

BRILLIANT
CLASSICS



BOOKLET

FRITZ BRUN (1878–1959) COMPLETE ORCHESTRAL WORKS

- | | |
|--|---|
| CD 1 Symphonie Nr. 1
<i>Ouvertüre zu einer Jubiläumsfeier</i>
Overture to a Jubilee Celebration | CD 8 Symphonie Nr. 9
<i>Aus dem Buch Hiob</i> , symphonische Dichtung /
From the book of Job, symphonic poem |
| CD 2 Symphonie Nr. 2
<i>Symphonischer Prolog</i>
Symphonic Prologue | CD 9 Konzert für Klavier & Orchester
Concerto for piano & orchestra
<i>Variationen für Streichorchester & Klavier über ein eigenes Thema</i>
Variations for string orchestra & piano on an original theme |
| CD 3 Symphonie Nr. 3 | CD 10 Konzert für Violoncello & Orchester
Concerto for cello & orchestra |
| CD 4 Symphonie Nr. 4
<i>Rhapsodie für Orchester</i> /
Rhapsody for orchestra | <i>Verheißung</i> für gemischten Chor, Orgel &
Orchester / for mixed choir, organ & orchestra |
| CD 5 Symphonie Nr. 5
<i>Symphonie Nr. 10</i> | <i>Grenzen der Menschheit</i> für Männerchor
& Orchester / for male choir & orchestra |
| CD 6 Symphonie Nr. 6
<i>Symphonie Nr. 7</i> | <i>5 Lieder</i> 5 Songs
für eine Altstimme & Klavier / for alto & piano
(arr. Adriano for alto & string sextet) |
| CD 7 Symphonie Nr. 8
OTHMAR SCHÖECK (orch. Fritz Brun)
<i>3 Lieder und Gesänge</i> 3 Songs
für eine Altstimme & Klavier / for alto & piano | |

BONUS HISTORICAL RECORDINGS (1946)

- CD 11 **Symphonie Nr. 8** in A-Dur / A (cond. Fritz Brun)
Variationen für Streichorchester & Klavier über ein eigenes Thema (cond. Paul Sacher)

MOSCOW SYMPHONY ORCHESTRA CD 1–6, 8

Bernadett Fodor mezzo-soprano CD 7, 10 • Tomáš Nemeč piano CD 9 • Claudius Herrmann cello CD 10
Peter Loydl organ CD 10 • Bratislava Symphony Sextet CD 10
BRATISLAVA SYMPHONY CHOIR CD 10

BRATISLAVA SYMPHONY ORCHESTRA CD 7, 9–10

ADRIANO conductor

Recording: 1946 (CD11); 2003–2015 (CD 1–10)
© 2019 Brilliant Classics

Manufactured and printed in the EU
DDD/ADD STEREO (CD11 MONO) STEMRA (028421) 95784

BRILLIANT
CLASSICS



www.brilliantclassics.com

CONTENTS INHALT

Page 3

**Fritz Brun: A short biography
and introductory notes to his orchestral works**

Page 61

**Fritz Brun: Kurzbiographie,
Einführungen in seine Orchesterwerke, Literaturverzeichnis
und Diskographie**

Page 127

Fritz Brun - A biographical photo album

Page 133

Artist's biographies – Künstlerbiographien

Page 143

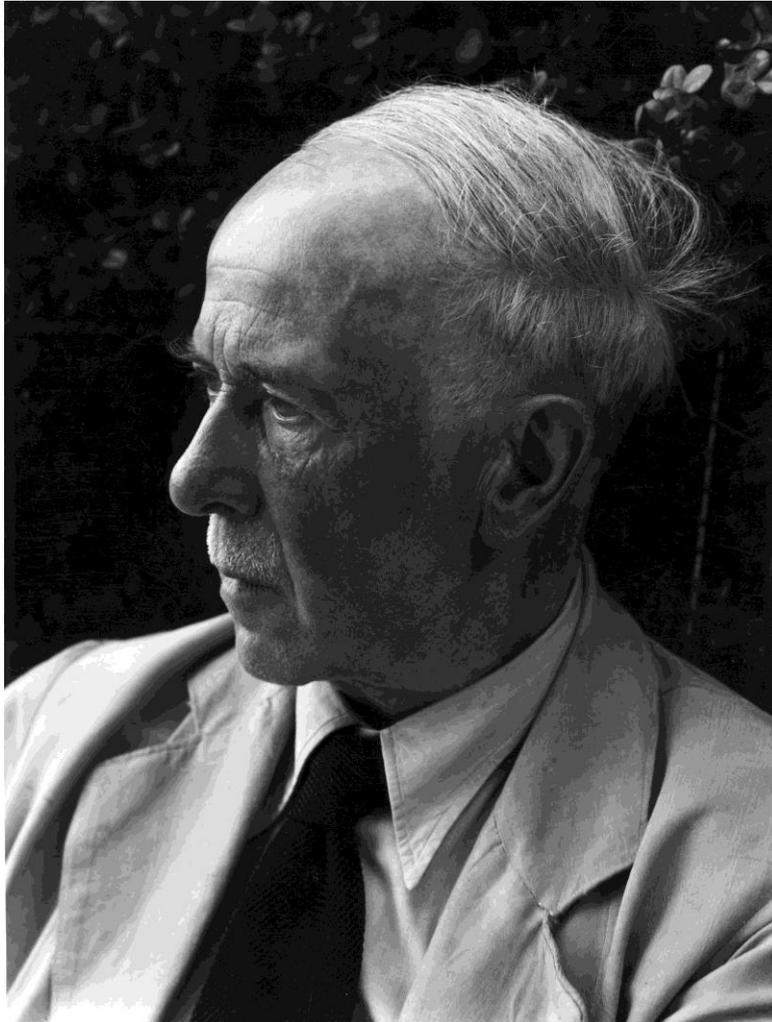
The Fritz Brun Project: Souvenir and session photos

Page 159

Songtexts CDs 8 & 10

FRITZ BRUN

1878-1959



**A short biography
and introductory notes to his orchestral works**

by Adriano

CONTENTS

Fritz Brun: A short biography	5
Fritz Brun: The conductor and instrumentalist ...	6
 <i>Symphonies:</i>	
Symphony No. 1	8
Symphony No. 2	14
Symphony No. 3	19
Symphony No. 4	22
Symphony No. 5	25
Symphony No. 6	26
Symphony No. 7	28
Symphony No. 8	31
Symphony No. 9	37
Symphony No. 10	39
 <i>Other orchestral works:</i>	
From the Book of Job	40
Overture to a Jubilee Celebration	41
Symphonic Prologue	42
Rhapsody for orchestra	44
 <i>Concertos and concertante works:</i>	
Concerto for piano and orchestra	45
Variations for string orchestra and piano	48
Divertimento for piano and strings	50
Concerto for violoncello and orchestra	51
 <i>Works with choir and vocal soloist:</i>	
Promise	54
Limitations of Humanity	56
Othmar Schoeck: Three songs (Orch. Brun)	57
Fritz Brun: Five songs (Arr. Adriano)	58

The following CD liner notes, written between 2003 and 2012, were revised and updated by the author in 2017.

Cover photo: The Fritz Brun Estate, Zentralbibliothek Zürich (Musikabteilung).

More information on Fritz Brun can be found on:

www.fritzbrun.ch

www.adrianomusic.com

Fritz Brun: A short biography

Fritz Brun was born in Luzern, Switzerland, on 18th August 1878. His father, a secondary school teacher, died when Fritz was eight years old. After early piano lessons, which enabled him to contribute to the family income with an engagement as a harmonium player at the Luzern penitentiary church, Fritz continued to study theory under the organist Joseph Breitenbach. His subsequent piano teachers were Peter Fassbänder and Willem Mengelberg, the latter at that time a young musical director of the Conservatory of Luzern. Thanks to Friedrich Hegar and Hans Huber, Fritz Brun was granted in 1897 a scholarship, allowing him to complete his musical studies at Köln's Conservatory. There he studied composition and conducting under Franz Wüllner (who had also been Mengelberg's teacher) and perfected his piano technique under Max van de Sandt. Brun's First String Quartet was composed in 1898. The complete version of his First Symphony (final Conservatory examination work of 1901) was performed in Arnhem in 1902 and was awarded the Paderewski Prize.

In 1901, after having declined a post as a piano teacher at the Zürich Conservatory, Brun settled in Berlin to work as a private "music maker" of Prince George of Prussia (Hohenzollern). This uncle of Emperor Wilhelm II, who became a friend and mentor to the young Swiss musician, owned a sizeable library of widespread interest. After the Prince's death, Brun travelled to London where, during a period of a few months, he survived as a piano teacher, accompanist and arranger of music-hall songs. Afterwards he returned to Germany, to teach the piano and music theory at the Dortmund Conservatory but, with the bankruptcy of this institution, he lost his job. The Piano Quintet of 1902 was the last work written outside his native country.

In 1903 Brun returned to Switzerland and settled in Bern. For six years he was engaged as a piano teacher at the local Conservatory. In 1909 he was nominated chief conductor of the Berner Musikgesellschaft (Bern Music Society) and its ensemble, the Berner Stadtorchester (Bern Municipal Orchestra) - and at the same time leader of the two choral societies, the Cäcilienverein and Berner Liedertafel. During his "conducting" Bernese years, his Symphonies Nos 2-7 were created and successfully performed.

In 1912 Brun married Hanna Rosenmund, and from this union three children were born. In June 1941, after a memorable performance of Beethoven's *Missa Solemnis* in the cathedral of Bern, Brun resigned from his post, but returned as an occasional guest conductor and as a chamber music player. He had retired to his beloved *Casa Indipendenza* in Morcote, on the shores of Lake Lugano, to concentrate on writing music, principally his Symphonies Nos 8-10. Fritz Brun died on 29th November 1959. His ashes were buried in Grindelwald, close to his beloved mountain triptych Eiger, Mönch and Jungfrau, which had inspired him and which was among his favourite destinations.

Brun was a highly cultivated man who earned numerous honours and prizes. Among his friends were the composers Friedrich Hegar, Hans Huber, Hermann Suter, Othmar Schoeck (the dedicatee of his Symphony No. 2). Conductors Volkmar Andreae, Arthur Nikisch, Willem Mengelberg, Hermann Scherchen; contralto Ilona Durigo; sculptor Hermann Hubacher; the painters Cuno Amiet, Wilfried Buchmann, Ernst Morgenthaler and German poet Hermann Hesse also belonged to this circle.

He was said to be of a very earnest and rather gruff character, but his vehement outbursts of temper could suddenly give way to a benevolent, serene smile. This is just what we hear in his music. A writer with Freudian leanings would deduce that this may have arisen because the young Fritz had been sent to play in a penitentiary church, but it is more probable that his childhood experiences in general may have left some marks. It is easy to understand that a serious musician like Brun will have had many occasions to fight against ignorance, superficiality, amateurism and bureaucracy. These obstacles, which also abound in the world of music, are enough to make strong and energetic personalities either more demanding than they are already, or simply frustrated. Listening to Brun's emotionally well-balanced symphonies, one feels that he could, at last, find his spiritual resting place. These ten large-scale and demanding works make an overwhelming impression when we study, perform and listen to them over and over again.

The present writer does not hesitate to compare Fritz Brun to Wilhelm Furtwängler (who was eight years Brun's senior). This not only because of his similar artistic activities and eclectic, German symphonic-oriented musical language, but also because both became conductors after they had to postpone their initial plans to make their living as composers. Both Furtwängler and Brun wrote strong, almost autobiographical, self-analytical, sometimes hermetic symphonies, which only appeal to audiences with a feeling for rather tormented, uneasy musical dimensions; they are definitely not of easy listening. For these features, and for the fact that his music often describes nature and other titanic forces, Brun is occasionally called a "Swiss Sibelius". The listener has to open himself to dimensions that only music can reveal, more than any other form of art.

Brun's catalogue of orchestral works, apart from his 10 Symphonies covering a period from 1901 to 1953, includes works as the symphonic poem *Aus dem Buch Hiob* (1906), *Symphonischer Prolog* (1942), *Ouvertüre zu einer Jubiläumsfeier* (1950) and *Rhapsodie* (1957, his last composition). For piano and orchestra there is a Concerto in A major (1946); a set of *Variationen über ein eigenes Thema* and a *Divertimento* (1944, 1954) are both with string orchestra. He also composed a Concerto in D minor for Cello and Orchestra (1947). *Verheissung* (1915), for mixed choir, organ and orchestra and *Grenzen der Menschheit* (1932) for male choir and orchestra are both settings of poems by Goethe. Three songs by Othmar Schoeck (from his opp. 20 and 24) were orchestrated by Brun in 1917-19. Brun's chamber music output includes four String Quartets (1898, 1921, 1943 and 1949 – the latter inspired by themes from the intermission signals of Swiss Radio). A Piano Quintet (1902), two Sonatas for Violin and Piano (1920, 1951) and a Sonata for Cello and Piano (1952) also belong to his chamber music catalogue.

His vocal works include ten or so songs with piano accompaniment and an impressive collection of songs for unaccompanied or accompanied mixed, female or male choir, on poems by Goethe, Eichendorff, Uhland, Lenau, Mörike, Keller, some contemporary poets, or based on folk poetry. These were actually Brun's most frequently performed compositions and still appear on programs of choral societies today. Brun also collaborated expertly on various choral anthologies and collections of folk-songs from the Canton of Bern.

Swiss musicologist Willi Schuh has described Brun's musical style in a manner that has not been bettered: "To the listeners, his artistic world is not easily approachable. His works sound knotty and reserved at a first hearing, a struggle with the material and the form can be felt, and more than just perceptible sympathy and compassion: through a conscious build-up his individual and, with that, essential features of his musical language. Although it has traditional ties to the sound world of Brahms and Bruckner, it has something absolutely original to say, and in this case, also authentically Swiss." The sculptor Hermann Hubacher once wrote to Brun: "If one of your works is being played, I feel transposed to a world of your own, to a blossoming alpine meadow in between rumbling pieces of rock." And composer Peter Mieg took the view that "Brun's obstinate insistence on the form of the symphony and its way of treating musical thoughts does indeed appear as unique within Switzerland's musical life. This large-scale form is also a characteristic of his less numerous chamber music works."

Fritz Brun: The conductor and instrumentalist

By consulting biographies and documents on Hermann Suter and Hans Huber, we can already ascertain that Switzerland was enjoying indeed a glorious musical era in the first half of the twentieth century. During this period works by local composers were more frequently performed, and the country's concert-halls could be filled by having Swiss soloists and conductors on the podium (contrary to today's trend of requiring foreign stars to act as musical magnets). The documents preserved among Fritz Brun's estate also make this more than evident. In addition, the Swiss Radio Orchestras (at that time more than one for each language region) were playing more adventurous programs, making it a point of duty and honour to play works by local composers. The subscription concert repertoire offered by excellent orchestras, led by great Swiss conductors such as Fritz Brun in Bern, Hermann Suter in Basel, Volkmar Andreae in Zürich, Ernest Ansermet in Geneva and Leopoldo Casella and Otmar Nussio in Lugano, were often surprisingly original and generous; and it was apparently rarer

than it is today, for the first part of an evening to be attended by a reduced audience because a more modern work was on the schedule.

During his 32 years in Bern, besides conducting orchestral and choral works by Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Brahms, Schumann, Schubert, Wagner and Bruckner, Brun had introduced his audiences to Hector Berlioz, Max Reger, Gustav Mahler and Richard Strauss, and frequently performed the works of his fellow-composers Othmar Schoeck, Hermann Suter, Willy Burkhard, Arthur Honegger, Frank Martin and others, in a similar way that Suter himself had done during his Basel era from 1903 to 1926. Other French composers like Bizet, Saint-Saëns, Franck, d'Indy, Debussy and Ravel also figured on Brun's programs. The fact that the Impressionists were sometimes less welcome in Bern at that time annoyed Brun particularly. With Honegger's *Le Roi David*, *Cris du Monde*, *Pacific 231* and *Chant de Joie*, too, Brun could count on negative reactions; he had in any case become notorious for his demanding programs and unusual combinations of works and composers.

As far as his conducting activities outside Switzerland are concerned, Brun had been invited in 1926 to perform Suter's oratorio *Le Laudi* at the Paris Trocadéro and, in 1933, he gave the Italian premiere of Bach's *Mass in B minor* at the Roma Augusteo. With the Wiener Konzertverein and Tonkünstler Orchestra, on the occasion of the Schweizer Musikfest in Wien in 1917, Brun had been engaged to perform works by Hans Huber, Hermann Suter and his own Symphony No. 2. In 1918, in a concert of the Swiss Music Festival in Leipzig, Brun conducted *Verheissung* und his three Schoeck orchestrations.

