INTERNATIONALES
BRUCKNERFEST
LINZ 21
4/9–11/10

4. September 2021

Geburtstagskonzert

INTERNATIONALES
BRUCKNERFEST LINZ 2021

BRUCKNER
HAUSLINZ

„Happy birthday, Anton!“

Streichquartette von Anton Bruckner und Friedrich Klose

Samstag, 4. September 2021, 19:30 Uhr
Pfarrkirche Ansfelden

1. Konzert im 4-Kirchen-Abonnement

Programm

Anton Bruckner (1824–1896)
Thema mit Variationen Es-Dur für Streichquartett, WAB 210 (1862)

Streichquartett c-moll, WAB 111 (1862)
I Allegro moderato
II Andante
III Scherzo. Presto – Trio
IV Rondo. Schnell

Rondo c-moll für Streichquartett, WAB 208 (1862)

– Pause –

Friedrich Klose (1862–1942)
Streichquartett Es-Dur (1908–11)
I Moderato – Andante con moto – Andante – Maestoso – Allegretto appassionato – Moderato – Andante – Tempo primo
II Adagio ma non troppo – Andante – Appassionato – Tempo primo – Andante – Adagio ma non troppo
III Vivace – Più calmo – Meno mosso – Tempo primo – Calmo ma non troppo – Più tranquillo – Più mosso – Vivace – Più calmo – Meno mosso – Tempo primo
IV Moderato – Andante giocondo e con moto – Allegro – Andante giocondo e con moto – Dolce – Andante giocondo e con moto – Lugubre – Andante – Melancolico – Andante giocondo e con moto – Allegro – Dolce – Allegretto – Andante, sempre più animato

Konzertende ca. 21:30

Brucknerhaus-Premiere

Besetzung

Quatuor Diotima
Yun-Peng Zhao | Violine
Constance Ronzatti | Violine
Franck Chevalier | Viola
Pierre Morlet | Violoncello

Brucknerhaus-Debüt

Von lernenden Lehrern und lehrenden Schülern

DAS BLAUE ZIMMER

„Es war noch Nacht, als ich am 30. Jänner 1886 im spärlich beleuchteten Wiener Westbahnhof dem Zuge entstieg, der mich aus der Schweizer Heimat nach der fremden großen Weltstadt verbracht hatte." Fest entschlossen hatte der 23-jährige **Friedrich Klose**, der diese Erinnerung mehr als 40 Jahre später in seinem Buch *Meine Lehrjahre bei Bruckner* festhielt, sein Studium an der Universität Genf abgebrochen, um, ausgestattet mit einer Empfehlung des Karlsruher Hofkapellmeisters Felix Mottl, die Aufnahme als Privatschüler bei **Anton Bruckner** zu erbitten. *„Er wohnte Heßgasse Nr. 7 gegenüber dem an Stelle des abgebrannten Ringtheaters errichteten ‚Sühnhause'. Klopfenden Herzens stieg ich die vier Treppen hinauf und läutete nach einigem Zögern an der vergitterten, mit grünen Vorhängen versehenen Glastüre. […] Eilige Schritte, denen ich etwas Unwilliges anzumerken glaubte, näherten sich, der grüne Vorhang wurde raschelnd zurückgezogen, und hinter dem Gitter erkannte ich Bruckner's nicht eben gütig dreinschauendes Gesicht. Die Türe wurde geöffnet, und ich begann schon hervorzustammeln: ‚Herr Professor erinnern sich meiner wohl kaum mehr', als Bruckner's Miene sich erhellte, und er mit den Worten: ‚das ist ja Herr Klose aus Bayreuth', mir freundlichst die Hand reichte."* – Ende Juli 1882, im Umfeld der Uraufführung von Richard Wagners *Parsifal* bei den Bayreuther Festspielen, hatte Klose den von ihm verehrten Bruckner kennengelernt und dabei während eines gemeinsamen Besuchs der dortigen Stadtkirche erstmals einen *„überwältigenden Eindruck"* von dessen Improvisationskunst auf der Orgel erhalten. – *„Er sei zwar, fügte er hinzu, am Komponieren, aber einen Augenblick müsse ich doch hereinkommen. Diesen ermutigenden Empfang hatte ich allerdings nicht erwartet, denn daß dem Meister von der vier Jahre zurückliegenden Bayreuther Begegnung her mein Bild noch so lebendig im Gedächtnis haften würde, hätte ich mir in meinen kühnsten Träumen nicht einfallen lassen. Von dem Vorzimmer, das in seiner Dunkelheit und mit den an den Wänden aufgehängten langschleifigen Kränzen eher an eine Grabeskammer gemahnte, gelangte man durch einen Wirtschaftsraum in Bruckner's Arbeitszimmer. Nie werde ich den Eindruck vergessen, den ich beim Betreten dieses seltsamen Gelasses empfand. Zunächst ins Auge fallend stand ziemlich in der Mitte ein alter gelblichbrauner Flügel mit geöffneter Klaviatur und Notenblättern auf dem Pult. Auf dem Deckel lagen in verträglichem Beisammensein Musikalien und ein beträchtlicher Teil von Bruckner's Garderobe. In der Nähe eines der beiden, dem Eingang gegenüber befindlichen Fenster, und zwar des rechtsseitigen, stand der Arbeitstisch, ein ganz einfaches Möbel, viereckig, die Platte, soweit nicht mit Papieren, Notenblättern und Zeitungen bedeckt, von Tinte geschwärzt und in diesem Zustande von Bruckner zu Notizen mit Kreide benutzt. Die Ecke beim Fenster links füllte ein mächtiger kubischer Kasten aus: die Hausorgel. Eine Kommode, eine ganz schmucklose eiserne Bettstatt und ein Waschtisch ergänzten die bescheidene Einrichtung. Der Raum wies die einem zu Mietzwecken dienenden Wiener Neubau entsprechende komfortable Größe auf. Was ihn aber so befremdlich erscheinen ließ, das war der Anstrich seiner Wände, der vom Fußboden bis zur Decke in einem Blau gehalten war, das mich in seiner knalligen Aufdringlichkeit an die Farbe der bei der Wäsche verwendeten Bläuekugeln erinnerte."*

