfonische Dichtung ‘*Das Leben ein Traum*’ sind Motto und mitzeugender Gedanke dem pessimistischen Philosophen Julius Bahnsen entliehen. Man sieht: wir sind zwar etwas weiter, doch nicht weit genug von Schopenhauer entfernt. ‘*Ilsebill*’, ein Bühnenwerk, ist die dichterische Verwertung eines vom Vater des Komponisten zurückgelassenen Entwurfes. Märchen und tiefere Bedeutung: die Idee von schwindelndem Aufstieg und jähem Sturz, an dem Fischer und seiner Frau bewiesen. Aber weder die Bühne noch der Konzertsaal verlangen dauernd danach. ‘*Der Sonne-Geist*’ für Soli, Chöre, Orchester, Orgel gründet sich auf eine allzu tiefsinnige Dichtung Alfred Momberts. In allen diesen Werken will Klose formsöpferisch sein: In der sinfonischen Dichtung wird ein sprechender Dysangelist eingeführt, ‘*Ilsebill*’ ist eine dramatische Sinfonie, ‘*Der Sonne-Geist*’ ist dem Wesen des Oratoriums entrückt. Und weder Präludium und Doppelfuge, am Schluss mit vier Trompeten und vier Posaunen, den Manen Bruckners dargebracht, noch das *Es-Dur-Streichquartett* [...] kann die innere Brüchigkeit verleugnen. Der vorwärtsdrängende Geist wird von einer trotz aller Seitenblicke ins Moderne unzweifelhaften Normalmusik Lügen gestraft, und nur selten reicht die Kraft zur Zusammenfassung aus. Der Mangel schöpferischer Sinnlichkeit ist offenbar.”

Einen ganz anderen Eindruck erhält 13 Jahre früher, wer ‘*Die deutsche Musik der Gegenwart*’ (München, 1909) von Rudolf Louis (1870-1914) liest: “Aus dem großen Kreis der Brucknerschüler hat sich außer Mahler nur noch ein einziger auf dem Gebiete der Symphonie hervorgetan: Friedrich Klose. Seiner dramatischen Symphonie ‘*Ilsebill*’, die nur ihrer zwar nicht unmotivierten, aber doch irreführenden Titelbezeichnung nach hierher gehört, wurde schon gedacht. Früher als sie (1896) entstand ein Werk, das nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch eine Symphonie ist, vom Komponisten aber (des durchaus ‘programmatischen’ Inhalts wegen) ‘symphonische Dichtung’ genannt wird: ‘*Das Leben ein Traum*’. Mit Mahler hat der Symphoniker Klose eines gemeinsam: dass er nämlich zu den ganz wenigen deutschen Komponisten gehört, die durch Berlioz unmittelbar (und nicht nur *via* Wagner und Liszt) beeinflusst wurden, und zwar derart, dass das Vorbild in ihren Werken deutlich erkennbar nachzuweisen ist. Im übrigen lassen sich kaum größere Gegensätze denken, als sie in diesen beiden zutage treten. Äußerlich gesehen, ist Mahler in höherem Maße als sein jüngerer Studiengenosse ein Vertreter der Brucknerschen Schule. Denn weder von Bruckner-Reminiszenzen, wie sie bei Mahler nicht selten sind, noch auch von einer Entwicklung des formalen Typs der Brucknerschen Symphonie lässt sich in Kloses symphonischem Werke etwas verspüren. Aber, wie schon angeführt: das, was Mahler mit Bruckner verbindet, ist eben bloß äußerlich. Dagegen hat Klose das Wesentliche mit seinem Lehrer und Meister gemein, dass er einer von denen ist, deren Kunst wohl eine Meinungsverschiedenheit über ihre Größe und Bedeutung, aber ganz und gar keinen Zweifel über ihre Echtheit erlaubt. Und darin steht Klose unter den zeitgenössischen Komponisten nahezu einzig da, dass er nirgends und in nichts anders erscheinen will, als er ist. Keiner ist weiter entfernt von jeglicher Art von Pose und Affektation. Klose ist weder die stärkste noch auch die eigenartigste schöpferische Begabung der Gegenwart, wohl aber unter denen, die als bedeutend anerkannt werden dürfen, die schlichteste. Für das, was er sagen will, wählt er immer den einfachsten und natürlichsten Ausdruck, und wenn der Gedanke oder die Stimmung, die er in Tönen wiedergeben will, gerade einmal derart sind, dass sie auch