It seems that Brun was not a showmaster of the baton, but a so-called "Gesinnungsmusiker", an untranslatable word floating between "musician of attitude", "musician of character" and "musician of persuasion" (as, incidentally, were his three colleagues Suter, Andreae and Ansermet). According to Schoeck, Brun's long, waving arms appeared rather sluggish but, compared to others, he was able to achieve better results thanks to his strong personality, his power of persuasion, his serious musical approach and his thorough preparation. Suter, who in 1909 had been the first to recommend Brun to the Bern Orchestra, held the view that "if in Bern there was already a man of such striking musical features as Brun, there would be no need to search further." In 1934, on the occasion of Brun's 25th conducting anniversary, Gian Bundi described him as "one of those conductors who are not always comfortable for those who are under his direction. Such personalities are inspired by a sacred zeal, which can easily turn into a sacred anger if they meet with ignorance. And from the sacred zeal to the yeasty word there is but a little step."

Brun's predecessor in Bern had been Carl Munzinger; after his departure, Luc Balmer was nominated for the subscription concerts and the new chorus leader was Kurt Rothenbühler, who was also to perform Brun's Symphonies Nos 2 and 4 on Swiss Radio in the early 1960s. Other conductors who took an interest in Brun's orchestral works, either in Bern, in other Swiss cities or on the Radio, were Hermann Scherchen, Carl Schuricht, Felix Weingartner, Volkmar Andreae, Othmar Schoeck and Robert F. Denzler. Of Brun's own interpretations, only a broadcast of his Symphony No. 8 has survived, together with a few choral pieces on shellacks.

Brun was also a highly qualified, passionate chamber musician and song accompanist. The pieces he performed most frequently were Schubert's and Brahms's works for strings and piano. He also played and conducted some of Mozart's concertos from the keyboard, and once even took on the solo parts in Schumann's Concerto in A minor and Brahms's First Concerto in D minor. Brahms was his favourite composer, and Brun also used to play sets of Brahms's solo piano pieces and songs in-between orchestral works.

Looking through the composer's own collection of concert programs and reviews, there are many reasons to be surprised – not only because of Brun's wide conducting repertoire, his impressive output as a composer and the success he enjoyed, but unfortunately also because Brun's reputation in the concert hall fell rapidly into oblivion after his death. One reason may be that his music is neither easy to perform nor to listen to, and that his Symphonies Nos 2, 3 and 4 are his only orchestral works to have found a publisher. The situation concerning 78s and LP recordings also looked desolate: In 1971, a commercial LP with a broadcast of the first movement (*Chaconne*) from his Symphony No. 5 was reissued on the renowned Swiss Com-

poser's CTS series. Only after a shameful silence of over thirty years (in 1994 and 1995) two different live recordings of his Symphony No. 2 were issued on CD. A little earlier, his *Variations for string orchestra and piano* had been recorded by the Lucerne Festival Strings.

(Edited by Ian Lace)

Symphony No. 1 in B minor

A polemic preface?

We are so accustomed to the familiar musical patterns of the "great masters," that we can sometimes become too reliant on their huge heritage when we hear a work by an "unknown" or "forgotten" composer for the first time. Malicious musicologists and critics – and even musicians – sometimes enjoy emphasizing established composers' influences too much, so much so that new music's merits are often overshadowed and overlooked. These same commentators also seem to have an innate incapability to admit that a non-repertoire piece can also have intrinsic merit. It is accepted that, for example, Beethoven would be rather unthinkable without Haydn, and Wagner without Meyerbeer – great masters remain impeccable. Music history is based on many injustices of this kind. In music encyclopaedias one can find countless statements on composer's "influences" – acknowledged mostly because superficial detractors could not find more interesting arguments, or serious reference material. How much, one wonders, has been written on works by lesser-known composers by people, who had not even listened to the music or read the scores – and have just regurgitated absurdities written by previous unenlightened authors?

Amongst those who know little or nothing of Fritz Brun's music, there are a few, who cannot refrain from reproachfully pointing out Brahmsian influences. But Brun's is a much more serious and complex case. His occasional and presumably deliberate echoes of, or homages to Brahms are minimal, respectful, intelligent and pardonable.

Let us consider Friedrich Gernsheim (1839-1916) if we want to take an example of a contemporary (and championing conductor) of Brahms. Gernsheim's Symphonies Nos 2, 3 and 4 were written almost deliberately in Brahms' style – one can barely continue to listen without the master's ghost becoming apparent. But it has to be conceded that Gernsheim's music is absolutely beautiful and valuable and not at all an irritating, plumpish Brahmsian imitation. Brun's "Brahms connection" may have originated from his own statement in which he may have unconsciously stigmatized himself, writing that he preferred to continue Brahms's symphonic tradition rather than be influenced by the Neudeutsche Schule, or by Wagner, or be tempted to emulate Richard Strauss's instrumental fireworks. This statement came, incidentally, from a 23 year-old Conservatory student, who had just started writing his first symphony! That he clearly affirmed the artistic path he intended to follow, commends him. But that statement was to create a dangerous misunderstanding. Today's music lovers will be able, for the first time, to hear Brun's complete orchestral works on CD and to judge the music more objectively and in the context of the composer's whole output.

Köln years and a premiere in Arnhem

Although the telephone had been invented around 1860-70, it was not until 1908 that the service was available over local networks and not until the 1920s before long distance calls could be made. Correspondence was the everyday medium of non-verbal communication. In 1896, young Fritz Brun had left his native town of Luzern (where his widowed mother and his older brother lived) for a five-year study at Köln's Conservatory of Music followed by three shorter stays in Berlin, London and Dortmund before settling in Bern in 1903. Brun's correspondence from those times, often quite problematical and sorrowful, are an important source of information on his life and thoughts, since he would passionately report home on all that was happening to and around him, and expressing his inner feelings, or asking for extra money, clothes and food.

Brun's Köln piano teacher was Max van de Sandt, a former pupil of Liszt. Composer Arno

Kleffel taught him score reading and instrumentation. Franz Wüllner (1832-1902), the Conservatory's director, a renowned conductor of the local Gürzenich-Orchester and professor in composition, had also been, incidentally, the teacher of Brun's compatriot Volkmar Andreae. After gaining his composer's degree in 1899, Andreae had left Köln for a short engagement as a piano coach at München's Hofoper and finally settled down in Zürich, to become, for more than 40 years, one of Switzerland's most famous conductors and, alongside with Hermann Scherchen, a champion of Brun's Symphonies. Willem Mengelberg (1881-1951) had also been an earlier pupil of Wüllner before being appointed Luzern's Generalmusikdirektor and, later in 1895, principal conductor of Amsterdam's Concertgebouworkest – a post he would hold for half a century.

In Brun's letters, Andreae (who had graduated in Köln with a Symphony in F) is referred to as frequently as his Dutch fellow student and friend Jan van Gilse (1881-1944), who, after Wüllner's death, would leave for Berlin to become a pupil of Engelbert Humperdinck. Brun's First (of ten) and van Gilse's First (of four completed) Symphonies, both graduation works, would be awarded, in 1902, the Paderewski Prize of Bonn's Beethoven-Haus, granting each a generous two years' scholarship. Van Gilse's Symphony in F was premiered in Arnhem on February 9th, 1902; Brun's premiere occurred in the same city two months later, on Easter Sunday March 30th, thanks to his friend's admiration and to van Gilse's father's support, who, at that time, was a chairman of the Arnhemse Orkest Vereeniging.

Arnhem reviews of Brun's Symphony were elaborate and positive. An early one reported that the audience had heard "a work which merits great consideration", that it had "much individuality" and that it reflected "independence and willpower" – and even that "something extraordinary", which "in any case promises much for the future." Another reviewer acknowledged the Symphony's "tragic", "pessimistic" and "masculine" aspects, but at the same time criticized Brun's apparent inability to orchestrate "practically"(!). But, generally, his skilful musical form, melodic inventiveness, development technique, harmony and counterpoint were well recognized. Although it was seen, apparently, that his music was not exempt from the influences of the great masters, there was "something strong and of a noble personality" about this "sincere" work, making it "totally free from an obsessive search of the unusual". After the performance, however, Brun himself got the impression that, although it was well-played and greatly applauded, the audience had not really understood it.

What was even more important on that occasion was that the Arnhem players had complimented his thorough rehearsing and conducting technique, thus confirming Brun's decision to embrace a conductor's career. Finally, more appreciative judgments came from professional musicians, not from students or teachers. Already in 1901, after having performed the Symphony's freshly completed first movement at the Conservatory, he had written "the whole orchestra and an audience of about 40 people broke out in applause, even Wüllner came towards me to congratulate with a radiant face. (...) What bliss to be standing there, conducting, and being overflowed by such crashing polyphony! And, what mostly satisfies me is the fact that yesterday I have come to the firm conviction that I can conduct (...) and that I will be able to become a first-rank conductor".

There are no records of further performances of Brun's First until six years later. As a scholarship work, the Paderewski Prize-winning piece had not been boosted by public performances. It was on June 1st, 1908, that Brun was asked to conduct his Symphony with Zürich's Verstärkte Tonhallekapelle at the festival concert of the Schweizerischer Tonkünstlerverein, featuring works by Othmar Schoeck, Carl Hess, Emmauel Moór, Friedrich Klose and Joseph Lauber. Schoeck and Lauber were also conducting their own works; the remaining pieces were in the hands of Volkmar Andreae. On that occasion, a local newspaper would carry a typical critic's response: "This work, although not denying Brahms's influence, is a real credit to the composer's capabilities and intentions. In spite of the Brahmsian quality, it's a beautiful work, commanding respect, and it accords its creator great honour". The composer conducted his Symphony again in Bern on 9th and 10th February 1942 and Schoeck conducted it in a St. Gallen Konzertverein performance on 26th February of the same year.

A review of the Bern 1942 revival was absolutely enthusiastic and reported that Brun was considered as Switzerland's sole "true symphonist".

October 1900 - June 1901, a "diary"

It is easy to calculate from the dates of his letters that Brun was working on his Symphony for about 9 months - and right from the opening movement's sketches, he became aware that it would not be "music for everybody", nevertheless it contained all his "feeling, thinking, loving and perceiving".

A first draft of the *Allegro moderato* was written in October 1900 and by the end of November, its orchestration was already completed. In response to his colleagues' suggestions, Brun categorically refused to change a single note to meet any anticipated criticism from his teacher. Wüllner, however, surprised him and his reaction to Brun's composition was very positive; his only objections were to some passages of the development section and of the ending. Once again, Brun would not agree to any alterations and launched himself with renewed energy into the second movement. In a letter of November 10th, 1900, he revealed that "my colleagues, knowing me as an inveterate Brahms admirer, would not think I was capable of orchestration; but I have showed them all right. (...) From all those Gentlemen (Brahms, Bach, Beethoven, Schumann) I chose the best, and I don't feel ashamed to admit to having borrowed Wagner's instrumental technique, but without stealing his shoes".

One should not forget that at the beginning of the 20th century, Brahms (who had died only three years before) was already considered an "old-fashioned" or "conservative" composer in the circles of the Neudeutsche Schule - and this only because he dedicated himself exclusively to "absolute" symphonic music respecting old traditions. He did not find it necessary to extend its purposes to describe, for example, literary programs. Swiss composer Joachim Raff (1822-1882) belonged to this "modernistic" entourage of Franz Liszt; his eleven, pleasant "program" Symphonies, however, barely display a single passage that can compete with Brahms's presumed "old-fashioned" genius. More significant is the case of Hans Huber (1852-1921), who produced eight very interesting Symphonies and who can be considered as the "late Romantic link" between Raff and Brun within the development of the Swiss Symphony. Huber had already used the technique (and term) of thematic "Metamorphoses" in his *Böcklin-Symphonie* of 1900 - this some 40 years before Richard Strauss, Paul Hindemith and Martin Scherber. Hermann Suter (1870-1926), who produced only one, and Robert Hermann (1869-1912) and Volkmar Andreae (1879-1962), who produced two Symphonies each, also belong to that highly interesting and productive period in Switzerland's music history.

Of his second movement (*Adagio non troppo*), Brun writes in February and March 1901: "I have come to the conviction that it is extremely difficult to compose a beautiful, simple and satisfactory-sounding Adagio; it should become something easily understandable, but substantial. And how difficult, how incredibly difficult it is to create a simple and beautiful melody! Beethoven's Sonatas' and Symphonies' melodies are all so beautiful and natural, as if they evolved easily and naturally, but once one tries to write one himself, he realises. (...) Now [after having agreed with Wüllner to reject three pages of the Adagio] I have realised once more what high expectations Wüllner has of me. Speaking of any of his other pupils he would have left these pages uncut, but he found that, since I was already having such a beautiful first theme, the second one and the material that follows should be equally as beautiful." And he commented in April: "Yesterday I completed my Symphony's second movement. This is an important milestone in my artistic development... The Adagio is great and solemn in character; it is about my memories of evenings spent in the mountains, (...) thoughts and visions of their wild magnificence. (...) Furthermore, for some time I have felt a strong desire, an overwhelming longing for great happiness, but what form that happiness should take, I don't know... but in my head I often hear great rumblings and I feel as if I should either smash everything around me to pieces or embrace the whole world. (...) It's a good thing that in my Symphony I can release my anger. My Symphony is my diary, my secret code and it is not always friendly!" In March 1902, shortly before its Arnhem premiere, Brun would enthuse about his *Adagio* again: "My beloved second movement! As I performed it in summer [1901, at the Conservatory], they just did not understand it - and they did not play it well either. A newspaper considered it to be 'just phrases!'. If the man who wrote that knew about whom

and what I was thinking of while I was composing the piece, he might have realised that never, never could this music be just phrases!”

The third movement, which Brun promised would be “the best one”, was completed in June 1901, to be ready for the graduation concert of July 5th. As it turned out, however, of both Brun’s and van Gilse’s Symphonies incomplete versions were performed on that occasion. It had been a simple total playing time problem – not surprisingly, Brun erupted.

A youthful “Pathétique”

Brun’s B minor Symphony is in the “dark” key of Tchaikowsky’s Sixth and *Manfred Symphony* and, incidentally, Schubert’s *Unfinished*. If we compare it to van Gilse’s F Major Symphony, completed less than a year earlier – obviously written under the guidance of the same teachers in composition and orchestration – a post-Romantic approach with an obvious desire to break away from the strict academic symphonic rules is discernible in both. There is nothing especially revolutionary about them, but they do represent important developments. What had happened earlier in France, thanks to Hector Berlioz and César Franck, had only just been taken up in Germany by Liszt in his two Symphonies of 1854 and 1856. They were considered unique then as far as the use of symphonic leitmotifs or cyclic form was concerned. It should also be stated that Brun did not really sympathize with the strict cyclic form of Franck’s *Symphonie en ré mineur*, written 14 years earlier.

In his Symphony, Brun broke the rules more frequently than van Gilse, and, more than once, with certain impertinence as far as form and harmony were concerned. Interestingly, both works resemble each other in the build-up of their outer movements and in their soft endings and – what is more important – their thematic material is all built-up from an opening main motif. This challenging “crossed-motifs” system may be better termed “rhapsodic” – or “metamorphic variations”; it was to become Brun’s favourite and characteristic procedure. In later Symphonies he would also occasionally return to Neo-Baroque forms such as the *Chaconne*, or the classical “theme and variation” pattern, but he certainly produced much daring theme metamorphoses that frequently led into puzzling “modern” dissonances.

Brun’s Symphony is also more dramatic and sanguine in its outer movements; van Gilse’s, although displaying some heroic or bombastic moments, is more expansively lyrical. In the author’s opinion, the Dutchman may have been writing it to please his audiences. Brun’s intention was never the same; his personality and his urge to communicate inner feelings were so strong that he almost never considered the tastes of his audiences. This uncompromising attitude was to become Brun’s life-long characteristic. Yet, as a conductor he was a perfect (and successful) communicator to his audiences. Most of his Symphonies are not easy to understand, but they are neither abstractly constructed nor self-satisfying displays of musical technique for audiences and critics. They can be considered as truly “self-sufficiently autobiographical”, reflecting a composer’s unabashed character and inner feelings, continuously torn between moments of anger, disillusion, sadness, good humour and great happiness. Brun was not at all an unbalanced personality, but he was always tense and demanding – an ideal prerequisite for a conductor. No wonder then that he had to deal with harsh criticism – not only in published form, but also as insulting anonymous messages slid into his letter box. During the author’s research and supervision of the original orchestral parts of Brun’s Symphonies, players’ occasional written comments came to light – some of them very much below the belt.