Anton Bruckner in seiner Wohnung in der Heßgasse 7, Fotografie von Ludwig Grillich (1856–1926), 1892

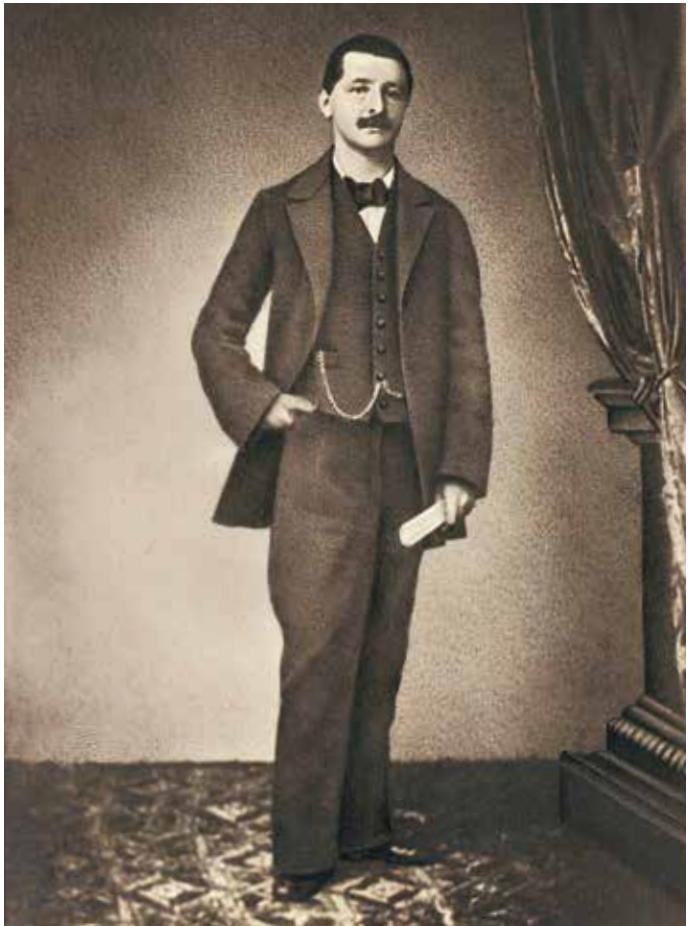
DER LEHRER ALS SCHÜLER

Ein Blick zurück. Sommer 1862.

Beinahe auf den Tag genau 20 Jahre vor seiner Begegnung mit Klose in Bayreuth unterzieht der 37-jährige Bruckner, zu diesem Zeitpunkt Linzer Dom- und Stadtpfarrorganist, in seiner Dienstwohnung im mittlerweile abgetragenen Mesnerstöckl gegenüber der Stadtpfarrkirche eine vor ihm liegende handschriftliche Streichquartett-Partitur einer letzten kritischen Durchsicht. Neben ihm sitzt der fast zehn Jahre jüngere Musiker Otto Kitzler, der noch einmal einen vorsichtigen Blick über die Schulter des renommierten Kollegen wirft. Ein Moment der Stille. Bruckner erhebt sich. Und nun, da er, etwas zögerlich vielleicht, eine wohlüberlegte Frage zu Kontrapunkt und musikalischer Form auf den Lippen, Kitzler das Manuskript entgegenhält, wird klar: Nicht Kitzler, sondern Bruckner ist hier der Schüler. – Erst vor einem guten halben Jahr hat der Organist seine sechs Jahre währenden musiktheoretischen Studien beim Wiener Konservatoriumsprofessor und Hoforganisten Simon Sechter erfolgreich abgeschlossen, jetzt erhofft er sich, unter Anleitung des im täglichen Opern- und Konzertbetrieb erfahrenen Kitzler, der zu Ostern 1861 im Alter von 27 Jahren zum 1. Kapellmeister des Linzer Theaters berufen wurde, seine fundierten Theoriekenntnisse in die kompositorische Praxis umsetzen zu können. Dabei hält er seine ‚Schularbeiten', die sich über einen gut eineinhalbjährigen Zeitraum vom Herbst 1861 bis zum Sommer 1863 erstrecken, beginnend mit grundlegenden Aufgaben zu Kadenzbildungen und Periodenbau sowie satztechnischen Formen über Instrumentationsübungen bis hin zu voll ausgearbeiteten Kompositionen, im sogenannten *Kitzler-Studienbuch* fest, das er am 10. Juli 1863 mit der Skizzierung seiner *„Studiensinfonie"* f-moll WAB 99 abschließt. Noch am selben Tag erklärt Kitzler die Lehrzeit seines Schülers feierlich für beendet, woraufhin Bruckner, wie sein späterer Biograph August Göllerich berichtet, *„seinen ‚Professor' mit Frau im Triumphe nach dem idyllisch am Waldessaum gelegenen [Gasthaus] ‚Jäger am Kürenberg' bei Linz [führt], wo bei solennem Mahle der ‚Freispruch' erfolgte"*. Erst jetzt, da er sich, so sagt er selbst, *„wie ein Kettenhund" fühlt*, *„der sich von seiner Kette losgerissen"* hat, wagt Bruckner wieder, mit eigenen Kompositionen an die Öffentlichkeit zu treten. Dem gerne zitierten Bonmot Nikolaus Harnoncourts, Bruckner sei aufgrund seines in der Tat beispiellosen sinfonischen Werkes regelrecht als