schon andere vor ihm zum Ausdruck gebracht haben, so zieht er es vor, sich ruhig an diese seine Vorgänger anzulehnen, statt durch eine forcierte Originalitätssucht zur Fälschung des auszudrückenden Inhalts sich verleiten zu lassen. Das gibt Klosés Tonsprache den Charakter jener anständigen Sachlichkeit, durch die sie sich so vorteilhaft auszeichnet, und die sich freilich nur der leisten kann, der weiß, dass er etwas Eigenes zu sagen hat, und dass er auch da, wo er nicht gerade noch nie Dagewesenes sieht und gestaltet, durch die Art und Weise, wie er es sieht und gestaltet, seinen künstlerischen Gebilden den Stempel persönlicher Eigenart aufzudrücken vermag.”

Präludium und Fuge für Orgel und Blechbläser

Nach Vollendung seiner einzigen Oper, der ‘dramatischen Symphonie’ ‘Ilsebill’ und mit Aufnahme seiner ersten Tätigkeit als Kontrapunkt- und Kompositionsprofessor begann Klose, sich ausgiebig der absoluten Musik zuzuwenden, wie sie sein Lehrer Bruckner verkörpert hatte. Das erste dieser beiden Werke, vor dem 1911 vollendeten Streichquartett Es-Dur, das “Meister Anton Bruckner in treuem Gedenken” zugeeignete ‘Präludium und Fuge’ für Orgel mit Hinzuziehung von 4 Trompeten und 4 Posaunen am Schluss, komponierte Klose 1907. Ausgangspunkt des Werkes war der Anfang eines Themas, über welches Bruckner 1882 in Bayreuth im Beisein Klosés eine machtvolle Fuge improvisiert hatte. Zur Uraufführung gelangte Präludium und Fuge im Juni 1907 beim schweizerischen Tonkünstlerfest in Luzern durch den Basler Münsterorganisten Adolf Hamm (1882-1938).

Christoph Schliüren, Oktober 2015

Aufführungsmaterial ist erhältlich vom Verlag *Edition Peters*, Leipzig (www.edition-peters.de).

Friedrich Klose

(b. Karlsruhe, 29 November 1862 – d. Ruvigliana, 24 December 1942)

Prelude and Fugue (1907)

for organ, 4 trumpets, and 4 trombones

Präludium. Andante (p. 3) – Doppelfuge. Allegro moderato (p. 11) – Andante (p. 15) –
Allegro moderato (p. 20) – Tutti. Allegro (p. 31)

Friedrich Klose is a prime example of those composers whose names crop up again and again but practically none of whose music is ever heard. He is invariably mentioned whenever the question of Bruckner’s important pupils arises. This was not the case during his productive years. But one reason why he had already been largely forgotten during his lifetime was undoubtedly his premature silence. After completing his *Five Songs after Giordano Bruno*, published by Universal in 1918, Klose regarded his musical output as finished. At least some information on his complete oeuvre can be obtained from the slender volume *Friedrich Klose* (Munich, 1921), written by the Munich conductor and professor of composition Heinrich Knappe and published by Dreimasken Verlag in its series *Zeitgenössische Komponisten*, edited by Klose’s acclaimed younger colleague Hermann Wolfgang von Waltershausen (1882-1954). This volume, written with Klose’s assistance, gives no indication that his creative work had come to an end. To the present day it remains the standard work for Klose scholarship.

Knappe reports that “Klose himself determined that three elements must interact in his music in order to produce a work of art: an inner experience, its translation into artistic form, and musical inspiration.” In the afterword he notes:

“Whereas Pfitzner points to the Romantic composers Weber and Schumann, and Reger is remote from typical Romanticism owing to his close ties to the music of Bach, Klose and Richard Strauss number among the New Romantics. In the music of this school’s primary figure, Wagner, we find traces of Mozart and others of late Beethoven. Strauss’s muse is related to these Mozartean traits; Klose’s art, in contrast, proceeds from Wagner’s Beethovenian aspect. [...]