Brun opens his First Symphony with a main theme that is strongly asserted at the very beginning without detours, and from which all of the following material will be masterly developed. This main theme is in two parts: a first fiery ascending statement, sounding like a desperate outcry, is followed by a more extended descending sequel of a repeated cell’s transpositions, sounding like an insistent begging for help. Immediately afterwards, the theme will be transposed up to F sharp minor, whereas this time, its second part gives way to an anxious and impatient development, involving more complicated figurations – and revealing the composer’s strugglings. After this, Brun’s theme starts metamorphosing into a lot of new, even contrasting material, all at the same time testifying those “great rumblings”, that “strange desire”, those feelings torn between anger and happiness which he mentioned in his letters. This is a dramatic, yet intimate “Program Symphony”. Two development sections lead to powerful

climaxes (in the first, the theme appears for once in its major version); in both we get the impression that the composer was yearning for greater resilience and stronger weapons – but without success. In the last section, the theme’s lyrical part seems to be allowed to develop itself more passionately for a while and to even overwhelm the music, but finally it is the stronger opening part of the theme that wins, so that it insistently repeats its hammering chords involving the whole orchestra. In this fatalistic ending, it is as if the composer would tell us: “You see now, that there is no chance for my happiness to return – despair has taken command of my soul.”

To analyse Brun’s skills in harmony and counterpoint and the complex and masterful handling of his thematic material would be beyond the scope of a CD booklet – and require the pen of a musicologist. But what is important to note about this compactly constructed and exciting first movement, is that its overall beat of 6/4 allows the composer to alternate between pulses of 3x2 and 2x3, creating cleverly syncopated theme metamorphoses and variedly accentuated chord sequences in *tutti* sections, in order to emphasize the overall anxious atmosphere.

This “combat” movement is followed by a wonderfully meditative *Adagio non troppo* in three sections – and in G major. A sensitive listener can easily identify with the composer, whilst admiring an alpine panorama, following sliding and darkening clouds, feeling wind tossing his hair and experiencing a vision of a transfigured sunset. Brun was a passionate mountain-climber and this inspiration of the high peaks would inform his succeeding Symphonies. The magnificence of high mountains would of course also influence many other Romantic and Late Romantic Swiss composers, painters and writers.

At first, a floating, Beethoven-like string melody (another clever metamorphosis of the Symphony’s main theme) is expanded through various contemplations involving echo-like fragments and delicate woodwind and horn comments. A discreet atmosphere of longing is created in which an arabesque-like metamorphosis of the Adagio is heard, before it is transformed into a sequence of semitonal sighs, leading to a pulsating and more dramatic build-up (in B flat minor). The strings now push in a *marcato* and *fugato*-like development, but the music soon falls back again into a pianissimo return of the Adagio while, at the same time, introducing the movement’s last and most effective section. A transparently orchestrated mini-Romance for violin solo and orchestra (back into G major) is heard: its theme sounding, at first, unexpectedly new, but it is nothing more than a variation of the Adagio, embellished by more arabesques. Towards its end, the brass section alone echoes this theme in a suggestive, chorale-like seven-bar variation, before the re-emerging violin solo soars to ecstatic heights. In this movement (the composer pays tribute to the transfigured violin solo of the *Andante sostenuto* in Brahms’s First Symphony) the sole (and seemingly simple) tempo indications needed to be revised, therefore slightly different tempi were used in the movement’s different sections, including extra *accelerandi* and *allargandi*.

Van Gilse’s first movement reveals the composers empathy with Bohemian music, particularly that of Dvořák. Van Gilse’s second movement is very beautiful, and, at times, a Schumannesque *Adagio non troppo*. It is a bit shorter than Brun’s, but listening to it, it seems much longer: its episodic build-up is not a sequence of episodes like Brun’s, but appears to be more traditionally conceived and developed. It contains, however, an unexpected march in its first section (giving the movement an additional solemn character). This is worth mentioning because Brun also delivers an unexpected march in his third movement.

Whereas Brun’s third movement (*Allegro energico*) may more than discreetly echo Brahms during a few bars, van Gilse’s is an evident – but never depreciating scherzo à la Dvořák, whose *Slavonic Dances* (published in Germany in 1878 and 1887) had become extremely popular as four-hand piano duets. It shows a symmetrical build-up of A–B–A–B–A, whereas Brun’s third movement (in D major) has a more unusual one of A1–B–A2–C. A2 is not a restatement of A1, but a dramatically developed sequence in a new key (F sharp major), and B (a kind of a fugitive trio in an ambiguously floating D major) is made of a gracious 3/4 theme – a transformation of the A1 signal-like opening, combined with the expanded part of the main theme. C opens as a slightly grotesque and rhythmically pointed march (in F sharp minor), starting softly, almost Mahler-like, and leading to a cataclysmic dissonant outburst (actually, the Sym-

phony's extreme climax), changing into E flat minor. This, the main theme's opening cell, is clearly recognizable as it is loudly proclaimed by the horns. The climax fades out into fanfare fragments and, finally, into a mysterious postlude (D major, later changing to B minor), in which the composer's disturbed feelings apparently seem to have eased. In a sequence of celestial chords and ascending and dissolving string arabesques, we may guess his longing for the unreachable ("but what happiness there should be, I don't know"). A scherzo's rules are thus ostensibly broken, not only because of its differing *Al* or *A2* sections, but also because its march and postlude lead us (with *attacca*) directly into the fourth movement. Brun's need to break with traditional German symphonic rules is confirmed also by this feature. Practically all of his Symphonies, and not only in his slow and scherzo-like movements, display surprises and unorthodox build-ups – and his scherzos could never really be termed as such anyway. Van Gilse limits himself to using this terminology only in his First Symphony – and Brun's forward-thinking "predecessors" Fritz Hermann and Hans Huber had ignored it completely (except as far as scherzos of serenades and concertos were concerned). Of course, a Symphony's third movement, connected to the fourth with *attacca* had had its origins in Beethoven's Fifth, and the specific scherzo titling had been favoured by Romantics like Schumann, Bruckner, Dvořák and Tchaikovsky – versus Brahms and Mendelssohn, for example, who had never needed to do so. Schubert uses the scherzo titling only in his late Symphonies.

Brun's fourth movement, returning to the Symphony's principal key, is an *Allegro con brio* (van Gilse's uses the term *Allegro con spirito*) and it opens with a hasty and optimistic Beethoven-like theme. This last movement is set in three parts. The first part begins with a short melancholic brass chorale (echoing the Symphony's opening theme) followed by a contrasting expansive, self-confident melody which soon asserts itself to become the movement's most important theme. Then the first theme has to affirm itself twice, at first in a hesitating *sotto voce*, then fortissimo, with strong rhythmical support. It then adventures into an energetic development, in which variations of various themes' separated fragments begin to appear, to be subsequently used as thematic material. But even after all this development; the lyrical theme cannot really establish itself: it is impeded by a menacing fluttering and by tremolos introducing a sequence of descending fanfare signals and a restatement of the brass chorale.

In the movement's second section, in F major (the upper notes of its diminished seventh being used in the theme to create an ambiguous melodic atmosphere), the strings attempt to build up a fugue on the movement's first theme, but they are overtaken by heavy strokes and syncopated chords from the whole orchestra. A dramatic G minor climax follows. A somewhat mocking variation, in the form of jumping and ascending triplets follows. It's their turn now to attempt to a fugue, but the lyrical theme, which at first seemed to accept being involved in the turmoil, changes the mood and tames the mocking triplets into a submissive murmuring. Some 30 mysterious bars follow, in which the lyrical theme's last bouncing interval, an augmented fifth, is hastily repeated 22 times, in octaves from the string's lowest to its highest ranges and accompanied by menacingly muffled horn and trumpet calls. One guesses that the composer's irresolute brooding mood needed to be relaxed again.

In the movement's third section, before all these themes are finally allowed to dramatically confront each other, a recapitulation of the first section is heard; its development is more elaborate and creates a sudden desperate outcry, definitely disposing of the increasing optimism which we were beginning to anticipate. Like furiously tearing down a huge curtain he had cautiously tried to open several times earlier – and even letting in a little light – the composer stands shattered at the edge of an abyss which he had long feared he would have to face. The Symphony's last climax can be interpreted as an angry nihilistic gesture, followed by incessant "no, no, no" negations (the earlier mentioned mocking triplets now sob) and these negations are emphasized like fist-punches on a table or against a wall. But even more darkly, Brun adds an ambiguously sounding *ritardando e diminuendo* coda, in which the movement's lyrical theme is heard once again (not forgetting that it is strongly related to the Symphony's opening theme): this time it is not in its expanded form, but in its last three-note cell only, repeated over and over again and disappearing into oblivion without explanation.

The strange and bitter ending of his Symphony may not be surprising after one learns that, just at the time he was completing it, Brun had read Nietzsche's *Also sprach Zarathustra*.

The Symphony is scored for double wood-wind, four horns, two trumpets, three trombones, timpani and strings. It is Brun's first original orchestral work – and a very well-orchestrated one indeed. (In a letter of 1896, Brun mentions an orchestration of a Menuet by Schubert that uses a 60-piece orchestra.) It's a powerful and mature work, deserving serious consideration and an urgent contemporary concert-hall revival.

For this premier recording, Brun's original manuscript (dated 24th June, 2001) and a fair copy of the same, and of all orchestral parts, penned in January 1902 by Brun's friend Hermann Wilhelm Draber, were used. Draber (1878–1942) was a talented flutist, composer, musicologist and festival manager and, last but not least, a pupil and secretary of Ferruccio Busoni. He had made Brun's acquaintance in Berlin. In 1902, at the time he was living in London, he offered to put Brun up in his flat. In 1901, Draber had travelled to Dessau with Brun's Symphony under his arm, in order to show it to Hofkapellmeister and composer August Klughardt, who, apparently, reacted enthusiastically and promised a performance during the next year's winter season. Unfortunately Klughardt's death prevented this happening.

In the period between his First (1901) and Second Symphony (1911), a Piano Quintet, a couple of songs with piano and his tone poem *Aus dem Buch Hiob* (1906) were composed.

(Edited by Ian Lace)

Symphony No. 2 in B flat major

Fritz Brun and Othmar Schoeck

Of Switzerland's greatest and internationally most successful trio of composers of the 20th century – Arthur Honegger (1892–1955), Frank Martin (1890–1974) and Othmar Schoeck (1886–1957) –, only Schoeck can be considered as “authentically” Swiss. Honegger was born in France of Swiss parentage and lived for most of his life in Paris. Martin, born in Geneva, also to Swiss parents, had settled, by 1943, in the Netherlands. Schoeck, whose paternal grandparents originated in Germany, was born in Brunnen (in the Canton of Schwyz). He studied at the Zürich Conservatory. From 1907 to 1908 he attended Max Reger's Leipzig master classes in composition, but returned afterwards to Zürich, where he lived until his death. Fritz Brun had similar beginnings. After graduating from Köln's Conservatory, and experiencing two consecutive brief stays in London and Dortmund, he returned to Switzerland. However, and sadly, unlike Schoeck's music, Brun's output would very seldomly be performed abroad. Brun's innate modesty was mainly responsible for this omission. Early on, after his First Symphony's premiere, he had realised that his music was not easily understood or accessible. But he was reluctant to make compromises for the sake of his audiences' ease except once, as we will see, in his Second Symphony.

The three aforementioned composers wrote operas, vocal music (cantatas, oratorios, songs with piano or with orchestra), symphonic and chamber music – creating one masterwork after another. Switzerland should be really proud of this legacy (although, even today, one does not really get this impression). And one can easily guess the reasons for the preferences of Francophiles Honegger and Martin for living abroad – even during the difficult years of the 20th century. In comparison with his colleagues, who needed wider cultural horizons for their inspiration, Schoeck felt more comfortable among a Swiss German mentality and cultural circles, circles patronized at that time by composer-conductors Hermann Suter and Volkmar Andreae (and in French Switzerland by Ernest Ansermet – who was unable to do much for Brun's music). On Schoeck it is written that, after having separated himself from Germany's avant-garde, he had opted for a more “moderate” musical style, closer to post-Romanticism and the *Neudeutsche Schule*. Compared to the “absolute music” advocate and symphonist Brun, Schoeck is principally a vocal music-oriented composer. He wrote seven operas, various *Singspiele*, a dramatic cantata and other choral works (with orchestra, piano, or a cappella), five song cycles with large orchestra and four with chamber group, and, last but not least, nearly 300 songs with piano – championed, world-wide by the famous baritone Dietrich Fischer-Dieskau.

Notable too, are Schoeck's activities (from 1917 until 1944) as a conductor of the St. Gallen

Konzertverein. In February 1942, with this orchestra, Schoeck had revived Fritz Brun's First Symphony – just two weeks after the composer had done so in Bern. During his Bern years, Brun had conducted works by Schoeck (with or without singing voices) like the 1912 premieres of his Violin Concerto and *Dithyrambe* for double choir, organ and orchestra. Works by Schoeck premiered by Brun and his choirs between 1912 and 1914 were *Der Postillon*, *Frühling und Herbst* and *Wiegenlied*. In April 1934, the city of Bern had organized a “Schoeck Week”, during which his opera *Venus* was staged at the Stadttheater. It was on this occasion that a German reviewer hailed Schoeck as “a real German musician” – at that time this was rather a double-edged compliment. During this festival, which, of course, also included chamber music concerts – with Brun as accompanist – Brun and his orchestra performed Schoeck's vocal cycle *Lebendig begraben*; Schoeck his *Präludium op. 48* and his the dramatic cantata *Vom Fischer und syner Fru*. Initially, the city council had planned to celebrate Brun's 25th conducting anniversary, but it was the humble Brun himself who insisted on an undiluted homage to Schoeck. Around 1915, Brun had also orchestrated three of Schoeck's songs for alto and piano. He regularly performed as an accompanist of Schoeck's lieder; this also outside of Switzerland, as, for example, at a 1917 Swiss Music Festival in Wien.

Brun and Schoeck had become close friends soon after Schoeck's return from Leipzig. This friendship lasted 45 years. On March 12, 1957, two years before his own death, the 79 years old Brun attended Schoeck's funeral. Although they were temperamentally very different characters (but both well-adjusted and good-humoured) with contrasting artistic tastes, Brun and Schoeck frequently inspired and consulted each other. Other than touching on private matters and artistic subjects, their correspondence covered Switzerland's contemporary musical life. Some postcards, signed by Brun as “Johannes Brun” and by Schoeck as “Hugo Schoeck”, revealed Brahms and Wolf as their favourite composers. Both had sworn to resist dodecaphony and atonalism, although Schoeck (as, for example, in his magnificent opera *Penthesilea*), proved to be a revealing atonal composer, and Brun too, in his Symphonies, frequently experimented with modern dissonances. The two men simply could not associate dodecaphony and serial music with their own innate organic, lyric – and spontaneously felt – musical constructs.

In a letter to Brun of 1941, Schoeck wrote: “I am no poet, and, as you know, I reverentially concede, where possible, such concerns to those who are qualified. (...) I only want to tell you, that I treasure countless impressions of your rich creativity which I deeply cherish with much gratitude. In your case, all your music has greatness, and the power of your personality is irresistible. For me, your music is so vital and every time its warmth streams over me, I feel as if we were brothers.”

Brun (of whom Schoeck once said that with his long arms he tended to conduct more forcefully than his colleagues) would write to his friend after his performance of *Lebendig begraben* (set on poems by Gottfried Keller): “In the blossoming garden of Gottfried Keller's fantasy, so beautifully evoked in the music of your ‘Lebendig begraben’ I enjoyed wandering for hours like an entranced botanist. I realised that Keller was a remarkable painter in words. I realise that too, that this poem had impressed you most deeply and, in turn, your treatment, to my profound joy, touched, a most sensitive nerve within me.” On the other hand Brun could sometimes think that Schoeck was an erratic conductor, but when he succeeded, he excelled. And Schoeck did excel himself when he conducted Brun's Second Symphony, so much so that Brun felt elated and hardly recognized his work.

Symphony No. 2

In 1910, Brun and Schoeck met a couple of times in Bern to discuss the pieces they were working on – Brun, his Second Symphony and Schoeck his *Concerto (quasi una fantasia) for violin and orchestra*. The use of B flat major may have been an intentional agreement. Between Christmas and New Year 1911, the two friends spent a holiday at Grindelwald, and it seems that it was there that they also decided to use the same four notes F-G-F-D at the beginning of the two works' last movements.