> ***„Meteor [...] von einer anderen Galaxie [...] in die Musikgeschichte hineinexplodiert",***

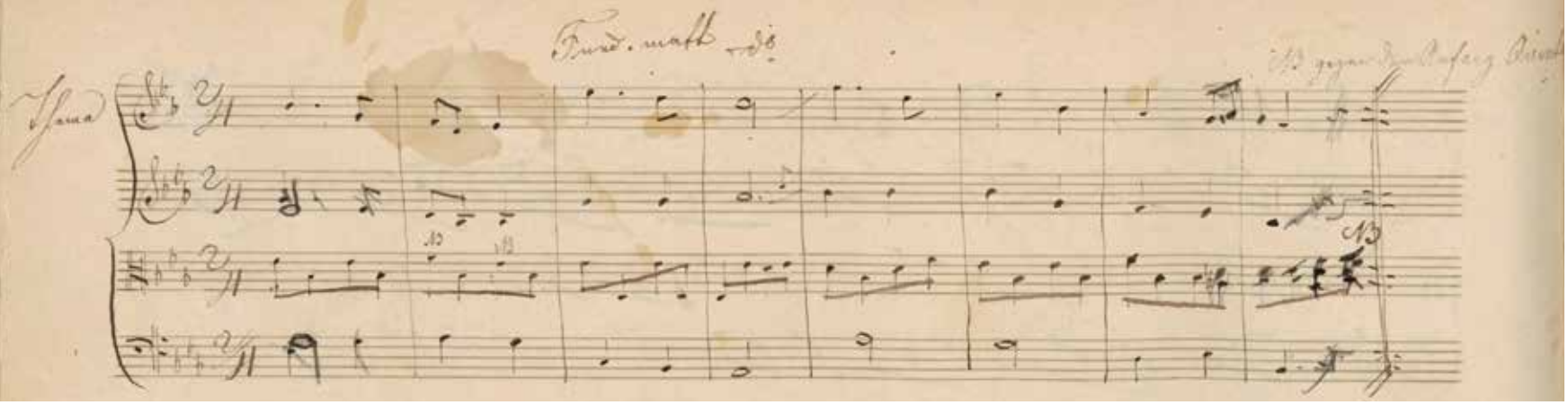
muss mit Blick auf die langjährige, dem romantischen Bild vom musikalischen ‚Genie' widersprechende Lehrzeit entgegengehalten werden, dass auch in diesem Fall buchstäblich kein Meister vom Himmel gefallen ist.



Anton Bruckner, Fotografie von Josef Löwy (1834–1902), vermutlich 1863

VON DER FREIEN KOMPOSITION …

Während es tatsächlich bemerkenswert ist, dass Bruckner, der sich bereits von Kindesbeinen an mit fast beispiellosem Fleiß ein mehr als profundes musiktheoretisches Wissen angeeignet hatte, sich erst im Alter von 37 Jahren an die Komposition erster Kammermusikwerke machte, so liegen die Gründe für diesen Umstand dennoch keineswegs im Dunkeln.