“Klose’s music is typified by the principle of unity. He devoted a single work to each genre, thereby pronouncing, as it were, his final word on it. This is surely the deepest foundation for this strange and, to date, unique and solitary figure. Klose would probably be able to gambol in every field of musical creativity, for his powers of invention and his technical mastery are both irreproachable. But his artistic conscience prevents him from showing the public the stages of his evolution in these various fields. His struggles, which only come to an end when the work in question has given a clear account of his view on the nature of its genre, take place solely in his mind. Closely related to this fact is his utterly scrupulous and remorseless

self-criticism – the same quality that distinguishes him as a teacher, forcing him to look for perfect expression after precisely weighing every option in conjunction with his students. In his lessons, he also reveals his excitement and open-mindedness toward everything of value that has been created in music throughout the ages, including the present day by his peers. This fact is the mark of a figure who, without regarding his own music as the one true path, views himself as a comrade-in-arms in mounting the highest pinnacles, and who honors art for its own sake rather than treating it as a vehicle with which to indulge his own vanity.”

Here is how Knappe opens the biographical section of his book: “Friedrich Klose has only appeared before the public in the capacity of a composer. Apart from a few appearances on the conductor’s platform, including one at the Swiss Musicians Festival to conduct his *Mass* or *Vidi aquam*, he has stood aloof from the goings-on of the performer’s profession.” The son of a captain in the Austrian military, Klose lost his mother at an early age. Her piano playing and singing were his earliest lasting musical impressions. Knappe reports that music, for Klose, was something that “transports us to a better world and opens up the heaven of better times,” and that he always had “mental pictures” when listening to it. He often heard the funeral march from Beethoven’s *Eroica* performed by military wind bands at burial services. At the age of seven he began to take violin lessons, but “considered the monodic character of the violin to be a shortcoming.” Deeply impressed by Wagner’s *Lohengrin* and Bach’s *St. Matthew Passion*, he started writing his first compositions before receiving any instruction: “Over the next few years he completed symphonic poems, scenes and even entire acts of operas whose words he wrote himself. They manifest the results of his study of the piano-vocal scores to *Lohengrin* and the *St. Matthew Passion* and the impressions he received in the concert hall from Berlioz’s *Queen Mab* and Liszt’s *Les Préludes*.” Vinzenz Lachner (1811-1893), the younger brother of Franz Lachner and a backward-looking professor at the Grand Ducal Conservatory in Karlsruhe, became his first teacher in theory and composition. Klose loved Wagner and Liszt, and Knappe has this to say of his studies:

“At their very first meeting, Lachner made the imprudent mistake of poking fun at the masters whom this budding disciple of the arts most fervently admired. [...] The teacher and his pupil acrimoniously parted ways after one and a half years. Klose saw the dogma of the infallibility of early harmonic theory shattered by the works of the New Romantics, and accused his teacher of philistinism. Lachner in turn refused to see any musical talent in his pupil, who failed to make serious progress, probably because of the struggle between theory and practice constantly raging in his mind.”

Felix Mottl (1856-1911), the principal court conductor in Karlsruhe from 1881 and later one of the greatest admirers of Klose’s art, was shown Klose’s symphonic poem *Jeanne d’Arc*. Impressed by the orchestration, he recommended that the young man study with Anton Bruckner at Vienna Conservatory. But before then Klose, with only a moderate command of the piano and the violin, continued his general studies at Geneva University. There he received piano lessons from the famous Adolf Ruthardt (1849-1934), whose pupils also included Houston Stewart Chamberlain (1855-1927) and Joseph Haas (1879-1960), and who taught the young man the basic techniques of fugue. In 1884 Klose enjoyed great success with the performance in Geneva of his symphonic poem *Loreley*; but aware of his lack of comprehensive skills, he turned to Vienna. Knappe explains what then happened:

“In three and a half years, from January 1886 to July 1889, Bruckner exclusively taught the mastery of part-writing; there was no instruction in form or orchestration. Thus, the few practical tips Klose had received from Provesi [his piano teacher and solo cellist at Geneva Conservatory] were the only lessons in orchestration that the composer of the overture to the opera *König Elf* ever received. [...] Although Bruckner generally took a dim view of every attempt at composition from his students during their theoretical training, Klose was enticed to interrupt his harmony assignments [...] by trying his hand at composition. [...] A symphonic movement never proceeded beyond modest beginnings. He had been Bruckner’s pupil for half a year, and was spending his summer holidays in the Swiss town of Thun, when Liszt died. In his shyness, he had neglected to make the personal acquaintance of the only living leader of the New German School after the death of Wagner. [...] He immediately lit on the idea of expressing his veneration for this master by composing a Mass. The work was soon underway and reached completion while Klose was still studying with Bruckner, who, he tells us, never saw a note of it.

Friedrich Klose’s *Mass in D minor*, op. 6, was premièred in Geneva in early 1891 under the baton of Leonetto Banti, to whom he later dedicated his *Elfenreigen* (“Dance of the Elves,” 1892) from Part II, Scene 1 of Goethe’s *Faust*. Apart from several songs, Klose’s other works are quickly listed: *Elfenreigen* was followed that same year by *Festzug* (“Festive Procession”) for full orchestra. In 1896 he completed his orchestral magnum opus, the symphonic poem *Das Leben ein Traum* (“Life is a dream”), based on the motto of the philosopher Julius Bahnsen (1830-1881): “He who wants to bear witness to life’s sorrow must use the heart itself as his stationery.” This was followed in 1902 by the opera *Ilsebill* (he called it “a dramatic symphony”) on a libretto by Hugo Hoffmann after the fairy tale *The Fisherman and his Wife*. In 1907 his *Prelude and Double Fugue* for organ (with four trumpets and four trombones in the final chorale) was published by Peters, and in 1911 he completed his setting of Heine’s *Die Wallfahrt nach Kevelaar* for speaker, choruses, orchestra, and organ. In the same year Peters published his *String Quartet in E-flat major*, a “tribute, paid in four installments, to the stern German schoolmaster.” In 1912 we find *Ein Festgesang Neros* (Nero’s festive song) for tenor, mixed chorus, orchestra, and organ after Victor Hugo’s poem *Un chant de fête de Néron*. In 1917 he completed *Der Sonne-Geist* (“The

Sun-Spirit”) for solo voices, choruses, orchestra, and organ, a setting of the like-named mystic poem of 1905 by Alfred Mombert (1872-1942), and one year later his *Five Songs after Giordano Bruno* for voice and piano, a work he dedicated to his wife. The latter two works were published by Universal in Vienna.

In 1906 Hans Huber (1852-1921), Switzerland’s leading composer, asked Klose to join the staff of Basle Conservatory. Shortly after accepting, Klose received an appointment to succeed the prematurely deceased Ludwig Thuille (1861-1907) at the Munich Academy of Music. He worked for a year in Basle before relocating to Munich, where he taught until 1919. Among his students were Max Butting (1888-1976), Wilhelm Petersen (1890-1957), and Paul Frankenburger (Paul Ben-Haim, 1897-1984). He then returned to Switzerland, where he was awarded an honorary doctorate from Bern University in 1942. Shortly thereafter he died in his home on Lake Lugano.

Testimonies and Assessments

Many music lovers and connoisseurs among the Wagnerians considered Klose to be one of the towering composers of his era. Others saw his music fraught with problems. Here, for example, is the composer Joseph Suder (1892-1980), a student of Klose’s in Munich, writing in his *Autobiographische Skizze*:

“Klose, a pupil of Bruckner, had acquired a reputation as an acclaimed modernist with his prettily orchestrated *Elfenreigen* and his opera *Ilsebill*. Later I became acquainted with his oratorios *Ein Festgesang Neros* and *Der Sonne-Geist*. What was a modernist back then? It was the age when the Schumann-Brahms school squared off against Wagner-Bruckner-Strauss and their adherents fought each other tooth and nail. Klose stood so completely in the Wagner-Bruckner camp that he had not an iota of understanding or even respect for Brahms; more than that, he claimed to have little interest in classical and pre-classical music, which he saw more or less as preparatory stages to his own ideal. He also felt that chamber music as a whole was something inferior and unworthy of close study. His proclamation ‘Brahms means the end of musical progress’ was greatly annoying to me, for by then I had made Brahms one of my lodestars (thanks also to my piano teacher, Professor Roesger). That explains why my relations with Klose only began to warm toward the end of my studies.”