Brun completed this work in January 1911 and dedicated it to Schoeck. However, Schoeck did not return the compliment by dedicating his Concerto to Brun; his mind was too occupied

with Stefi Geyer, the work's dedicatee. She was the alluring Hungarian violin virtuoso who earlier was Béla Bartók's muse. Brun's Symphony was introduced to Zürich audiences at the Schweizerisches Tonkünstlerfest on 13th and 14th February in that same year. Volkmar Andreae had decided to pre-rehearse it with his Tonhalle-Orchester, and that Brun would take over the baton during concerts. Andreae himself would conduct this work on 3rd and 4th November 1913 with his Zürich ensemble. On 1st April 1911, Brun performed his Symphony with his own Berner Stadtorchester, and the work's presumably first "foreign" performance (with the Konzertvereinsorchester conducted by the composer) took place at Wien's Grosser Konzerthaus-Saal on 22nd October 1917. Schoeck was to revive the work in Bern on 22nd and 23rd January 1923, in a concert in which Brun returned the compliment by conducting Schoeck's *Der Gott und die Bajadere* (as orchestrated by Karl Heinrich David) and accompanied at the piano five Lieder by Schoeck, sung by Ilona Durigo. In 1934 Schoeck conducted Brun's Second Symphony again in Bern on the occasion of a homage concert to Brun by the Winterthurer Stadtorchester. The other works in this program were conducted by Hermann Scherchen. The last time in his life that Brun performed this work appears to have been in an "Extrakonzert" by the Luzerner Allgemeine Musikgesellschaft on 23rd April 1953; this concert also included his Piano Concerto in A minor. Most probably the last time the composer would hear it was under the baton of Walter Kägi, in a concert by the Berner Stadtorchester in the church of Thun, on 15th September 1958 – the city in which, apparently, Brun had written the largest portion of his work and, 25 years before, Johannes Brahms had composed his Second Sonatas for Violin and for Cello and his Third Piano Trio. The score and orchestral parts of Brun's Second Symphony were published in 1912 by Hug & Co. Musikverlage, Zürich. During the composer's lifetime, this work seems having been performed some 20 times; a 1911 review already considers it "one of the best Symphonies ever written in Switzerland."

A review of the Zürich premiere suggests: "What could be considered a highlight in Brun's First Symphony, might be considered a flaw in this new one. The First appears to be more formal and more compact than the Second, whereas in the Second, the [musical] language is more sophisticated and artistically advanced." After pointing at the Brahmsian influences in both works, the reviewer continues: "To appreciate such a fine, serious and noble nature as Brun's is in itself a joy, and his Second Symphony confirmed my earlier impression that here is a composer who has not only a really masterful technique – which, in this case, is the most important thing – but who knows how to shape music symphonically." In a review of the 1923 Bern revival conducted by Schoeck we read: "Brun shows in this Symphony what we already know that he is a composer of deep musical sensitivity and strong impulse." And another review reads: "It's a familiar language, that we hear, but it is never just merely imitative of familiar models. This music is artistically and musically secure."

In his letter to Hermann Scherchen of 1st October 1939, Brun wrote: "My Second Symphony belongs, together with my Violin Sonata, to the first Bernese period of my life, a period of reciprocated and unreciprocated youthful love, of love and love of nature, and for the beauty of my country." Compared to some rather pessimistic thoughts expressed in his First Symphony, the music of his Second feels full of joie de vivre and optimism, with outbursts of passionate yearning. The hungry years before 1903 were now gone. Since 1903 Brun had a regular, but modest income: first, as a piano teacher at the Conservatory, then (from 1909 onwards) as a principal conductor of Bern's orchestra and as a chorus leader of both Bern's Cäcilienverein and Liedertafel. Additionally there were frequent activities as a solo and chamber pianist. By 1912, Brun was a married man and, subsequently, a father of three children.

B flat major seemed to be Brun's favourite tonality, as we know from a description of his Symphony No. 10, set in the same key. Some of his favourite compositions are also in B flat major, for example: Beethoven's String Quartet op. 130, Brahms's Second Piano Concerto and Schubert's Piano Sonata D 960. Brun knew Schubert's Sonata very well after having performed it in concert in 1908. In 1911, after having played his Second Symphony at the piano to Andreae and rejoicing that the maestro would perform it, Brun wrote to him: "It felt as though a stone had been lifted from my heart because you quite liked the Symphony. I had had serious doubts about it while sending you the full score..."

In spite of the fact that some musicologist might shudder when reading some personal

views on this work, in the author's opinion, Brun's Second does not appear as a "traditional" Symphony in four separate characteristic movements, but rather as a one-movement Symphony in four "episodes", its music flowing and developing from beginning to end; and it is based on closely related thematic material. It is quite miraculous how ingeniously the composer managed to create about 40 minutes of beautiful and eventful music by using such scarce thematic material. One could spend hours on a keyboard, discovering its principal motifs and its many clever and novel metamorphoses.

The lyrical melody, sung at the Symphony's opening *Allegro moderato*, contains a motif cell F-D-F-Bb-C-D that launches all the work's thematic material – in the form of variations, embellishments, song-like cadenzas, rhythmic completions, chromatic transformations, expansions or inversions – or simple accompaniment figurations. This could be a "musical portrait" of Schoeck's lyrically-oriented, dreamier character. It is answered by a double "yearning call" of Bb-Eb-D-C and Bb-D-C-Bb (the last note on a lower octave) from the oboes. They try to out-develop themselves, but are suddenly interrupted by an energetically bouncing theme, involving more winds and the brass section. Revealing itself as a variation of the opening cell, this bouncy theme could be associated with Brun's sanguine character. These related "character" motifs will be the protagonists of the first movement alongside a secondary clarinet motif of livelier, conciliatory-like disposition – and they resolve into a sequence of different episodes, "reflections" or "conversations" (including disputes), during which the aforementioned "yearning call" (Schoeck's and Brun's "friendship motto"?) occasionally intervenes reminiscent-like. This call will recur towards the end of the Symphony, but before that, it will be transformed into another "double yearning" call – to be heard after the opening climax of the third movement (G-F-G-F and Eb-Bb-G-F). In this form it could be associated with the "fiddler's lament" mentioned in this movement's accompanying poem. As far as the second movement is concerned, an inversion of the four notes of its opening fanfare-like statement is nothing less than one more version of the first "yearning-call". And, a little later in the same movement, once the joyful music slows down, the "fiddler's lament" of the third movement is anticipated. This is just one example of the treasure to be found by closely examining this score.

Even though Brun had worked on his material like a watchmaker, this music sounds so spontaneous and melodic with the composer investing his formal structures with an occasional ironic smile. Also the following movements of this Symphony appear as sequences of "episodes" rather than the outcome of a traditional formal construction. Of course, skilful but not always too complex development sections occur, but they always cease appropriately as if the composer is saying "No, I am going to resist the temptation to become too academic." Brun's Symphony can – and should – be felt and taken in a special way. For example, in order to sustain mood and continuity, conductors are advised not to pause too long between movements.

The second movement (*Allegro appassionato*) is optimistic, but not entitled *Scherzo* – a musical term which Brun always refused to use, in order to emphasize his more "modern" symphonic aims. After all, it is set in a (B flat) minor key and its two slower sections are much more elaborate than a traditional trio. Similarities to Brucknerian scherzi can be heard. This movement might be thought of as a joyful homage to the highlights of Brun's and Schoeck's friendship, such as a visit to Italy in the very hot summer of 1909. In Orvieto, the two composers had stood in awe in front of Luca Signorelli's huge apocalyptic frescoes. One might imagine them needing to recover immediately afterwards from the sight of so many uncomfortably portrayed nude figures in a restaurant just opposite the cathedral – an experience shared by the author many years ago.

The third movement is the heart of this Symphony. It is written in the form of an extended and highly emotional *adagio sostenuto*, in the keys of E flat major and C minor. Brun refers its music to the last verses from Hermann Hesse's poem *Eine Geige in den Gärten* (*A fiddle in the gardens*, 1919):

You strange fiddler down there,
Lamenting so softly and darkly,
Where did you find that song
Telling about all my longing?

In the moonlight, the poet/composer, after listening to a blackbird singing, hears the distant sound of a fiddler playing which allows him some ease and relief from his heartbreak. Incidentally, Hesse and Brun (who was one year younger) were friends and almost neighbours in their Southern Switzerland homes in Montagnola and Morcote. They each enjoyed and were inspired by the beauty of their respective gardens and by the magnificent distant panoramic views those gardens presented. The author (who, in his youth, visited Hesse's house on various occasions and, in 2011 and in 2014 would be a guest in Brun's house) can vividly confirm this. Hesse shared a favourite motto with Brun - "Die freie Zeit gehört dem Garten" ("Free time belongs to the garden"). Listening to this beautiful and sensitive music, one has the impression of wandering (or even floating) through a mysterious, yet at times fascinatingly menacing nocturnal landscape. Although Berlioz was one of Brun's favourite composers, he had his own ideas about the Romantic conception of "program music" as evidenced here by his refraining from using the usual cliché of having a solo violin underline the sentimentality of Hesses verses.

Although Schoeck did not set *Eine Geige in den Gärten* to music, he did set about two dozen of Hesses other poems. In 1928, incidentally, Swiss composer Werner Wehrli (1892-1944) would do so. Wehrli, another less-known, very original Swiss composer who deserves more attention, was a pupil of Hans Huber and Hermann Suter. Schoeck regarded him highly.

The special interest of this movement's music is Brun's build-up that uses a sequence of song-like episodes, leading up to a desperate climax in its central section. This had already been anticipated in the movement's "bleeding wounds" opening (an ascending, rather chromatic scale, already anticipated in the previous moment's last bars), in which the orchestra bursts out before the earlier mentioned double "yearning call" return, which incidentally, sound like Brahmsian clarinet motifs on chords of thirds and fourths. But they will soon die away leaving three consecutive lyrical solos for flute, oboe and clarinets over rustling string's *pianissimi*. They sound like mini opera arias with embellishments or serenade-like fragments that restate the Symphony's initial "yearning answer"! These ariettas encourage full strings and full winds to develop an expansive and passionate descending motif, which, after abbreviated echoes by single woodwinds, experiment with short-lived operatic-like coloraturas of their own. The "bleeding wounds" outburst returns - now played by the full orchestra and emphasized by timpani rolls. This is the Symphony's climax. Brun's and Schoeck's private and artistic crises are evoked. But again, the returning echo-like "answers" attempt to ease the tension. The strings' new broad song, now embellished by more lyric cadenza-like arabesques, allows the remaining instruments a last self-pitying but not overly tragic hammering intervention - before the whole atmosphere finally pacifies itself.

The last movement (*Non troppo vivace*), which the author entitles "A portrait of Schoeck", opens like an overture to a musical comedy. Brun establishes the mood by quoting Figaro's address to Cherubino *delle belle turbando il riposo* (*disturbing the rest of beautiful ladies*). He jokingly parodies Schoeck - who had quite a reputation as a womanizer. Brun was regularly updated on his friend's amorous conquests or failures, or even asked for advice. Spirited music flows through various colourful episodes, including a heavier one, sounding rather Slavonic in style, which is later sung out really forcefully. In this movement, already stated material turns up again in opposition and the whole treated contrapuntally. In the movement's final build-up, the "musical comedy" theme is transformed into a boisterously stamping march, motivating new action. In a short lyrical central episode, returning for a last time just before the movement's ending, a clarinet reminds us of its earlier prima donna aspirations by producing some more lovely coloraturas.

Within the development of Brun's symphonic language, his Second Symphony could be considered a lyrical "intermezzo" or a "transitional episode". Between the completion of his Second Symphony and the creation of his Third (1919), even though he was not directly involved, Brun had been conscious of the horrors of World War I and, as a profoundly humanitarian person, he had experienced much disillusion and disappointment. As early as his student years' letters from Köln he had expressed his hatred towards German imperialism and militarism. What will happen in the Third Symphony's first movement is quite shocking, and a sensitive listener, so far acquainted with Brun's Second only, may guess that there must be

something apocalyptic behind that poem about dangerously sliding moraines that he describes in his Third with such dark, wild and dissonant music. In any case, from the earlier mentioned musical “character descriptions”, Brun may have intentionally attributed his music to Schoeck’s “lyrical” musical personality and style, by temporarily abandoning his more “serious” *modus operandi*. Yet, it is almost a pity that the Second Symphony was to become Brun’s most popular work; its more straightforward and “Romantic” sounding music making it more accessible to wider audiences.

This more popular appeal may have been a reason for the Swiss Broadcast Company to record at least four different concert performances of the Symphony, of which the third and the fourth were issued 20 years ago on CD by *Gallo* and by *Musica Helvetica*:

- 1) Studio-Orchester Beromünster, conducted by Robert F. Denzler (1948)
- 2) Berner Symphonieorchester, conducted by Klaus Cornell (1973)
- 3) Luzerner Sinfonieorchester, conducted by Olaf Henzold (1994)
- 4) Berner Symphonieorchester, conducted by Dmitry Kitaenko (1995)

These excellent performances proved that Brun’s Second stands or falls with a conductor’s individual sense of timing and *rubato*. All the movements but one have initially indicated tempi (without metronome figures), with the exception of an additional *poco meno mosso* towards the end of the second movement and a *poco meno adagio* in the third. In other words, conductors are advised not to just follow the composer’s laconic indications otherwise their performance could soon become quite boring. The three recorded versions differ markedly from each other: whilst Cornell delivers the slowest tempi with very little *rubato* in all movements, except in the third (Kitaenko’s reading even reaches 11 minutes), Henzold’s version conforms closest to Brun. Still, in all movements Kitaenko creates extreme and fascinating tempi changes – and in some unexpected places. The opening 17 bars of the first movement’s *allegro moderato* becomes, for example, a real *adagio*; the second movement’s *allegro appassionato* is a real *presto* every time its opening motif reappears giving it a scherzo-like character, certainly exceeding Brun’s intentions. Kitaenko’s imaginative version is the one the author prefers. Denzler’s version is undoubtedly the craziest and richest in contrasts, with a second and a fourth movement (durations 4:10 and 6:41), in which various furious passages give the impression of the orchestra nearly falling apart. However, it has a touch of genius.

This instrumentally perfectly balanced work is in itself a *crescendo* as far as the instrumentation is concerned; each succeeding movement introducing further instruments. The work is scored for double woodwinds, 4 horns, 2 trumpets, timpani and strings. In the second, third and fourth movements, a double-bassoon is added, and in the third and fourth movements, 3 trombones. A tuba is required only in the fourth movement.

Besides the date of 2nd January 1911, there is written on the Symphony’s last manuscript page: *Evviva la gioia! (Hurray to joy!)*.

(Edited by Ian Lace)

Symphony No. 3 in D minor

The first performance of Brun’s Third Symphony took place at the Zürich Tonhalle on 15th December 1919, under the composer’s baton. On 31st January 1920, Brun was invited to perform it with the Sinfonieorchester Basel which, in view of the work’s technical difficulties, had been pre-rehearsed by Hermann Suter. The Bern premiere took place on 9th March 1920 and, on the occasion of the Schweizerisches Tonkünstlerfest, the Symphony was again performed in Zürich, on 30th May of the same year. All these performances were conducted by the composer. On 9th March 1924, Brun performed it with the Stadtorchester Winterthur, the ensemble with which Hermann Scherchen would revive the work 25 years later. Brun had also decided that the work’s second movement could be played separately, something that he, and subsequently Scherchen, would do in Bern in 1925 and 1934.

On 22nd November, 1925, the Symphony was performed at Wien’s Musikvereins-Saal by Felix Weingartner and the Philharmonic Orchestra, in a program also including Beethoven’s

Fifth Symphony and Carl Goldmark's Overture *Im Frühling*. The program booklet contained a detailed work analysis with 10 musical examples.

Reviews of all these performances range from the positive to the enthusiastic. One writer noticed that the strings must have had "hard nuts to crack" in the first movement. Brun's conducting was judged as warm and expressive, even passionate, and his music as "something thoroughly honest, coming from a grand and healthy soul". The audience of the 1920 Bern premiere was particularly generous, honouring the composer with bouquets and crowns of flowers. Critics at the second Zürich performance admitted that the audience, although at first perplexed, had realised that the piece was something grand and unusual. The highest level of criticism was reached by Adolf Fortner, who wrote that Brun's music "managed to break down the walls of consciousness, letting us look into the domains of the subconscious, of symbols, the reign of the emotional. It touches rarely played strings in our most inner world... awakening supernatural, almost metaphysical forebodings."

A somewhat less metaphysical, but no less enthusiastic reaction came from Walter Schädelin (1873–1953), the Symphony's dedicatee. Professor Schädelin, a close friend of Brun and of Hermann Hesse, was a pioneer in Swiss forestry. On the concert program of Scherchen's 1949 performance, the following sonnet by Schädelin was reproduced, which he had apparently been inspired to write after hearing the Symphony's first movement:

The Moraine

*Time devoured the mountains. Its teeth
Chewed slowly the rocks like rusk;
Whose wild rubble of wholemeal
The ice stream-dragon piles up, forming me into a moraine.
While I yawn through millennia,
Defying abysses and feverish ravings
Of blazing heat, and winter's rigid death,
And I feel myself cursed and alone in this world,
It occurs, that my rocky flanks
Are being breathed on by a soft glow
Of green and bloom, awaken from here and there.
Thank you, Herald of Heaven [= Alpine Forget-Me-Not]:
You break the bounds of deadly wasteland:
What you have given me is a breath; but it's Life.*

Walter Schädelin (*Transl. Adriano; authorized by Walter Schädelin's heirs*)

In a letter to Hermann Scherchen, the composer reveals the inspiration for this grandiose work, written when he was 41: "The Third Symphony reflects impressions of alpine wanderings. There is a painting by Ferdinand Hodler of the Jungfrau, as seen from Mürren. Autumn, bad weather – the Alps in their most unfriendly, hostile aspect. This picture has inspired me – though secondarily. The first impression was the mountain itself, holding me in its tentacles."