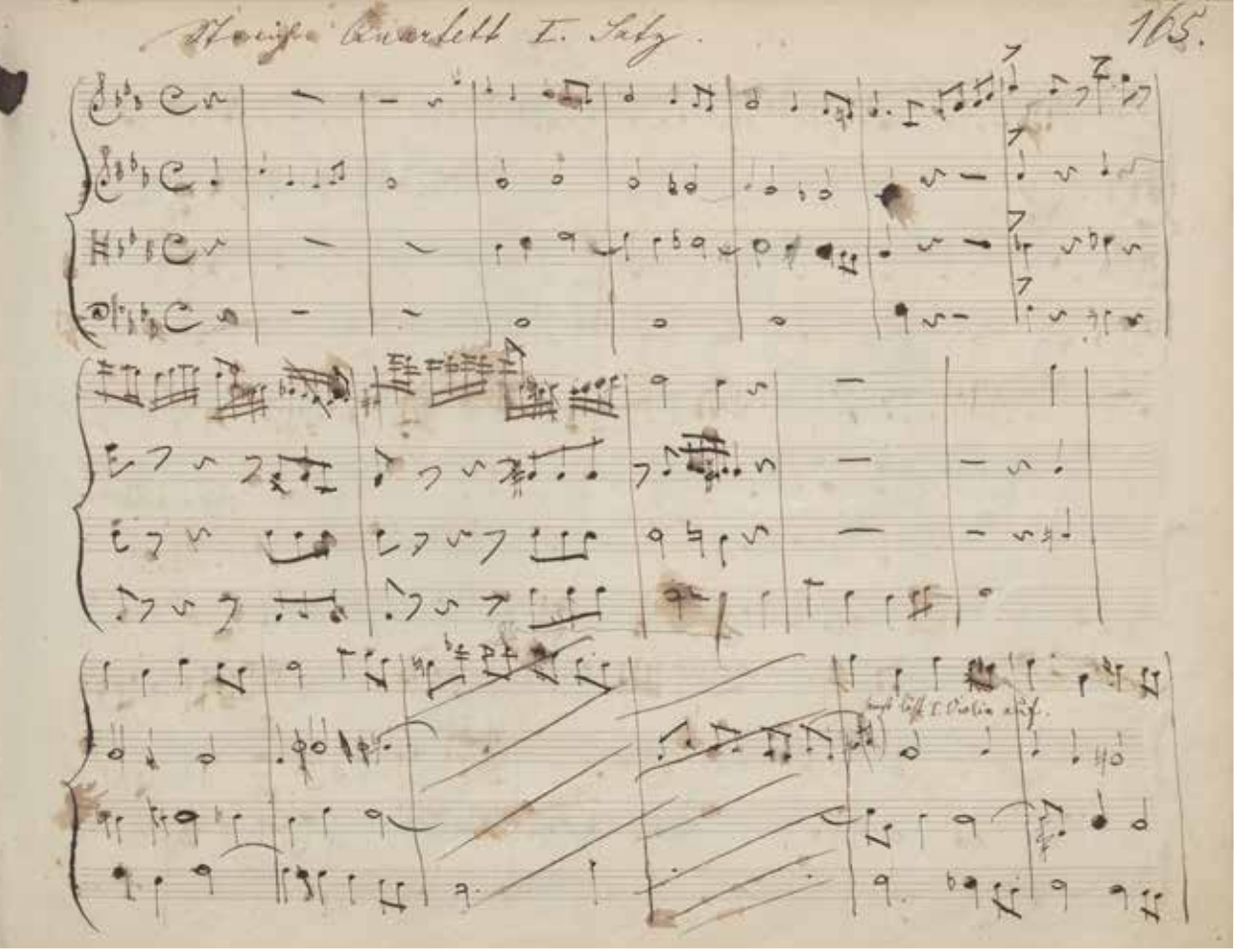


Beginn des Themas mit Variationen Es-Dur von Anton Bruckner im *Kitzler-Studienbuch*, 1862

Anders als im Fall seiner harmonischen und kontrapunktischen Studien oder auch seines zu diesem Zeitpunkt bereits beachtenswerten kirchenmusikalischen Schaffens stellte die freie Form der Instrumentalmusik den Komponisten vor formale Probleme, zu deren Lösung ihm bisher die kompositorischen Werkzeuge fehlten. Konnte er sich etwa im 1849 vollendeten Requiem d-moll WAB 39 oder der 1854 fertiggestellten Missa solemnis b-moll WAB 29 von klar definierten Traditionen und Konventionen leiten lassen und dabei entlang eines konstitutiven Textes komponieren, galt es nun, den zwar abgegrenzten, aber per definitionem leeren Rahmen der ‚absoluten' Musik mit eigenen Formen und Farben zu füllen. *„Alle hierher gehörigen Aufgaben"*, las Bruckner etwa in Adolph Bernhard Marx' Buch *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, das ihm Kitzler zu Studienzwecken geliehen hatte, *„fassen wir unter dem Namen ‚freie Komposition' zusammen; erst bei ihnen bethätigen wir uns durchaus in der Weise freier Kunst, die nämlich ihr Werk ganz aus sich selber nach ihrem Gesetz allein hervorbringt, nicht blos zu einem schon Gegebnen herantritt, um es zu schmücken, zu unterstützen, oder sonst zu mehren und zu ändern"*. Einen der ersten Versuche, die meist nur wenige Takte umfassenden Formenübungen in zusammenhängende kompositorische Strukturen zu überführen, stellt das im Frühjahr 1862 entstandene **Thema mit Variationen Es-Dur für Streichquartett** WAB 210 dar. Nachdem Bruckner auf den Seiten 92 bis 94 des *Kitzler-Studienbuchs* zunächst elf drei- bis viertaktige variative Entwürfe des aus zwei achttaktigen Sequenzen bestehenden Themas skizziert hatte, notierte er auf den Seiten 95 bis 101 schließlich sechs vollständige Variationen, die er anschließend noch um alternative Versionen der Nummern 2, 4 und 5 ergänzte. Während das Thema in der Variation Nr. 1 in melodischer Umspielung zunächst vom Violoncello vorgestellt und imitatorisch von den anderen Stimmen aufgegriffen wird, findet es sich in Nr. 2 in den solistischen Zweiunddreißigstel-Figurationen der Viola wieder, die von schlichten Begleitakkorden der Außenstimmen eingerahmt werden. Auf die lebhafte, von rhythmisch prägnanten Synkopierungen der 2. Violine bestimmte Variation Nr. 3 folgt in der nach es-Moll eingetrübten und mit *„Adagio"* überschriebenen Nr. 4 eine weitschweifende Kantilene der 1. Violine. In der einer Randbemerkung Bruckners zufolge *„sehr frei"* auszuführenden Variation Nr. 5 erklingt das Thema, begleitet von einem choralhaften Satz der Unterstimmen, schließlich wieder in seiner ursprünglichen Form in der 1. Violine, wohingegen es in der finalen Nr. 6 im Unisono von 1. Violine und Viola und begleitet von treibenden Sechzehntel-Figuren der anderen Stimmen hinter dem zugrundeliegenden harmonischen Gerüst allenfalls zu erahnen ist.