Max Butting, who studied briefly with Klose in Munich, had very interesting things to say about him in his autobiography *Musikgeschichte, die ich miterlebte* (Berlin, 1955):

“I keenly felt the battle between the Wagnerians and the Brahmsians. Still, Richard Strauss gained recognition in Munich very quickly, though surely local favoritism played a part. In 1909, for example, I focused my interest in ‘new’ style on Pfitzner, Reger, and Klose. Each of them had very active and vocal adherents who also arranged for performances. Since Klose composed very slowly, his friends ensured that, for example, the slow movement of a string quartet was performed before the entire work was finished. Klose’s disposition is best characterized in his own words: once during lessons he drew our attention to the fact that every single note in his string quartet, bar none, was either thematic or motivic.”

In 1913 Walter Niemann (1876-1953) presented a sketch of Klose in his widely read study *Die Musik der Gegenwart* (Berlin, 1915), in which he describes the composer as

“the third dramatist among Munich’s modernists [...] His strength lies in symphonic and choral music in the grand style. [...] This was already demonstrated in his early works, the symphonic poem *Das Leben ein Traum* with organ, women’s chorus, speaker, and wind instruments, and *Elfenreigen*, with its emphasis less on the teasingly humorous side of Puck’s magic realm than on its tenderly lyrical and contemplative sides. Through Klose – with the assistance of Liszt, Wagner, and Bruckner – Berlioz the sylvan romanticist bursts onto Munich’s modernist scene, the characteristic Berlioz of *Dance of the Sylphs* and the *Queen Mab Scherzo*. Klose’s struggle for new forms, his search by other means for the truly dramatic element denied him, [...] is manifestly experimental in character. On the other hand, his music is for that reason all the less problematical: it is honest to a fault, warm-blooded, strongly felt, and natural. This evocative neo-romantic dramatist and Bruckner pupil is noted for the healthy and tranquil breadth of his themes and their development, the rich and deeply lit brilliance of his colors. Even in his chamber music he remains the loyal disciple of Wagner in the manner of its development, ever ready to approach his thematic groups and their continuation in grand sequences of ‘endless melody.’ In this breadth, in this wondrously flowing stream of melody, these Berliozian rhythms, heavy, rich, and original, in the fantastical romanticism of his nature portraits: in all of this lies something of Bruckner which he has introduced into Munich’s modernism: a defiant and elemental musical force.”

Adolf Weissmann (1873-1929), in his seminal treatise *Die Musik in der Weltkrise* (Stuttgart, 1922), confirms his reputation as a sneeringly judgmental critic whose acid tests not even Mahler or Strauss could pass, much less Klose, albeit for partly different reasons:

“The nature and technique of this quite unusual man remain epicene. He is not a dilettante, but neither is he a master of form. His form, which he himself has had to fashion in accordance with his creative will, is already contradicted by his nature. The romanticist and the programmatic composer are both paralyzed by the ideologue. Bayreuth lies deep in his marrow, and such