Brun's Third, in the same key as César Franck's *Symphonie en ré mineur* and Bruckner's Third and Ninth, is an ambitious and extended work, requiring patience and concentration. Its many qualities can be discovered only by repeated listening. Overall it is a lyrical piece, but the way its lyricism comes across and eventually becomes enjoyable, particularly in the first movement, makes us long for it, or even suffer beforehand. It's happiness and peace granted through crisis. At first hearing the music conveys a rather unwieldy message, revealing to us that our life is in danger and has to experience severe blows. Compared to his two previous Symphonies, which are definitely more easy-going and "Romantic" in sound, we now have to deal with more problematic and unpredictable build-ups and mood changes, with a sombre sound, with dissonances, syncopated and polyrhythmic sections, and with intricate counterpoint. In this first movement we can really feel the clash of powerful and menacing natural elements, as Hodler brought to life perfectly in his visionary painting. These elements are suggested by Brun by almost atonal and very dramatic, harsh sounding sections, full of syncopated chords and shifting chains of "rustling" or "gargling" notes (subdivided into different groupings of short note values), proceeding either in unison, in octaves, or in parallel and ir-

regular intervals. The latter feature, which became a trademark of the style of Bohuslav Martinů and much later of quite a few avant-garde composers of aleatory music, may have suggested to Schädelin sliding masses of stone, as opposed to Brun's own vision of evolving structures of clouds. Nevertheless, the opening dotted and accentuated three-note motif, the spark igniting the thematic material of the whole movement, is like a gush of lava set in motion by an inexorable volcanic eruption. This musical germ becomes the movement's motto, either in its simple form, or harmonised into a series of highly dramatic *tutti* chords, or extended into a theme of leaping notes, suggesting adventurous mountain climbing. The opening drama leads to a yearning theme, enabling the storm to calm down for a while after this theme has been absorbed by all the sliding and gargling figurations. A contemplative, Brahmsian motif of ascending and descending intervals of thirds and fourths now asserts itself, suggesting the composer's own feelings, either as wanderer relaxing after a storm, or as a human being who has surmounted a personal crisis. In the following development section, this new theme and the "wandering" motif have to struggle twice against the recurring, always insistent negative elementary forces but, eventually, the clouds disperse and nature can be contemplated in its peaceful and panoramic grandeur.

The following movement (starting and ending in D major) seems to have been conceived with the intention of estranging us from the world of struggles, even though its six ingenious variations are more than just an enjoyable relaxation. Its theme is the Epiphany carol *Noi siamo i tre Re (We are the Three Kings)*, a march-like folk song from Northern Italy, the most widely known version of which had found its way to Ticino, the Italian part of Switzerland. The composer may have learnt this song from his mother, who had Italian origins. Besides appearing in post-Brahmsian style in terms of form, structure and orchestral colouring, Brun's variations were explicitly intended to pay tribute to Hector Berlioz, particularly the sixth variation, the plaintive themes, melismatic figurations and delicate instrumentation of which remind us of Marguerite's music in *La Damnation de Faust*. In the remaining variations, too (except in the third), some Berliozian characteristics can be found. Variations Nos 1 and 2 are rather neo-baroque, echoing Brahms's *Haydn Variations*; the second is tempted to lose itself, after a short nervous outburst, in an extended, rhapsodic reverie. Variation No. 3 is an energetic march with something of the boisterousness of Brahms's *Academic Festival Overture*. Variation No. 4, sounding at first like a coda, appears to become a scherzo with choleric outbursts, a kind of "Walpurgis" version of Berlioz's *Queen Mab*. Variation No. 5 could be a reminiscence or paraphrase of a plaintive aria in the style of Bach, paying tribute at the same time to Berlioz – all, of course, in a post-romantic disguise. Variation No. 6 starts and ends with a visionary, highly original duet for two solo cellos. In my opinion, these two breathtaking final variations (the first in the Symphony's main key of D minor, the second in D major) could almost be considered as the Symphony's two-part Adagio, because of their longer duration, exquisite lyricism and more elaborate developments.

The third movement (again in the key of D major) gives the Symphony a pseudo-cyclic form since its themes are, more or less evidently, related to the themes of the first movement, even though these never reappear in their original form. After having surmounted nature's (or life's) adversities, the composer takes his time for contemplation and reflection, but still spends his time amid its marvels. A new lyrical, Brahmsian theme is related to the peaceful theme of the first movement, seen as a result of a mirror-like inversion; it's nature again, now shown from an optimistic and encouraging side. After a short outburst sounding like hearty laughter, cheerfulness is emphasized by another secondary (again, Brahmsian) theme in semiquavers, ending with syncopated chords and sustained by "wandering" *pizzicati*, and immediately afterwards transformed into melismas of almost yodelling character. A new, lyrical and very sensual theme is now presented and developed, serving as an extended and very beautiful transition to another, well-prepared outburst of laughter, after which a metamorphosis of the first movement's "climbing" theme appears. The two lyrical themes start to enjoy themselves and to amalgamate, sustained by rustling triplets, and ending in a short, vision-like pause in Wagnerian style. After this, the cheerful semiquaver motifs reappear to set the tone and to allow the sweeping theme to develop again and eventually to merge and "laugh" with the more cheerful motifs, until all the thematic material of the movement is contrapuntal-

ly combined, to assert itself triumphantly; at the end we discover, after a short, contemplative, echo-like coda, that life is really beautiful, if enjoyed in the beauty of nature.

The headstrong characteristics of Brun's Third are also emphasized by the fact that its orchestration excludes trombones, tuba, harp and percussion (except timpani). Only two trumpets are required; on the other hand, a contrabassoon is added. This situation, which gives the group of four horns a prominent part, does anything but devalue the colour palette of the work: Brun's skill as an orchestrator and his feeling for excellent *tutti*, alternating with transparent, chamber music-like sections, complement its many formal qualities. The technical demands for all the performers are definitely above average, as in all the later symphonies by this composer.

(Edited by Andrew Barnett)

Symphony No. 4 in E major

The year 1926 was an eventful one in Fritz Brun's career. On April 11th, in addition to his usual tight schedule of subscription and choral concerts, he travelled with his Bern orchestra and two choirs to France, to conduct a program with Hermann Suter's cantata *Le Laudi* (preceded by the "Variations" movement of his own Third Symphony). This concert was given at the Paris Trocadéro, before an audience of 4000 people. Suter (who died just a couple of weeks later) was also present. This was the second of Brun's less than a dozen conducting engagements outside Switzerland throughout his whole career. Later, on 12th and 13th December 1926, Brun was to conduct memorable Bern performances of Bach's *Christmas Oratorio*.

Brun's Fourth Symphony was completed on 16th September 1925. On 26th November 1921, the Philosophical Faculty of Bern's University had honoured the composer with the title of Doctor Honoris Causa, and that is why this Symphony is dedicated to this institution.

The work's premiere, however, took place in Zürich with the Tonhalle-Orchester on 1st February 1926, and the concert was repeated the following day. In this program, conducted by Volkmar Andrae, Brun appeared as a guest conductor of his Symphony. Performances in Bern took place on 1st and 2nd March, and in Basel on 15th March of the same year – also conducted by the composer – so, within just one and a half months, Brun's Fourth was performed five times in three different cities by three different orchestras, within an area of no more than 125 kilometres! One wonders if something like this would be possible in Switzerland today.

The Zürich program booklet contains a short introduction to the Symphony by an anonymous musician "who had witnessed the development of the work at close range", writing, among other things: "As with all symphonic works by Brun, this one displays an extremely elaborate thematic structure, in which the composer's apparently spontaneous and often many-layered polyphonic counterpoint plays an important role."

A Zürich reviewer, pointing out the Symphony's stylistic references to Brahms and to Bruckner, was so carried away by his suppositions that he added Stravinsky – and all this, apparently, not only in the second movement. Finally he admitted that this work contained "unusual thoughts" and "a rich substance of stirrings of expression from the idyllic to the energy-bursting, all set in the highest musical value and beauty." Since Brun had written his work in his Morcote residence, his soul had, one might suppose, assimilated the "quickly changing moods of the people of Italian Switzerland(!)" A Bern reviewer wrote: "When a man like Brun sits down to write a Symphony, he does not follow the usual four-movement pattern of movements following on from each other, thus: a fast movement, a slow one, a scherzo and a finale. He insists on expressing his own individuality rather than following existing precepts." A Basel reviewer found himself "paralyzed by feelings of confusion and heaviness, for which he could see no valid artistic reason"; another critic considered Brun a composer whose "every new opus can be looked upon as a masterwork". The Basel press also recognized that the work had been written by "a personality, never sparing himself, nor us, with such sudden changes of mood – and then equally suddenly remaining silent or causing a racket, but always so full of joie de vivre".

A broadcast revival of Brun's Fourth took place on 4th October 1961 by Kurt Rothenbühler and the Radio-Orchester Beromünster. Rothenbühler had found it necessary to revise the score, not only by applying various questionable cuts to its last movement, but also by applying instrumental retouches. His interpretation of the Symphony (which is preserved in Swiss sound archives) is certainly excellent, but had the composer been still alive, he would have never allowed such a revision. Rothenbühler had become Brun's successor as a leader of the Berner Oratorienchor in 1941.

And what did the composer himself think about this work? In an important self-revealing letter to conductor Hermann Scherchen of 1st October 1939 he said: "I have composed my Fourth Symphony in Morcote, in my beloved Canton of Ticino, my second home region. It is not my favourite amongst my Symphonies. I would have preferred the Swiss National Edition to publish another one instead. It was written at the time of the Locarno Treaties, a beautiful, peaceful time, when one could still believe in humanity and reason. That is why its first movement is so peaceful and pastoral-like. For the first time, I felt the music of Bruckner 'distracting' me, it overcame me and I found it hard to resist its influence. When I was composing later works, this influence was a temptation but it did not overpower me anymore and I was able to assert my own individuality and musical style."

Like his Third Symphony (written in 1919), Brun's Fourth is in three movements, of which the second is quite individual and breaks with normal second movement conventions. Whilst in the earlier work a set of variations was presented; in the Fourth Symphony we hear an original and effective combination of scherzo and slow movement, and for that reason the title "Scherzo" is not used. The movements are just entitled "1st, 2nd and 3rd".

After having described dangerously sliding moraines (unconsolidated glacial debris) and other eventful wanderings through the Alps, in his Third Symphony, set in a serious and otherworldly D minor, in his Fourth, the composer returns to similarly "landscape-inspired" music. But now we are transported to a more shining and optimistic E major. Already in the first movement, having the characteristic of a broad *Adagio* rather than that of a traditional *Allegro*, a sensitive listener easily perceives its principal motif as a joyful "wandering", it is an almost Mahler-like motif. The second (and not secondary!) motif is of a yearning character. Shortly after its appearance, Brun wants it played *etwas drängend* (slightly pushed). But before these two motifs are stated, developed and combined together, the Symphony opens with a mysteriously beautiful introduction in two parts (of exactly 18 bars each), based on pedal points on E. From the opening, pastorally evocative ascending and descending chains of string quavers emerge. Eventually these are discreetly joined by some of the wind instruments. Then, in the second part, the strings produce an undulating accompaniment to an extended and haunting solo horn melody (extended over a range of more than one and a half octaves). This motif reveals itself as the source of the Symphony's whole thematic material. The horn (a solo part playing an important role in this Symphony) is heard again later a couple of times in the form of condensed, echo-like variations, as if it is modestly approving the material the orchestra has built-up after having been inspired by it. Those opening string quavers and the following undulations will return again during the movement's development, serving both as a single or a combined melodic accompaniment in various sections, bearing tempo indications *ruhig* or *tranquillo*. In the movement's postlude-like ending, they are heard again at some distance, sustaining cadenza-like flourishes by a flute and a clarinet, to which the solo horn (which has finally found a way to merge with the movement's second motif) adds one more echo of its initial melody, but not without heeding the woodwinds' bird-call-like portions of the "wandering" motif. The listener will have soon been aware that the composer's description of a "physical" wandering was also a revelation of his "inner" wanderings; that the mountain landscapes, panoramas and sailing clouds had touched his soul. As far as any Bruckner influence is concerned, an easily recognizable "Brucknerian escalation" can be recognized in the climatic central part of the movement. Needless to say, Brun deals with it in a much more "modern" and concise way.

The second movement delivers typical symphonic outbursts à la Brun, in which we become acquainted with the composer's notoriously sanguine temper. It is built-up into an A1-B1-A2-B2-C1-A3-C2-A4 scheme, the alike sections never being identically repeated, but individually

slightly developed instead. *B1* and *B2* can be interpreted as two-part (and not separated) “trios”, both depending from their respective *A*’s. *A3* has no trio and *A4* is a 15-bar coda, distancing itself from the movement’s initial key of A flat major – in order to lead (without a break) into the third movement, in which E major returns. *A*’s motif is harsh and sarcastic; the *B* sections are slower, dance-like episodes un peu à la Berlioz, but not losing the movement’s overall impatient, character. *C1* and *C2* are extremely beautiful and passionate “slow movement”-like *Adagi sostenuti*, in which the solo horn enchants us with a lyrical variation of the earlier *A*-motif (revealing itself, incidentally, as another metamorphoses of the Symphony’s “wandering” motif). In *C1* it returns at first adapting itself to lyrical string figurations, and later in the form of a descending chromatic arabesque. In *C2*, the strings sustain a new variation, as if they would, almost resignedly, approve of the composer’s regained inner calm. But this is not at all the case; the composer needs to add an after-thought with a final 17-bar outburst leading directly into the third movement, in the opening of which he confronts us with a real emotional crisis.

This third movement’s introduction needs a more detailed explanation. It is a 33-bar *Andante (frei im Vortrag)*, meaning that, in spite of its fixed 4/4 time signature, it can be interpreted like a recitative. An indication *rabiato (rough, brutal)* for the strings emphasizes the dramatic character of this, one of Brun’s most daring symphonic passages. It opens in a nightmarishly dissonant atmosphere, in which the “scherzo’s” *A* motif is mutilated. From its debris, the *C* motif is pre-announced through three mysterious bars of subdivided and unaccompanied violin soli, ending up into the movement’s principal motifs opening “call” cell. This is to show, that *C* will be used very soon again – in fact in just 6 bars later on, in a short phrase by the oboe doubled by the violins. A transfigured, Scriabinesque chord D-F#-Ab-C, from which a short, ascending horn solo rises, adding to this chord two more “strange” notes B flat and E, is another surprise in this tormented music. Finally we become acquainted with the aforementioned “call cell” and its ascending and descending intervals of a sixth, which will be soon adapted to make up the movement’s principal march motif. In the following finale’s build-ups and developments, various key signature changes do not allow the music to settle in correspondingly definite “tonal” keys; in fact the movement reveals itself to be extremely complicated chromatically, much more so than the two preceding movements. Back into the Symphony’s E major, a brassy and buoyant (and slightly Wagnerian) March appears – using cells of the first movement’s “wandering” motif – showing that the composer’s thoughts have regained optimism and good-humour, be it in his soul or during new mountain roamings. Secondary motifs are the already mentioned “call cell” and a motif of six ascending string pizzicati (also containing two intervals of sixth); they make this March much more complicated than was initially expected. All the different development sections have been carefully prepared for the grand finale (its tempo indication *wichtig* means *powerful*). Brun writes with impressive virtuosity here, delivering surprise after surprise, including that of a spirited, almost sarcastic-like fugue. Yet, in between these outbursts, the music returns to meditative or bitter-sweet moods, delighting us with pastoral episodes – it’s as though we were viewing craggy mountains in-between serene passing clouds. As usual in Brun’s Symphonies, earlier thematic material returns in the last movement, to be used or transformed dramatically or lyrically. The March motif allows itself to be transformed into a broad and lyrical variation, in sympathy with the Symphony’s main horn melody and later inspiring the horn to play a new variation before launching itself into the rather bombastic and colourful closing section, emphasized at the very end by exuberant timpani beats.

It is interesting to note that in this Symphony, both outer movements have extended episode-like introductions, serving as thematic expositions, than simply shifting to another mood. Brun’s Fourth is scored for a rather modest ensemble of double wood-winds with double bassoon, 4 horns, 3 trumpets, 3 trombones, timpani and strings. In the first movement there are no trombones and only 2 trumpets.

Contrary to the composer’s own opinion, quoted earlier, the author considers this work to be a very beautiful, rich and passionate work, with much original music. And it never loses any tension. But, as already mentioned in previous Brun liner notes, his Symphonies have complicated, precisely, cleverly thought-out constructions. Detailed thematic analyses would

prove this, but it would go beyond the scope of a CD's liner note. Needless to say, there is certainly an urgent need for a detailed study of the work of this great Swiss composer.