… ZUM ERSTEN WERK

Nachdem sich Bruckner im Anschluss zunächst mit Studien zur Rondo- und Sonatenform beschäftigte, wobei er sich intensiv mit prägenden Vorbildern wie Joseph Haydn oder Franz Schubert auseinandersetzte, was seinen ersten kompositorischen Niederschlag in dem 194 Takte umfassenden, auf den 29. Juni datierten Sonatensatz g-moll WAB add 243 fand, begann er im Juli 1862 mit der Arbeit an seinem viersätzigen **Streichquartett c-moll** WAB 111, das er bereits am 7. August vollenden konnte. Neben dem didaktischen Aspekt könnte dabei auch ein Kompositionsauftrag von Joseph Hellmesberger senior, Direktor des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und Primarius des nach ihm benannten Hellemsberger-Quartetts, als Anregung gedient haben. Dieser hatte am 19. und 21. November des vorherigen Jahres gemeinsam mit Johann von Herbeck, Otto Dessoff und Simon Sechter die von Bruckner zum Abschluss seiner Studien bei Sechter gewünschte Prüfung in Theorie und Orgelspiel abgenommen – der Überlieferung August Göllerichs zufolge rief Herbeck nach dessen Orgelimprovisation aus: *„Er hätte uns prüfen sollen!"* – und zeigte sich von Bruckners Leistungen derart begeistert, dass die Linzer Zeitung am 3. Dezember 1861 vermelden konnte, *„daß Herr*



Beginn des Streichquartetts c-moll von Anton Bruckner im *Kitzler-Studienbuch*, 1862

Bruckner vom H[er]rn Hofconcertmeister Hellmesberger zur Componirung eines Streichquartetts aufgefordert worden [ist], welches Letzterer in einem Concerte zur Ausführung bringen wird". Während Bruckner sein Streichquartett letztlich nur zu Studienzwecken verfasste und nicht zur Aufführung bestimmte, kam er Hellmesbergers Bitte, wenn auch mehr als 17 Jahre später, mit der Komposition seines 1879 vollendeten Streichquintetts F-Dur WAB 112 schließlich doch noch nach.

DAS STREICHQUARTETT C-MOLL

Wie im Fall des Themas mit Variationen Es-Dur tritt auch im Partiturbild des Streichquartetts der Werkstattcharakter des Stückes deutlich zutage. So finden sich auch hier im Notenbild nur sporadisch Vortrags- und Phrasierungsbezeichnungen, wodurch diese Aspekte ganz in die Hände des ausführenden Ensembles gelegt werden, während eine Vielzahl von Streichungen, Korrekturen, Notizen und Markierungen die Arbeitsschritte und theoretischen Überlegungen des Komponisten erkennen lassen. Dem Marx'schen Ideal der *„freie[n] Komposition"* entsprechend, versuchte Bruckner, unterschiedliche satztechnische Formen zu erproben, sich an den Beispielen seiner Vorgänger zu orientieren und dabei trotz aller ‚schulmäßigen' Modellhaftigkeit zaghaft eigene künstlerische Wege zu beschreiten, wobei er das Streichquartett, wie auch die anderen unter Kitzlers Anleitung entstandenen Kompositionen, stets als Studienarbeit, nicht als ‚gültiges' Werk betrachtete. *„Nur mit ‚Compositionen' kann ich nicht ausrücken"*, teilt er seinem Freund Rudolf Weinwurm einen Monat nach Fertigstellung der Partitur mit, *„da ich noch studiren muß"*. Schon im Kopfsatz, in dem Bruckner geradezu mustergültig das Feld der Sonatensatzform ausschreitet, offenbart sich die eindrucksvolle kontrapunktisch-polyphone Satztechnik, über die er zu diesem Zeitpunkt bereits verfügte, wohingegen sich die formale