imagination as he possesses is endangered in its development by the trinity of Wagner, Liszt, and Berlioz. He is abstemious by nature and from a sense of responsibility. He seeks to present a prototype for each and every genre. But nothing definitive arises. The stimulating idea is always stronger than the creative gift. For his symphonic poem *Das Leben ein Traum*, he took a motto and a germinal idea from the pessimistic philosopher Julius Bahnsen. As one can see, we are somewhat removed from Schopenhauer, but not far enough. *Ilsebill*, a stage work, is the poetic exploitation of a project left behind by the composer's father. Fairy-tale and deeper significance: the idea of dizzying ascent and abrupt plunge, exemplified by the fisherman and his wife. But neither the theater nor the concert hall has a long-term demand for this sort of thing. *Der Sonne-Geist*, for solo voices, choruses, orchestra, and organ, is based on an inordinately profound poem by Alfred Mombert. In all these works Klose attempts to create new forms: the symphonic poem incorporates a spoken part for a Dysangelist; *Ilsebill* is a dramatic symphony; *Der Sonne-Geist* is detached from the essence of oratorio. And neither the *Prelude and Double Fugue*, offered to the shade of Bruckner with an ending for four trumpets and four trombones, nor the *E-flat major String Quartet* [...] can deny their intrinsic insolidity. The forward-looking spirit is belied by music that is wholly normal, despite sidelong glances in a modernist direction, and rarely is the power of concision sufficient unto its task. The lack of creative sensuality is everywhere apparent."

Thirteen years earlier readers had received a completely different impression from Rudolf Louis (1870-1914) in *Die deutsche Musik der Gegenwart* (Munich, 1909):

"Of Bruckner's many pupils only one, apart from Mahler, has stood out in the field of the symphony: Friedrich Klose. We have already touched on his 'dramatic symphony' *Ilsebill*, which falls into this category despite its misleading if not entirely unmotivated generic title. Before then, in 1896, he produced *Das Leben ein Traum*, a work which, though a symphony in the normal sense of the term, was nevertheless called a 'symphonic poem' by its creator (doubtless because of its 'program-musical' underpinnings). Klose the symphonist has one thing in common with Mahler: he is one of the very few German composers to be influenced *directly* by Berlioz (rather than *via* Wagner and Liszt), to the extent that the Berliozian model is clearly discernible in their music. Beyond that, these two composers could hardly be more antithetical. On the surface, Mahler is far more beholden to the Bruckner *school* than his younger fellow-student. For neither the Bruckner reminiscences nor infrequently found in Mahler's music, nor the development of the formal pattern of the Brucknerian symphony, can be detected in Klose's symphonic output. However, as already mentioned, what connects Mahler and Bruckner lies *merely* on the surface. Klose, on the other hand, shares the essential quality of his teacher and master: he is one of those composers whose art leaves listeners in doubt as to its greatness and importance, but in absolutely no doubt as to its *sincerity*. In this respect, Klose is virtually unique among contemporary composers in that he nowhere wishes to appear to be anything other than what he is. No one is farther removed from any semblance of posturing and affectation. Klose is neither the strongest nor the most idiosyncratic creative talent of our time; but among those worthy of being called significant, he is probably the most *straightforward*. He invariably chooses the simplest and most natural expression for the things he wishes to say, and whenever the ideas or moods he wishes to convey in notes are such that they have already been expressed by others before him, he simply prefers to draw on his predecessors rather than misguidedly letting a need for forced originality falsify what has to be expressed. This gives his musical language that character of upright *sobriety* which stands it in such good stead, but which only those can afford who have something of their own to say. Even where he sees and creates something never seen or done before, the very manner in which he sees and does it manages to place the stamp of his distinctive personality on his creations."

Prelude and Fugue for organ and brass

Having finished his only opera, the "dramatic symphony" *Ilsebill*, and having just begun his activities as a professor of counterpoint and composition, Klose turned exclusively to the composition of "absolute music," as had his teacher Bruckner. The first of his next two works, written before the *String Quartet in E-flat* (completed in 1911), was *Prelude and Fugue* for organ, joined at the end by four trumpets and four trombones. Klose composed the work in 1907 and dedicated it to "Master Anton Bruckner in faithful memory." As its starting point, the work took the opening of a theme Bruckner had used to improvise a mighty fugue in Bayreuth in 1882 – an event at which Klose was present. *Prelude and Fugue* was premiered in June 1907 by the organist of Basle Münster, Adolf Hamm (1882-1938), during the Swiss Tonkünstlerfest in Lucerne.

Translation: Bradford Robinson

For performance materials please contact the publishers *Edition Peters*, Leipzig (www.edition-peters.de).