(Edited by Ian Lace)

Symphony No. 5 in E flat major

Brun's Fifth Symphony was completed in Faulensee, a Swiss holiday spot on the shores of Lake of Thun, on 2nd October 1929. The work had to wait just a few months for its premiere, which occurred on 13th January 1930 in the Zürich Tonhalle, under the baton of Volkmar Andrae. On 29th January of that same year, it was performed by Hermann Scherchen with the Stadtorchester Winterthur and finally its Bern premiere occurred one month later under the composer's baton, on February 24th.

It is amazing to consider that a Symphony – and such a demanding one – by a contemporary composer would be performed in Switzerland by three different orchestras and conductors within a period of about six weeks. Such an event would be rather unthinkable today.

The musical press at the time appreciated the Symphony's seriousness and profound individuality. One Winterthur critic said that Switzerland should be proud of such a work of art, and just one enthusiastic Zürich reviewer remarked about the work's pessimism. The Winterthur newspaper welcomed Brun's use of the symphonic form to express his emotions.

We can also learn, from the composer's correspondence with Hermann Scherchen, that he realised that his Symphony was a "problematic" one, since it not only required "intelligent Swiss audiences" but also "an intelligent conductor and many rehearsals". As far as his need to use atonality was concerned, he added: "I am faced with atonality like an enemy, should it end up as desolate paper music, but the knowledge that artists like Stravinsky and Schoeck are dealing with it captivates me greatly."

"I felt the urge to consider chamber music-like writing. It was an elementary need. Intensive studies of Beethoven's late works lead me into it. At the same time I felt concerned with atonality." Writing about the finale of his Sixth Symphony of 1933, which is an untitled *Chaconne*, Brun specified: "This came by obeying my need to concentrate on the use of variation form of an eight-bar theme as never before. I endeavoured to create a unity from the amalgamation of single variations, which the listener should also feel as such."

As in the slow *Variations* movement of Brun's Third, the large-scale *Chaconne* of his Fifth, a masterpiece in itself, has a strongly independent character, even though its material is called upon in the following movements. To those who might fight shy of a complete Brun Symphony, the movement alone could stand as a separate work, as an introduction to his music.

From the very beginning of the work, Brun builds up his dark and introspective theme, after it has been presented (both with and without harmonization), into 28 daringly contrasted variations ending with a chorale. These variations include different rhythms – such as 2/4, 6/8 and 5/8 – going beyond the rules of a traditional *Chaconne*. Brun's eight-bar theme, which uses all twelve notes of the chromatic scale, is a merging of two types of *Chaconne's* themes, one using seconds and the other intervals of fourths and fifths. All variations are of a tense and dramatic character, leading to various dissonant climaxes and to a powerful coda. This movement is also a perfect example of Brun's masterful instrumental palette (including beautiful solos for both wind and strings) by using a modest "Brahmsian" orchestral strength, with percussion reduced to timpani, and whose only additions are a double bassoon and a bass tuba.

The extremely short second movement is a nocturnal scherzo, with the tempo indication *gehetzt, phantastisch* (*rushed, fantastic*). Over a hasty, Berlioz-like ride for muted strings, hammerings by the wind section intervene (instead of a serenade or trio), as if they would try brutally to take back the dreaming protagonist to reality – but in vain. Its theme is, incidentally, that of *Chaconne's* 9th variation (also played by the strings), as if the *Chaconne* called for an out-of-the-world evasion, following solemn and dramatic, but still Baroque-like, developments.

In Paris, on 14th April 1926, Brun conducted Hermann Suter's *Le Laudi*, a work which can be

considered, along with Honegger's *Le Roi David*, one of the greatest Swiss oratorios of the 20th century. This concert took place just two months before Suter's untimely death. Writing about Suter, that he was "a strongly profiled man; he loved animals, nature and solitude; he demanded much, but also gave much, in a reserved, chaste, manner", the composer actually delivered an appropriate self-portrait. The third movement of Brun's Fifth Symphony, as the composer revealed to Scherchen, was intended as a funeral ode to Hermann Suter.

In this elaborate movement we are presented with a wonderfully elegiac theme (recognizable as a distant variation of *Chaconne's* theme), eventually contrasting with a pointed, funeral-march theme. The music appears to describe an agonizing man's struggles and his final succumbing. At his already mature, but youthful, age of 51, Brun was shocked that his friend (who was only five years older), had to die so early. It is as if he would try to learn to die by projecting on to himself all stages of a suffering, hopelessly sick, man. Through his music, Brun almost realistically suggests moments of pain, convulsions, anxiety, short relapses of recovery and hope, violent struggles and a dramatic final crisis. Wind instruments, and nervously flooding string figurations, suggest all kinds of physical troubles; tremolos and trills suggest feverish spasms. Towards the end, the funeral march reappears anew; to lead into a terrifying dissonant climax and coda, in which we are assured that, once all sufferings are over, a dying man's spirit has been liberated to find its deserved peace. Compared to Richard Strauss's Lisztian youthful tone poem *Tod und Verklärung*, Brun's music, also dealing with death and transfiguration, is less heroic, in a way more earth-bound, definitely more "realistic".

Brun's musical farewell to Hermann Suter is followed by an angry orchestral outburst about the future of those composers who shared common artistic goals, yet who were continuously faced by ignorance and hostilities. "One should give me credit for expressing (in the last movement of my Fifth Symphony) pain and rage about the fact that in our beloved Switzerland, its own cultural patrimony is being sabotaged. Schoeck has set to music Gottfried Keller's *Gaselen* (song-cycle of 1923 for baritone and chamber group), both artists dealing with the same unpleasant problem; they do it in the same caustic tone, and how refreshing it is to see both men behaving so aggressively."

The tempo indication for this fourth movement is *rasch und wütend* (*fast and furious*) and, as so often in his Symphonies, it lacks a precise metronome indication. A fugue builds into a section of new, powerful variations of the initial *Chaconne's* theme, as if the composer's personal message is directed to some of his contemporaries, perhaps saying: "As you see, we serious composers can build a large-scale Symphony using a single theme; we can work with Baroque forms; we can even use modern dissonances - all this without falling into cacophony with no concept or superficial craftsmanship".

Brun's Fifth is probably his most cyclically-conceived, and - as with most of his other Symphonies - of both an autobiographical and psychological character. Whilst continuing to avoid program music as such, Brun aimed to write Symphonies as did Beethoven, Brahms, Bruckner and Mahler, expressing strong personal feelings and experiences and sublimating them into universal human messages. A constantly recurring theme in his Symphonies is Man's place amidst Nature - his "musical landscapes" are as broad and dramatic as those by Sibelius and Vaughan Williams.

(Edited by Ian Lace)

Symphony No. 6 in C major

As noted on the last page of the autographed score of Brun's Sixth Symphony, this work was completed on 9th August 1933 in Morcote, on the shores of the Lake of Lugano. After having retired from his over 30 years-long post as a chief conductor of the Bernische Musikgesellschaft in 1941, the composers summer residence would become his definitive home until 1959, the year of his death.

On 29th October 1933, Hermann Scherchen had conducted this Symphony in a "study performance" with his Stadtorchester Winterthur. Scherchen's "definite performance" in the same

city – and with the same orchestra – would take place one year later, on 28th November 1934, just one day after two other performances on two consecutive days in Bern. It must have been tremendously exciting that such a demanding contemporary piece was to be played on three consecutive days in two different cities (only one hour distant from each other by train). It was even more impressive considering its Zürich performance nine months before with a more renowned orchestra (Zürich is, of course, Switzerland's largest city.)

The Symphony's "official" premiere took place in Zürich, on 20th March 1934, with Volkmar Andreae conducting the Tonhalle-Orchester. Andreae had already premiered Brun's Third in 1920 and his Fifth in 1930. Brun's Ninth would also be premiered by the same conductor in 1950. Brun's Sixth would be heard again in St. Gallen in 1934, in Schaffhausen in 1935 and, in 1937 in Basel, at the Schweizerisches Tonkünstlerfest.

A reviewer from Winterthur wrote: "Brun's new, superbly crafted Symphony is a masterpiece. Above all, the performance of this demanding and rhythmically supremely difficult Symphony in C major, demonstrates that it is a work of great ideas and vivid spirit". Zürich reviews were also positive: the last movement was thought to be "masterful". Later in 1939, Brun wrote to Scherchen: "The Sixth deals with similar chamber music challenges and opportunities as did the Fifth. I wrote a Chaconne, because I wanted to challenge myself to create an austere variation pattern of eight bars. This challenge was one of the most difficult but satisfying tasks that I had ever set myself. I endeavoured to form a whole out of merging its separate variations into one complete piece, a creation that could be appreciated by an impartial listener. It is an unruly piece. It signifies a casting-off of a strange and hostile personal influence in my life – so that, in the 3rd movement, I would find myself again and feel my troubles had been resolved. I believe the Sixth is my most personal work; it became a really first substantial success".

Examining, for example, only the construction of each of Brun's Symphonies, a musicologist might with advantage explore in depth its rich musical material – and discover how all its components are related to each other – these components being mostly motifs, either after having been transformed using traditional "variation", or "metamorphic" techniques, or, even in a totally unsystematic way, experimenting with more advanced techniques of dodecaphony or serialism. Brun's music can still be classified, if necessary, as "late post-Romantic" or "pre-modern." Baroque masters, too, unknowingly experimented with such advanced techniques, without knowing, of course that one day they would suddenly change music history – in a similar way Brun so cleverly plays with them.

Listening to the Symphony's first movement (entitled *Präludium*) one gets the impression that this is music from another world, which either has arrested the composer, or he has tried to create such an atmosphere and has invited his audiences to explore this other world with him. The ethereal, discreetly ornamented neo-Baroque-like chorale presented at the opening is the Symphony's departing point and principal motif. It wanders, at first, through some rather chilling metamorphoses, to become a dirge on a pulsating bass, in which solo strings and winds produce elaborate and visionary arabesques. The theme almost becomes disintegrated, and then tries to reassemble itself into a more tonal and rhythmically coherent development. But the dirge's soli return, in a very sad mood at first, then tending towards transfiguration and, afterwards, to pessimistic disintegration. Yet a generally positive message prevails. The chorale finds its balance again, and the music dissolves into mysterious harmonies and into the Symphony's home key of C major. With this *Präludium*, the premise of psychological development in the following movements has now been set.

In the style of those autobiographically coloured, daemonic scherzos of Berlioz and Mahler, Brun now, in the second movement, seems to give us an idea of his anxieties in a nightmarish, rather brutal dance reminiscent of Mussorgsky's *Baba Yaga*. Its theme, incidentally, is a variation of the Symphony's opening chorale, and this theme will also be echoed in one of the fourth movement's Chaconne-like variations. The second movement is built up in an A-B-A-B scheme, with the addition of a short recall-coda of A. Both A's (in fast tempo) and B's (in slower tempo) are not repetitions, and the second B is a terrifying climactic outburst, compared to its milder first statement. The beat of the A sections constantly vary from 3 to 2 or to 4, B sections are mostly in 3/4 or 6/8. In both sections, a variation of the principal motif can be recog-

nized, similarly broad as the Präludium's dirge, and using similar mysterious, dissonant chords in the first statement. In the second one, however, the dirge appears inverted and suggests a descent into the underworld. But there are no more evasive solo arabesques surging; both sections' themes remain controlled within the rhythmic and melodic structure.

The opening theme of the third movement, an episodic, chamber music-like *Andante amabile quasi allegretto*, is mainly in the key of A flat major. We might think, at first, that calm has returned to the composer's soul but this is not really the case, even though he explicitly wrote so. Occasionally, the atmosphere becomes oppressive. A more dissonant episode in a faster tempo suddenly suggests nervous laughter, as if evil spirits are making themselves heard again, or the witches of *Baba Yaga* are ridiculing the composers past anxieties. The rather mellifluous melody that follows is, actually, a variation of the Symphony's chorale ornamented second part. A secondary theme, made of floating semiquavers, then tries to struggle against, and then befriend itself with this melody, but with no real success. The semiquavers' flitting revenges itself by producing more witches' laughter, leading to an ambiguously blurred atmosphere, before the *amabile* returns. This time the semiquavers figurations integrate more easily with the melody's final and calm development.

Brun explicitly (and oddly) did not mark the Symphony's finale "Chaconne", but *Tema con variazioni*. He delivers here another masterpiece, similar to the *Chaconne* of his Fifth Symphony. But once again, Brun exceeds the limitations of Baroque rules. Whilst he strictly maintains the use of variations of eight bars length, he constantly falls out of its traditional 3-beat, using beats of 2, 4, 5 and 6 fourths, or 2, 5, 6 and 7 eights. This time the 32 variations proceed forward rather logically, at least during the first half; more brutally contrasting sections show up later. The music becomes generally more and more complicated and dissonant; more and more passages become real orchestral tour de forces (both structurally and technically). Brun's inventive, dramatic, contrapuntal and instrumental skills are quite sensational; gourmet avant-garde listeners will probably be gobsmacked. This is, perhaps, Brun's most daring, avant-gardistic symphonic movement in the Neo-Baroque style. The pointed theme of the Chaconne is dissonant, and embedded in the key of A flat major in a very clever way. It is an energetic, whipping chain of intervals, at first ascending narrow ones and then descending wide ones, and the indication of its exposition is *grimmig* (*grim*) – probably a psychological allusion to the *wütend* (*enraged*) of the finale of the Fifth Symphony. There are no real moments of relaxation; even the lyrical variations reveal tension. And one does not have to expect, at the very end, that Brun should flatter us with an obvious and triumphal statement of the Symphony's principal chorale motif; the Chaconne has its own life, in its variations we can still discover occasional echoes of the motif's earlier metamorphoses (as, for example the 2nd movement's "witch's laughter"). The music ends with a rather hurried brass fanfare, surging from a "matter-of-fact" scale-like line-up of Chaconne's theme, and, to attentive ears, eventually revealing itself as a hidden metamorphosis of the Symphony's chorale motif.

We may never learn what "strange and hostile personal influence" inspired Brun's Sixth Symphony. The author likes to think that the composer's "inner calm" is not really to be found at the end of this music. He thinks it came only after its composition was finished; the final note written down. It is not post-analysis; its creation itself was the cathartic process.

(Edited by Ian Lace)

Symphony No. 7 in D major

In his book, *Swiss music of the present time*, musicologist Willi Schuh, wrote: "If, after hearing his Sixth Symphony, one could affirm that in today's music there are very few of such high spiritual value, this sentiment must apply even more significantly to this new work. This Seventh Symphony is a most happy inspiration and it definitely marks Brun's personal style."

This magnificent work was premiered on 10th November 1937 once more by Hermann Scherchen and his Stadtorchester Winterthur. Other performances followed in Zürich in 1938 and, in the following year, in Bern, Zürich and St. Gallen. Until this recording it had not been performed since 1978.

The manuscript is dated 13th July 1937 marking a four-year interval from the completion of the Sixth Symphony. During that time, Brun had put aside most creative work as a composer in favor of demanding work as a conductor of his Bern Orchestra, which included performances of musical monoliths such as Bach's *Magnificat*, Handel's *Messiah*, Beethoven's Ninth Symphony and *Missa solemnis*, Berlioz's *La Damnation de Faust* and, last but not least, Bruckner's Fifth Symphony (in its original version).

Othmar Schoeck's opera *Venus* (composed 1919–21 and first performed in Zürich in 1922), was produced in Bern on the occasion of a 1934 Schoeck-Woche, an event which also included chamber concerts and a symphony concert featuring Schoeck's vocal cycle *Lebendig begraben* and his dramatic cantata *Vom Fischer und syner Fru*, conducted by Fritz Brun.

Brun was not only fascinated by the music of *Venus*, he was also intrigued by its story, which is based on tales by Mérimée and Eichendorff – and inspired by the Pygmalion legend about man's eternal search for the unattainable female ideal.

Contemporarily to *Venus*, Schoeck had written *Consolation* and *Toccata*, two piano pieces, of which the first was based on two of his opera's themes, the main one being a leitmotif connected to *Venus*, its mysterious protagonist. He dedicated his op. 29 to his young girlfriend and muse, the Bavarian pianist Mary de Senger, who had, at that time, just decided to separate from him. It seems that Brun had already started sketching his Symphony during that Schoeck-Week of 1934, but why exactly the composer borrowed Schoeck's theme remains a mystery. Of course, he did not literally quote it, but transformed it by amplifying its opening interval from a second into a seventh – most probably in order to make it sound more passionate – and less consoling. In his correspondence, Brun laconically revealed that his Symphony's first movement, which he entitled *Nachklang*, and intimated that its inspiration had been “too purely personal matters” needing “no closer explanations.” “*Nachklang*” can be translated as “echo”, “resonance” or “reminiscence”, a term that had first been used by Romantic poets like Eichendorff and composers like Schumann.