und motivische Gestaltung als deutlich zurückhaltender und formelhafter erweist, an mehreren Stellen, wie etwa der kunstvollen Modulationskette in der Durchführung, jedoch bereits originelle und eigenständige Züge erkennen lässt. Über den Beginn des 2. Satzes (Andante) notierte Bruckner: *„in Rondoform u[nd] zwar 3theilige Liedform mit Trio, dann in Repetition mit Variande [sic!]"*. Dem in seiner chromatischen Prägung und unregelmäßigen, elftaktigen Periodik durchaus eigenwilligen Thema des Hauptteiles steht ein von punktierten Rhythmen belebter Mittelteil gegenüber, dessen mediantische Harmonik und trugschlüssige Wendungen deutlich an Schubert erinnern. Demgegenüber trägt das schwungvolle Scherzo weitaus klassischere Züge, die etwa an Haydn oder auch frühe Beethoven-Quartette gemahnen und im Trio, über dessen Beginn Bruckner die hierfür infrage kommenden Tonarten notierte – *„auch Gmoll, ~~Esdur~~, Emoll, ~~Hmoll~~, ~~Cmoll~~, Ddur, Cdur"* –, in einen gediegenen Ländler münden. Ungleich dramatischer gestaltet sich das in der Form eines Sonatenrondos konzipierte Finale, dessen agitiert-signalhaftes Hauptthema von einem deutlich abgesetzten, elegischen Seitensatz kontrastiert wird, der in diesem Kontext durchaus als Vorbote der in den späteren Sinfonien von Bruckner als *„Gesangsperiode"* bezeichneten zweiten Themengruppe betrachtet werden kann. Nachdem der mit seinen melodischen Sechzehntel-Figuren und rhythmisch prägnanten Triolenmotiven geradezu rauschhaft voranstürmende Satz, in dem drei thematische Episoden durch das viermal auftretende Hauptthema eingefasst werden, in strukturgebenden Generalpausen immer wieder um Atem zu ringen scheint, endet er nach einer nur scheinbar kraftlos hinabsinkenden Figur in der Coda schließlich mit einer im triumphalen Ritardando bekräftigten Schlussgeste.

Unmittelbar nach der Vollendung seines Streichquartetts notierte Bruckner auf den anschließenden Seiten des *Kitzler-Studienbuches* ein *„Rondo in größerer Form"*, das **Rondo c-moll** WAB 208, dessen Struktur weitgehend identisch mit dem Finalsatz des Streichquartettes ist, während die thematische und satztechnische Gestaltung über weite Strecken differenzierter ausformuliert wurde. So verschränkte Bruckner etwa die in der vorigen Fassung noch disparat von den Themenblöcken abgetrennten Episoden – deren erste er diesmal tatsächlich mit dem Begriff *„Gesangsgruppe"* bezeichnete – durch überleitende Figuren und tauschte auf diese Weise die agitiert nervöse Miniatur des Quartettfinales gegen ein klanglich ausbalanciertes, großformatig dimensioniertes Klangpanorama ein, dessen eigenständige Faktur das ursprüngliche Finale dabei eher zu ergänzen als zu ersetzen scheint.

DER OLIGOGRAPH

Mehr als zwanzig Jahre waren vergangen, seit Friedrich Klose *„nach einigem Zögern an der vergitterten, mit grünen Vorhängen versehenen Glastüre"* der Wiener Heßgasse 7 geläutet hatte. Nach Abschluss seiner sich vom Jänner 1886 bis zum Juli 1889 erstreckenden Privatstunden bei Bruckner, der ihm riet, *„noch einmal von vorne anzufangen"* und mit dem er *„noch einmal Harmonielehre und Kontrapunkt aufs gründlichste durch[arbeitete]"*, wirkte Klose zunächst bis 1891 als Theorielehrer an der neu gegründeten Académie de Musique in Genf und anschließend bis 1906 als freischaffender Komponist in Wien, ehe er nach einer nur wenige Monate währenden Lehrtätigkeit am Konservatorium in Basel 1907 schließlich eine Stelle als Kompositionslehrer an der Akademie der Tonkunst in München antrat. Hatte er sich bisher in der Komposition, die ihn nach eigenem Bekunden

„in erster Linie vermöge ihrer Eigenschaft, Empfindungen auszulösen, ja, auf dem Wege der Ideenassoziation bildhafte Vorstellungen zu erwecken"

faszinierte, stets von außermusikalischen Inspirationen leiten lassen, wagte er sich nun im Alter von 45 Jahren an die von sprachlichen oder bildhaften Allusionen freie Königsdisziplin der Kammermusik: das Streichquartett. *„Schon übers Schwabenalter hinaus"*, erläuterte er in seinem 1918 in der Neuen Musik-Zeitung erschienenen biographischen Aufsatz *Mein künstlerischer Werdegang*, *„erhielt ich die Berufung als Theorie- und Kompositionslehrer an ein Konservatorium. Sie gebot, daß ich einer Sache näher trat, von der ich bis dahin nur instinktiv eine Ahnung hatte: der Formenlehre, und daß ich mich mit der absolutesten Gattung der Tonkunst zu befassen begann: mit der Kammermusik. Ich gestehe, daß sie mir bis dahin vollständig gleichgültig geblieben war mit einer einzigen Ausnahme, die symptomatisch ist: Beethovens Streichquartett Op. 132 mit dem Dankgebet eines Genesenen an die Gottheit. Nun reizte es mich, die neuerworbenen Kenntnisse an mir selbst zu erproben; ich schrieb mein Es dur Streichquartett, das, wenn man von der Abschweifung auf das Gebiet programmatischer Tonkunst im letzten Satze absieht, das musikalisch absoluteste meiner Werke ist."* Wie im Fall vieler seiner Werke, bei denen sich Klose jeweils extensiv mit einer bestimmten musikalischen Gattung auseinandersetzte, arbeitete er auch an seinem **Streichquartett Es-Dur**

Friedrich Klose, anonyme Fotografie, um 1920

über den vergleichsweise langen Zeitraum von 1908 bis 1911. Kloses Biograph Heinrich Knappe beschrieb diesen bemerkenswerten Aspekt des kompositorischen Schaffensprozesses in seinem 1921 erschienenen Buch *Friedrich Klose. Eine Studie* als ein inneres *„Ringen, das erst dann endet, wenn er sich mit dem einzelnen Werke klare Rechenschaft über seine Auffassung von dem Wesen der Gattung gegeben hat […]. 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 stets nach dem möglichst vollendeten Ausdruck suchen ließ."* Sein Schüler Rudolf Louis bezeichnete Klose dahingehend gar als *„ganz ausgesprochenen Oligographen"*, also einen ‚Wenigschreiber'.

Quartett
für
2 Violinen, Viola, Violoncello
Ein Tribut
in vier Raten entrichtet an seine Gestrengen
den deutschen Schulmeister
von
Friedrich Klose
Eigentum des Verlegers.
9730
Leipzig, C. F. Peters.

Titelblatt der Erstausgabe von Friedrich Kloses Streichquartett Es-Dur im Verlag C. F. Peters, 1912

„UND DAS SCHÖNE BLÜHT NUR IM GESANG"

Mit der seinem Werk vorangestellten Widmung *„Ein Tribut in vier Raten entrichtet an seine Gestrengen den deutschen Schulmeister"* unterstrich Klose den ‚absoluten' Charakter und gesteigerten Anspruch seines viersätzigen Streichquartetts, mit dessen kunstvoller Klang- und Formensprache er zugleich in die Fußstapfen klassischer Vorbilder zu treten wie auch die eigene Meisterschaft auf dem Gebiet der Gattung zu demonstrieren versuchte. Während er dabei die Anforderungen der traditionellen Satzformen geradezu penibel und mustergültig erfüllte, scheint das in diese Formen gegossene musikalische Material in seiner schier überbordenden Ideenfülle die ihm auferlegten Ketten an vielen Stellen regelrecht sprengen zu wollen. Exemplarisch zeigt sich dieses musikalische Spannungsfeld bereits in den ersten Takten des Kopfsatzes, dessen eindringliches Unisonothema sich im unmittelbaren Neben- und Gegeneinander duolischer und triolischer Motivbausteine zu einer dreimaligen ekstatischen Trillerfigur aller Stimmen steigert, ehe unvermittelt ein liedhaft schlichtes Gesangsthema anhebt. Das ebenfalls aus zwei gegensätzlichen Themen bestehende und in seinem choralhaften Melos ganz dem Bruckner'schen Vorbild verpflichtete Adagio stellt mit seinem auf Quint- und Quartschritten gründenden thematischen Material gewissermaßen den motivischen Nukleus des Werkes dar, dessen melodische Elemente sich in vielfältiger Gestalt in den übrigen Sätzen wiederfinden. *„In seinem durch harmonische Zwischenstimmen überaus differenzierten Stimmungsgehalt ruht dieser Satz wie ein still bewegtes Meer in sich, um nach einem fast opernhaft aufgewühlten Appassionato-Sturm wieder in die Ruhe des Anfangs auszukreisen und verklärt auszuklingen"* (Fritz de Quervain). Das im größtmöglichen Kontrast dazu fast gespenstisch von geflüsterten Motivfetzen und wie auf Zehenspitzen umherschleichenden Pizzicati bevölkerte Scherzo, innerhalb dessen einzig der beruhigte Mittelteil des melodisch weitausschwingenden Trios einen Ruhepol bildet, leitet schließlich zum rondoartigen Finalsatz über, durch dessen erneut stark kontrastierende Themenblöcke sich zuletzt das Hauptthema des Adagios im dreifachen Forte Bahn bricht und das Werk mit einer strahlenden Apotheose beschließt. Trotz aller Bestrebungen, dem *„deutschen Schulmeister"* mit einem Werk frei von programmatischen Assoziationen zu huldigen, überschrieb Klose das lyrische Hauptthema dieses Schlusssatzes bei dessen erstem Erscheinen mit der letzten Strophe von Friedrich Schillers Gedicht *Der Antritt des neuen Jahrhunderts*:

„In des Herzens heilig stille Räume
Mußt du fliehen aus des Lebens Drang,
Freiheit ist nur in dem Reich der Träume,
Und das Schöne blüht nur im Gesang."