Amongst Schoeck's vocal works there are two *Nachklänge*, one was an early song with piano from his *Lieder op. 30* (1917), and the other came from his vocal cycle with chamber group *Elegie op. 36* (1921–23). Both deal with the nostalgic yearning of youth. The composer evidently associated those Eichendorff and Lenau settings with the crisis of his love for Mary de Senger. The development of the German Nazi regime and the world's overall depression of the 1930s may have prompted rather pessimistic reflections in both Schoeck and Brun, as in many other artists of that time. The present writer may even associate some dark passages and some climaxes in Brun's Seventh as reflections of such anxieties – besides the usual, self-analytical “quotations” of his sanguine outbursts as a frustrated artist and of his daily struggles with Swiss provincialism and bureaucracy. Even the reviewer of the Winterthur performance felt that, especially with this Symphony's “luminous” and “masterfully shaped” finale, the composer had found a more “approachable style”, compared to the “knotty and uptight” atmosphere of one of his earlier works, and that it even missed the “musical quarrels in which Brun had too obviously been involved, in reaction to the occasional adversities of life”. The composer himself wrote to Scherchen that, although it was similarly constructed to the Sixth, the Seventh was “more relaxed”, of a “more fluent” style and of a “freer” expression.

Brun's Sixth and Seventh Symphonies show various similarities. Both come up with daemonic scherzos, with serenade- or divertimento-like third movements and are “pre- or postlude-like”, demonstrating neither dramatic nor struggling elements which conform to traditional symphonic rules and they proceed in line with Brun's usual “development” or “variation” movements. They follow the Symphony's main motif through not too daring metamorphic transformations and carefully prepare the listener for the struggles and outbursts to come. In both opening movements, string solos are introduced, building up to, or rising out of mysterious and slightly tormented episodes with tricky and eerie dissonances. Whilst the Sixth's main motif becomes a dirge, in the Seventh we hear Brun's version of the *Venus* motif played by a 12-part string group (completely alone during the 11 opening bars); it is interrupted later by bouncing Passacaglia-like episodes from the remaining orchestral forces. This may suggest a composer's encouragingly optimistic reaction to his reveries. At times, wind instrument solos take over to enjoy the sensuous *Venus* motif. Bright violin solo arabesques, con-

cluding the last string group episode, encourage us to guess that the composer has now found a “reasonable” way to leave his reveries, after the Passacaglia theme finds resolution, so that serenity prevails – at least for a while.

Whilst the “scherzo” of Brun’s Sixth appeared as a kind of “witches’ Sabbath”, the “scherzo” of the Seventh can be interpreted as a struggle against duties, or the sense of duty, or against some “insistently motoric” forces (in the form of an impeding 6/8 beat) by an artist’s typically free and lyrical spirit. This is suggested by the trumpet’s impertinent opening call, revealing itself as a variation of the *Venus* theme, this time closer to Schoeck’s chromatic original. The movement is mainly in D major, whilst this, the Symphony’s key, was held during only 20 bars of the opening movement and will re-appear, of course, in the finale’s last section. Brahms-reminiscent, lyrical contrasting episodes reveal the composer’s benevolent backward glance towards Romanticism, but suddenly they become more complicated and scherzo-like and end up as various dissonant and syncopated climaxes, during which the full orchestra literally screams out. The composer shows us how he wants to evade the incessant 6/8 beat and retreat into reveries, but the trumpet signal returns over and over again, until the strings have no alternative but to take it over, as if to demonstrate that it could not scare them anymore. Brun’s symphonic movements are ambiguous, or even reactionary to traditional symphonic language. In this case, the scherzo contains episodes typical of a slow movement.

Similar thoughts can be applied to the following *Intermezzo*, not a typical slow movement, but somehow a troubled rhapsodic divertissement. The corresponding movement of the Sixth Symphony revealed itself as a kind of serenade with grotesque interventions. Here, in the Seventh, we hear some slightly troubled, dance-like chamber music. Its main virtuoso theme is a tricky transformation of the initial *Venus* motif (using only its ascending intervals), introduced right at the beginning by a clarinet solo ending in arabesques. Its secondary theme, made of leaping intervals of fourths, is both siciliano- and waltz-like – and harmonically and rhythmically more simple. Both themes try to make reciprocal acquaintance and merge, but with no immediate success. Intervening new “ideas” distract the whole ensemble and the overall good spirits lead the orchestra at first into a contemplative, less chamber-like, slower episode (with the siciliano), and later to a *presto*, in which we feel that the players need to recover from the previous intricacies with a change of atmosphere. What follows afterwards calls again for virtuosic demands as the musical structure becomes even more complicated. Finally, a beautifully relaxed coda concludes the whole.

The fourth movement, mostly in the key of D minor, reveals itself as a strong and exciting orchestral piece, in which Brun bursts out in great optimism. The composer even pays tribute to Bruckner in three impressive brassy climaxes, of which the final one, after the principal D major has returned, has its chorale-like motif ascending instead of descending. As usual in his finales, Brun likes to take up and merge most of the material of his previous movements (including many secondary themes), without forgetting his beloved *Venus* homage. This *Venus* motif becomes chromatic again, and it is heard at the very beginning (as it was at the very beginning of the Symphony), both as a variation – this time played by the bassoon – and, in a more floatingly chromatic sense, as that variations string accompaniment. A secondary theme of a more lyrical character does not appear as an independent contrast, but arises from incessantly urging material, from which the orchestra cannot save itself except as screaming climaxes, the less dissonant harmonies of which tend towards a necessary return to tonality. This secondary (slightly Elgarian) theme is a two-part affair, since its lyrical beginning ends up into joyfully bouncing figurations, infecting the movement’s solemn atmosphere. Later on, solo instrument groups intervene with *concerto grosso*-like variations and there is even the build-up of a fugue that seems to have no end in sight and then, last but not least, come some more or less hidden reminiscences of the first movement’s Passacaglia theme and the *Intermezzo*’s *Presto* section, that is now used as a rhythmical pattern during the chorale climaxes. To untrained ears, these brassy climaxes may even sound strange and “not played together;” this is because the rhythms sometimes become unpredictably syncopated.

I leave it to musicologists to eventually ascertain whether, in his Seventh Symphony, Brun had used more than just one theme from Schoeck’s *Venus*.

As in his Sixth Symphony, Brun’s wind section requires double wood-winds, one double

bassoon, 4 horns, 3 trumpets, 3 trombones, strings and, as the only percussion instrument, timpani; and in the Sixth's finale, exceptionally, one single cymbal clash. The Seventh's first and third movements are exempt of trumpets. Whereas trombones are used in all movements of the Sixth; in the Seventh they are needed only in the fourth movement.

(Edited by Ian Lacey)

Symphony No. 8 in A major

If you ask me about the style of my new Symphony and how it is constructed, I would reply that it follows the classical sonata form – I took great pains to fashion its thematic material with economy, severity and strict symphonic form. Accordingly it's absolute music.

Nevertheless, the work follows a secret programmatic main thread. The four movements embrace impressions of the four times of day. The first movement is immersed within the lively, busy activities of a city at midday. The second movement, in the evening, is based on the ancient Bernese folksong "Most beautiful Evening Star". You will recognise it – it's a touching, yearning song. Imagine that I am sitting on a hill somewhere in the Emmental – maybe on the Moosegg – in the twilight, looking over to shining, golden cornfields and to peasants driving their hay carts back to their stables – and then over to the distant line of the Bernese Alps. I look towards the Entlebuch, where my grandmother's farm stood and where, as a small schoolboy, I used to spend my holidays and where I listened to the rustling of the fir trees – and where the soul of Central Switzerland's landscape and its inhabitants touched mine.

The third movement was inspired by a painting by Ernst Morgenthaler. It was given to me as a present. It shows the view from the front terrace of my house in Morcote, bathed in moonlight, just visible by lamplight; I am sitting under a tree in a corner, with my friends: Morgenthaler, Hubacher, Buchmann, Gamper and Bloesch. It's a warm night. We drink our wine but speak very little because the nocturnal silence speaks its own mysterious language! We are happy to be together. We listen to the sounds of a serenade coming from a boat on the lake, and from the street resounds the song of the old village cobbler, chronically enamoured with somebody. It is an ardent love song. It's getting late; the glimmer of the galaxies shines down over the Gate of Lombardy – the cooling night air signals that it is time to depart and go home and to bed.

The fourth movement takes us back to morning and with it peaceful domestic activity in house and garden – and in the musician's studio. The sun shines directly on to my window – my dear, kind Ticino sun. Its warmth sets me in a good mood which is reflected in the cheerful ending of the Symphony.

Thus reads the composer's own introduction to his Eighth Symphony, as published in the program for its second and third performances in Bern on 13th and 14th December 1943. On these occasions he himself conducted the Orchester der Bernischen Musikgesellschaft. Previously, on 11th November 1942, the Symphony had been premiered in Winterthur by Hermann Scherchen and his Verstärktes Stadtorchester of the local Musikkollegium.

Eventually the work would be broadcast on Radio. On 4th October 1946, the composer recorded it with the Studio-Orchester Beromünster (issued in 2009 on *Guild GHCD 2351*), which appears, so far, to be the only orchestral recording with Brun as a conductor. Twenty years later, on 28th June 1966, the Swiss Radio re-recorded the Symphony with the Berner Symphonieorchester, conducted by a 34-year young Klaus Cornell, who at that time not only held a leading position in the Radio's music department, but was also the conductor of the Berner Radio-Oper, the Radio-Orchester and its Kammerensemble. It was the Golden Age of Swiss Radio: productions and concerts from those years were of a very impressive variety and of a high level musically. In the 1960s, the author regularly attended Sunday morning concerts of the Radio-Orchester Zürich. From these he learned a lot about music and its interpretation and he became personally acquainted with great Swiss and foreign performers. At that time, each Swiss language region maintained at least one Radio Orchestra; the German speaking region even three, located in Zürich, Bern and Basel. Additionally, from 1938 until 1970, there was a permanent studio ensemble, which, in 1945, was named Radio-Orchester Beromünster after Hermann Scherchen and Paul Burkhard took over its leadership on condition that in the future it should only be used for classical, not light music. It is difficult today to find detailed records of all the activities of the Beromünster Orchestra. So far, five more orchestral works by

Brun with this ensemble are listed. They were recorded between 1956 and 1971 by other conductors. Of course, concerts with more orchestral works, played by the Basler, Luzerner and Berner Symphonieorchester and by the Berner Kammerorchester, were broadcast live. The total absence in Radio archives of spoken documentaries about Brun, such as interviews or rehearsal fragments, is regrettable and inexplicable. Brun's own recording of the Eighth Symphony is exciting and revealing; one can really feel his sanguine temper, great musicianship and perfect control of the orchestra. In Cornell's version, the first and fourth movements are less effulgent in many sections; his second and third movements are particularly detailed, beautiful and lyrical. With such magnificent examples at hand, the author's own conducting approach to this demanding work would be not to complicate it. An interpretation of his own was already forming in his mind years before he knew about the existence of these two broadcasts. An autograph copy of the Symphony had already been given to him by the composer's son in 2003, after he had recorded Brun's Third – this was even before a complete Brun recording project was ever discussed. For various reasons, a new recording of this Symphony would be scheduled for much later in the project's sequence.

The author's "new" interpretation of Brun's Eighth Symphony will hopefully prove that he is of a similarly sanguine temperament as the composer and, for example, that he wanted to express the second movement differently, by making it some two minutes shorter through faster tempi – and adopting a more darkly passionate approach. Willi Schuh, in his review of the Symphony's premiere, mentions this movement's duration to be "over 22 minutes", whereas the composer's and Cornell's recordings are both under nineteen minutes – and appear slow enough already. In the author's personal opinion, after the music's frequent evocative – and rather obsessive – "wanderings through the stars", only the final statement of the "moonlight music" (as the author interprets the movement's concluding mood) should be played in a contrastingly slower and relaxed tempo, in order to suggest that it was only there that the composer could find his inner peace. Occasionally, in the author's interpretation, faster and slower contrasting music in the first and fourth movements are more strongly emphasised than those by the composer.

A review of the Winterthur premiere by Franz Kienberger, published in Bern's daily *Der Bund*, was enthusiastic. Besides delivering a short analysis of the work, it observes: "Brun never cared about the judgements of his contemporaries. Over and over again he had tried, in his deep creative loneliness, to stretch that audacious four-part structure, called Symphony". With indefatigable self-criticism and the fire of all his strength, he increasingly succeeded, from one work to another, to accomplish a large four-movement construct of inner continuity.... Today, no other Swiss composer except Brun is able to stretch to such an extent the great, strong symphonic form, and his great merit is to cultivate it and develop it further – and pass it on to succeeding generations when it might be developed further."

Another short analysis can be found in a similarly enthusiastic review of the Thurgauer *Volkszeitung*, from which we also learn that "... there remains [Brun's] noble and clear line, his fine and wise sense of moderation, and the serious, authentic Swiss culture and mastery of composition. What previously had been tortuous groping and dark-coloured has been cleared away. The clearing up of colour, thought and orchestration has led to a melodic richness, which modernism had forsaken. Brun's Eighth Symphony transports us into a familiar accessible sound world. A healthy freshness, an animated youthfulness and individuality radiates from all corners and niches of this Symphony in A major. A tree has grown here, and it will continue to grow and flourish when large forests of so-called contemporary wood have since long withered... With healthy pride one can whole-heartedly rejoice to see that a Swiss has created such a work, a work with which Fritz Brun can proudly align himself with major and contemporary composers".

Brun officially disapproved of typical program music. Concert managers may have occasionally pressured him to "explain" his works, in order to assist musically less well educated listeners, or flatter those with a sceptical attitude towards "modern" or "difficult" music. In the present booklet notes, the author proceeds similarly – sometimes going further in his explanations of Brun's music, using more comprehensible language to state his viewpoint of the music which of course remains open to discussion. Also it is felt that Brun should not be ideal-

ised, not placed on a pedestal but presented as a totally earth-bound and realistic person, who wrote music primarily to justify his place in this world (his family, his friends and, last but not least, his beloved nature), letting the heights and depths of his inner life to be surmised by the more sensitive and knowledgeable listener.

If Brun's Symphony is to be placed in a music history context, it should be noted that it was written in the year between Shostakovich's heroic "Leningrad" Symphony (No. 7) of 1941 and his mourning Eighth Symphony of 1943. The author recommends that Brun's Eighth should be enjoyed in the first instance as a purely abstract piece, rather than as a domestic triviality. As such it became an easy target for Brun opponents. Domesticity however, can be a legitimate artistic inspiration source, as long as the narrative is sublimated into great music. Richard Strauss' *Sinfonia domestica* (1903) is a masterwork displaying a similar disproportion between a simplistic program and a grandiose implementation. In his Ninth Symphony, written eight years after his Eighth, Brun would return to a similar narrative again - except in its fifth movement, which deals with God, faith and nature. Which Swiss composer of that time would have had the same plausible reasons as Shostakovich to write Symphonies about World War II? Arthur Honegger, for example, had such reasons, but he was living in Paris. His Second Symphony is inspired by the oppressive atmosphere of the German occupation.

Brun's Eighth is scored for pairs of woodwinds including a bass clarinet and an extra double bassoon, four horns, three trumpets, three trombones, timpani and strings.

I. *Allegro vivace*

The lively, busy activities of a city at midday, described in this movement, must refer to metropolises like Berlin, Wien, London, Paris or Roma (all visited by Brun during his lifetime), because no Swiss city in the 1940's had the busy atmosphere suggested by the music. Swiss cities' narrow streets could not compare with the sophistication of Paris's wide boulevards.

In the opening movement of Ralph Vaughan Williams' *A London Symphony* (first published in 1920), the noise and scurry of street traffic is most vivaciously evoked. The term *Nocturne* occurs in the title of its third movement; it evokes distant sounds and street music - and one wonders whether Brun was acquainted with this work? On the other hand, nocturnal music scenes describing similar effects have been written by many other composers.

How more or less consequently - or how elaborately - Brun forced his Symphony into the straightjacket of the classical sonata form is best analysed in detail by specialists. Considering, for example, that instead of a scherzo, the work contains a second slow movement, which might be thought of an isolated lyrical trio, or an intermezzo-serenade - reinforces the view that this is not a symphony in the accepted classical sense. Instead it shows much originality and this is already evident in its opening movement.

Musicologist Willi Schuh, in his review of the Winterthur premiere, did not describe the first movement's "formal" aspect, but wrote that the agogics of its "aggressive" *Allegro vivace* were not "easy to grasp", and that its harmonic development is "unusual, but informal and exempt of speculative gesture". And he found that its cantabile sections "partial endings" reminded him more of Schoeck than of Bruckner. Curiously, neither Schuh nor other reviewers would refer to an evident Berliozian relationship of the first movement's fanfare motif. No pejoratives are intended on making this remark - anyway besides Brahms, Berlioz was one of Brun's favourite composers, and surely Brun would have smiled at being reminded of this.