Andreas Meier

Biographie

Quatuor Diotima

Im Jahr 1996 von Absolventen des Conservatoire de Paris gegründet, hat sich das Quatuor Diotima zu einem der weltweit gefragtesten Streichquartette entwickelt. Der Name spiegelt die musikalische Doppelidentität des Ensembles wider: Das Wort „Diotima" ist aus der deutschen Romantik entliehen – Friedrich Hölderlin gab in seinem Roman *Hyperion* diesen Namen der Geliebten des Titelhelden – und zugleich ein Bezug zur Musik unserer Zeit, man denke nur an Luigi Nonos Quartett *Fragmente – Stille, An Diotima*.
Das Quatuor Diotima arbeitete mit großen Komponisten des späten 20. Jahrhunderts zusammen, wie zum Beispiel Pierre Boulez und Helmut Lachenmann, und vergibt regelmäßig Kompositionsaufträge an Komponist*innen der Gegenwart wie Toshio Hosokawa, Miroslav Srnka, Alberto Posadas, Gérard Pesson, Rebecca Saunders oder Tristan Murail. Es hat sich der zeitgenössischen Musik verschrieben, ohne sich jedoch durch diese limitieren zu lassen. In seinen Programmen ermöglicht es durch die Verschmelzung von klassischen mit modernen Stücken einen neuen Blickwinkel auf Werke von Beethoven, Schubert oder jene der Zweiten Wiener Schule (Schönberg, Berg, Webern) sowie von Janáček, Debussy, Ravel und Bartók.
Seit 2008 unterhält das Quartett eine Zusammenarbeit mit der französischen Region Centre-Val de Loire, wo es sich nicht nur auf künstlerischer, sondern auch auf pädagogischer Ebene engagiert: In Orléans stellt es jede Saison eine eigene Konzertreihe zusammen und lädt dazu neben arrivierten Ensembles auch junge Streichquartette ein. Im Kloster Noirlac findet jährlich ein Meisterkurs statt, der sich an junge Komponist*innen und Streichquartette richtet.
Die Saison 2021/22 markiert eine starke Präsenz in den USA, da die University of Chicago das Quatuor Diotima als Ensemble in Residence eingeladen hat. Mit dem CD-Label Naïve hat das Quartett 2016 die „Collection Diotima" eingeführt, die Werke von Komponist*innen unserer Zeit präsentiert. 2021 veröffentlicht das Quatuor Diotima musikalische Porträts von Enno Poppe, Stefano Gervasoni und Gérard Pesson.

VORSCHAU: **4-Kirchen-Abonnement im Internationalen Brucknerfest Linz 2021**

Michail Jurowski & Tonkünstler-Orchester

Chor- und Orchesterkonzert im Mariendom

Sonntag, 19. September 2021, 20:30 Uhr
Mariendom Linz

A. Bruckner
Messe (Nr. 3) f-moll, WAB 28
Te Deum C-Dur, WAB 45

Chen Reiss, Michaela Selinger, Peter Sonn, Liang Li | Soli
Liang Li | Bass
Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien
Tonkünstler-Orchester
Michail Jurowski | Dirigent

Karten und Info: +43 (0) 732 77 52 30 | kassa@liva.linz.at | brucknerhaus.at

Chefredaktion: Mag. Jan David Schmitz | Der Text von Andreas Meier ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft.
Redaktionelle Mitarbeit (Biographien) & Lektorat: Romana Gillesberger | **Gestaltung:** Lukas Eckerstorfer
Fotos: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (S. 8), Getty Images International (S. 1), IMG Artists (S. 22), J. Mazenq (S. 20–21), National Archives at College Park, Maryland (S. 16–17), Österreichische Nationalbibliothek, Wien (S. 7, 10–11, 12–13), privat (S. 18)
Programm-, Termin- und Besetzungsänderungen vorbehalten
Medieninhaberin: Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbH, Brucknerhaus Linz, Untere Donaulände 7, 4010 Linz
LIVA – Ein Mitglied der Unternehmensgruppe Stadt Linz

C. BECHSTEIN
Centrum Linz

21. OKTOBER 2021, 19:30 UHR

BRUCKNER HAUS LINZ

William Youn

Werke von Schubert und Liszt

Foto: Irène Zandel

C. BECHSTEIN KLAVIERABEND

VERANSTALTUNGSORT UND KARTEN
Brucknerhaus Linz · Untere Donaulände 7 · 4010 Linz · Österreich
+43 (0) 732 77 52 30 · kassa@liva.linz.at

KÜNSTLERGESPRÄCH MIT WILLIAM YOUN

AM 21. OKTOBER UM 18:00 · MITTLERER SAAL DES BRUCKNERHAUSES LINZ
EINTRITT FREI
+43 (0) 732 77 800 520 · office@merta.at

www.bechstein-linz.de

BRUCKNER
HAUS LINZ