Apart from the fact that the Symphony's *Allegro vivace* can be considered to be a real "triplet feast", its introductory (triplet) fanfare à la Berlioz has a more important function than a Symphony's *idée fixe* - it's the movement's main protagonist. It consists of an insistently repeated note and various half-tone steps up- and downwards (with additional octave jumps in both directions), harmonised in chords of thirds and fourths, with interventions of dissonant minor seconds - and interrupted by dramatic chords by the whole orchestra. This fanfare will reappear in the Symphony's triumphant coda - suggesting, perhaps, that Brun is being persuaded to leave his *Indipendenza* (his Ticino house), to travel again to a city. Short cells of this fanfare motif will be discreetly quoted in the Symphony's second and third movements - meaning that the composer is reminded of the city even during his moments of repose - or that his home is not far away from a big city. Do these blaring triplets suggest a chaos of car horns and

tramway bells – if so, why not? Against these – and during the whole *Allegro vivace* – the remaining thematic material constantly meets opposition in affirming and developing itself. The movement's passionate principal theme (heard after the opening fanfare in the lower strings) is already a variation of this fanfare – and rhythmically sustained by its triplets. At the end of the exposition's first part, a dramatic and admonishing outcry, in the form of a descending and ascending new fanfare-like outburst by the whole orchestra (without triplets), causes a general stop. A new energetic and marching theme (also without triplets) – suggesting perhaps the composer as a pedestrian, or just pedestrians making their way through city bustle – is now presented and confronted with the new signal's development.

The movement goes on through various similarly “struggling episodes” and developments involving fanfares, signals and themes. Its principal theme has, actually, only reduced its chances to really enjoy itself: the car and tramways and hurrying pedestrians' motifs always return. Only twice, before the start of the movement's reprise, two brief transparent interludes do occur: in the first we hear the triplet fanfare (violins and violas in octaves) softly accompanying a combined variation of the first lyrical theme and the admonishing motif (also in parallel octaves by a flute, a bassoon and two cellos) – or, in the second, at the end of the reprise, when our, by now, familiar triplets (in the form of a slower and *pianissimo* seven-part string chant) are straining over a transition of seventh chords from B flat major to D minor. It is as if the city is suddenly regretting its traffic chaos and is longing for peace and quiet.

The movement's coda is in the form of a second transition. It opens with a brassy recapitulation of the Symphony's introduction (insisting on F sharp minor's and A major's common passage notes A and Bb) – actually the Berliozian fanfare's own characteristic. Finally, one gets the impression that traffic horns, tramway bells and hurrying pedestrians are more coordinated than in previous re-expositions and developments. The admonishment motif is also re-exposed solemnly, as if it finally approves of the fanfare's urgent need to bring the movement back to its principal A major. Brun's masterfully economic handling of his thematic material is very evident, and not only in this movement.

II. *Andante* (after an old Bernese song: “Most Beautiful Evening Star”)

As in his later *Ouvertüre zu einer Jubiläumsfeier*, Brun used an old Swiss folksong from the collection *Im Röseligarte*. He chose *Schönster Abestärn* (*Most Beautiful Evening Star*) – which appears to be slightly related to Wolfram's *Evening Star* from *Tannhäuser*. Brun, however, uses only the notes of *Abestärn*'s first two verses and transforms its march-like 2/4-beat into a 6/8 Siciliano. In the original Swiss German song's text, a lovesick young man declares his feelings to the planet Venus. In the following strophes his worship is further addressed to a red rose and to a tulip; and we learn that they too symbolize his girlfriend, who is crying, and with whom – in the “midst of the night” and “within half an hour” – he has, apparently, consummated a “marital union”.

Not counting the seven-part *Variations* movement of his Third Symphony, this appears to be Brun's longest slow symphonic movement. In the author's personal opinion, the composer's reminiscences (listed in his introductory notes) appear to be, perhaps, a bit too simplistic when one thinks about the music's almost obsessive intensity and the more universal impression it communicates. The observation “almost obsessive” could also be justified by the fact that never before had Brun intended to ornament a musical theme of a symphonic movement in such manifold and meticulous ways – and to leave its melody still excluded from typical formal variations. In his article, the reviewer of the *Thurgauer Zeitung* mentions that, after the Symphony's performance, a lady from the audience moaned: “what a terribly long Evening Star” and the reviewer imagined that the poet Gottfried Keller would have answered her, “Such a thing could only be said by a mooncalf.” Willi Schuh's impression – written in his *Neue Zürcher Zeitung* review after the Winterthur premiere, was that “Everything develops itself so beautifully and irresistibly that Brun seems unable to detach himself from this music, and that he delays its definite swan song over and over again with new modulations”.

This movement, principally in C sharp minor, appears as a sequence of “rapturous paraphrases on a Swiss folk-song”. A short introduction, various episodes and a calm postlude can be recognized. All sections, except two of them and the postlude, have the *Abestärn* song quot-

ed at their beginning. Either before it ends or immediately afterwards, this theme will be paraphrased or developed, and various resulting secondary themes (or theme cells) appear. One of these, for example, is an extended sequence of descending half-tones, thirds and sixths, involving all twelve notes of the chromatic scale, as it occurred in the first movement's lyrical theme – but sounding here even more lyrical by the way the composer arranges and harmonizes it. In a few instances, shorter versions of this theme appear in the play-outs imitating sighing. In the movement's final bars there are even slight echoes of the first movement's secondary theme. If we further explore the *Andante's* complex structure, a hidden form of the Symphony's opening triplet fanfare can also be found, as, for example, in the movement's final accompanying chords. Fragments of the same are also used as rhythmic accompaniment cells in the movement's two climactic sections. Some of *Abestärn's* episodes have longer developments, others shorter ones, while some have longer or shorter codas. In the two dramatic climaxes, occurring in the movement's first half and towards its end, one even gets the impression of hearing desperate sobbing. Two particularly elaborate episodes (in E/C major and G major) do not begin with original *Abestärn* quotes, but directly in neo-Baroque-like decorated versions, in which the violins, and, later, the upper woodwinds, have to deal with trills, appoggiaturas and elaborate figurations – sometimes involving over twenty notes within a single bar. They may, on the other hand, suggest Swiss folk music *Ländler*, as played improvisatory-like and paraphrased by a virtuoso clarinet and accordion. In these cases, Brun's (vertical) juxtaposition of different and complicated rhythmical figurations – making some of these passages sound like aleatoric music – is brought to an extreme almost. The movement's postlude does not return to C sharp minor, but into an eccentric D flat major, intended to subtly prepare the following movement's angst-like D minor.

III. Notturmo

In Morgenthaler's painting *Moon over Lake Ceresio* of 1942, mentioned by the composer in his introductory notes, the portrayed men are recognizable. One is about to pour out a glass of wine for a cigar-smoking Brun, who wears his usual *béret basque*. The picture comes alive because of the contrast between two light sources: the reddish shade of a little lamp placed on a round table in the picture's left corner and the full-moon reflected in the lake. The men's faces get none of the lamp's reflection (instead the reflection is seen on the table's surface). The faces remain moon-lit pale.

Through his own musical interpretation of this movement, the author realises that nocturnal silence, speaking its mysterious language, can only be reached by emphasising the music's narcotic character – describing a feeling of tipsiness that follows a few glasses of wine. Brun's choice of the bass clarinet as a *concertante* instrument is spot on. Its theme and its following "idyllic paraphrases" neither directly evoke a distant cobbler's husky amorous singing nor an even a more distant serenade, but function as an overall atmospheric and psychological element.

In a way, this *Notturmo* can be considered to be an intoxicated piece à la Berlioz, a reverie – without, of course, the need of visions of scaffolds or witches' Sabbaths. It is, as if Brun and his five artist friends sitting around that red-lit table, had decided to let themselves go after an intellectual conversation, and to associate themselves with the mysteries of the night. *Notturmo's* theme is, no doubt, a lovely one, but it does sound rather frivolous and superficial. More interesting is the fact that it gives the impression of becoming more earthbound in those sequences in which the bass clarinet tries to escape – through risky, cadenza-like, and, occasionally, almost grotesque figurations – echoed by the strings that discovered how to fool around too. Later on, the bass clarinet quotes her melody again, by moving it on to a lower register after being slowed down by a flute's more agile virtuosity, as if to say "All right, flute, but let me remind you that you cannot go down as far as I can!" At *Notturmo's* beginning, after the bass clarinet's opening statement (in F minor, over an ambiguous D minor accompaniment), the movement's song- or dance-like theme is continued by beautifully singing strings in octaves (now in a pseudo-gypsy D minor, with an additional lead tone to the dominant), but their reliability too diminishes increasingly for they simply cannot resist descending into drowsy rustlings, arpeggios and, finally, to ethereal solos. This nocturnal conversation piece between bass clarinet and strings seems occasionally to be hurried forward by delicate mini

fanfares, heard at first in the opening bars (trumpets and horns) and, for example, towards its central section (horns alone, now muted). Are they describing the cobbler's singing? Why then would it be taken over repeatedly – and with increasing sympathy – by the serenading (?) strings and not by the bass clarinet – which just mentions it once, as if by accident? In these fanfare echoes, we may recognise pocket versions of the Symphony's triplet fanfare, suggesting distant city sounds, as transported over on a nocturnal breeze. In a stretched and much slower form, this motif will also be quoted by two muted trumpets during *Notturmo's* visionary ending – suggesting that the moon has finally taken over control of the scenery (as also seemed to be the case in the second movement's ending). The composer and his friends will eventually fall asleep even before reaching their beds.

In the author's opinion, this highly original impressionistic *Notturmo* is a masterpiece of its kind, musically and in its orchestration. The bass clarinet (confused by the reviewer of the Thurgauer Zeitung with a "bass saxophone") is only asked to play in this movement – in which only one clarinet is used – meaning that the second clarinet player should be ready to take up the rather demanding *concertante* part if necessary.

Similar autobiographically inspired nocturnal scenes can be found in the second and fourth movements of Brun's Ninth Symphony of 1950. But this time they take place in Zürich. In its second movement, a group of young people serenade a lady in a park, and the fourth describes a group of merry artist friends, merrily celebrating around a restaurant table. They will be there until closing time.

IV. Allegro non troppo

In the music-room of Brun's home in Morcote, another group portrait hangs next to the aforementioned nocturnal oil painting by Morgenthaler. Wilfried Buchmann's picture shows *The Brun family in the garden of the Indipendenza* – in 1932, in bright daylight. But the people's faces are left unfinished, undetailed. The composer can be recognized by his tall stature. He is the only person standing, the only one placed in the pictures foreground and the only one looking out towards the viewer. He lights a cigar or his pipe – or so one may guess from the position of his arms. These protagonists seem to become impersonal elements of a Cézanne-like montage of light and colours. No little red lamp is needed anymore, but a big red-and-yellow parasol, producing reddish shadows over a larger square table, around which the family is gathered (the lady in a red dress is, presumably, Brun's daughter Regula). They all seem to be more concerned with themselves than with each other. As in Morgenthaler's painting, the Lake of Lugano can be seen in the background. Buchmann's impressionistic vision strongly contradicts Brun's rather turbulent musical description. Its occasional stronger outbursts may even suggest the composer shouting down from his studio window into the busy garden, asking for peace and quiet. Shorter fanfare bursts might be interpreted as toy trumpets blaring.

The movement opens with a rather plaintive and extended melody in A minor (with a certain dissonance). Its first half is chromatic, while the second is made up of descending intervals of thirds. This is the main theme which is immediately developed and transformed into a more chromatic, whirlwind-like yet more feminine triplet version, to be, shortly afterwards taken over, without complications, by all the orchestral forces, producing an energetic new variation, constructed upon straight notes and thicker chords. Although maintaining the movement's 3/4 beat, it sounds march-like and masculine. At times it will even try to fake a march's 2/4, by forcing the 3/4 into syncopations. Before this theme has the opportunity to take on more wayward turns, an *etwas beruhigend* (a bit calming) tempo change occurs, in which a solo clarinet produces a lengthy lyrical statement – one more of the Symphony's twelve-note themes. This is actually a distant variation of the movement's main theme. It leads to a fresher restatement of the original tempo (now cautiously described by the adjective *tranquillo*) and to a secondary theme (in F major, again with a leading dissonance), in which one could hear a loosely breaking up of the *Abestärn* song. The latter is built up into four bars of large ascending and descending intervals, followed by two bars of chromatic semiquavers, and ending up with leaping figurations. Within a short time it needs to affirm itself against the returning masculine theme that has embellished itself by taking some triplet ornamentations from the

movement's main theme. Another peaceful moment ensues – the oboe is allowed to produce its own lyrical, extended twelve-note distant variation just before the masculine variation intervenes again, producing stronger brassy sounds. This climax leads to a longer transitory episode, in which the main theme is calmly sung-out by the strings.

All this is a description of only a first of the movement's various confrontation sections, in which already stated themes and motifs are more or less in passionate dispute – and not always orderly – or even in a contrasting lyrically soliloquising mode, all this material wanders through various keys and with somewhat dissonant and rather complicated accompaniments. But some listeners may recognise reasonably easily which combating element occasionally takes the upper hand – i.e. the first feminine theme or its secondary masculine form, or the various metamorphic variations or signal-like compressions. Curiously enough, the German *ruhig* and the Italian *tranquillo* indications are both used within slower sections separated by only about ten bars. After the last *tranquillo*, in which one hears the contrasting themes quoted separately in an apparently conciliatory mood, the 3/4 beat changes into 2/4 and the marching theme, now more optimistic returns shortly to the A major, prompting the return of the Symphony's fanfare à la Berlioz and to a build-up to a final development (using nearby keys instead, and some earlier thematic material), to end in a boisterous finale, the music having found its way back again into the Symphony's principal key.

According to the autograph's final date entry, Brun finished composing his Eighth Symphony on 12th June 1942. Already mentioned in earlier CDs' liner notes, there is much more to be discovered in this music than the author has tried to uncover – but this is a musicologist's task.

Last but not least it should be mentioned that the encounter with Brun's music was a highlight in the author's older years' artistic career and studying and recording this magnificent work an unforgettable experience. Yet, whilst not renouncing his great love for Honegger's Second and Third Symphonies, he considers Brun's Eighth to be the most brilliant and emotional Symphony of Swiss 20th century music.

(Edited by Ian Lacey)

Symphony No. 9 in F major

"Conducting is a beautiful activity, yet I suffer under my own inadequacy, but also under those by the orchestra and the choirs – one is never able to realise everything as desired, much of it remains an unfilled wish" wrote the composer in 1941, after he had retired from his Bern directorship. The further quotation "And I also want to praise old age; its absorbed relation with the wonders of nature and with the secrets of life" can be considered as the motto of Brun's Ninth of nine years later. Now in his seventies, the composer could look back to a very productive and successful artistic life and finally enjoy the autumn of life in Southern Switzerland, in a more than inspiring and soothing landscape full of sunshine and colours.

This Symphony, completed on 28th July 1950, was premiered at the Zürich Tonhalle under the baton of Volkmar Andreae, on 12th December of the same year. It was generally well received, although a reviewer did not seem to be satisfied with its calm and unpretentious ending. Brun had intended to show that the feelings he had come to express in the last movement did not need a finale-like closing – as if he realised that what could not be told with words, for once could not even be told with music. Unfortunately the reviewer did not realise that, more importantly, the Symphony is a thoroughly melodic work; he just described it as "klangfreudig" ("sound-joyful").

Brun's Ninth is indeed full of sunshine and happiness, but the composer's intentions reveal more introvert, autobiographical intentions. On this occasion he had even decided to refrain from traditional symphonic rules and to create a work closer to a symphonic suite. In fact, he himself called it his "first programmatic work, a diary".

Brun's Symphony can be considered a three-way conversation piece: an intimate one with a beloved woman (3rd mvt.), an extravert one with a group of friends (4th mvt.) and an introvert one with himself (5th mvt.). These three passionate episodes are preceded by two "diver-

timenti musicali“, one as an introduction to the whole (1st mvmt.) and another to its two central conversation pieces (2nd mvmt.). In fact, both the *Prelude* and the *Serenade* contain motifs reappearing later in more or less metamorphosed form, and also differently treated. Apart from having entitled each movement specifically, the composer had delivered to Andreae a detailed program, which may sound perhaps a bit too descriptive (or too earth-bound as far as some movements are concerned) in the ear of a demanding music lover re-reading it, after having listened to the demanding music described. This note also figured on the back of the program leaflet of the Bern performance of the Symphony two years later (also conducted by Andreae):

The introduction (first movement) thematically refers to the principal motif of the third movement. It is the busy and turbulent preparation of the Serenade. The Serenade and the Love Scene (second and third movement) belong together.

A group of young people play music in the nocturnal silence of a park. In front of the balcony of a house, behind its shutters, a lady closely observes both the arrangements and the playing. As the music dies away, the shutters open; the lady curtsies and the musicians take off. Only one stays – and shortly afterwards the beauty is with him. – Both walk back and forth in the darkness of the trees. The girl listens with a trembling heart to the young man's wooing courtship.

Fourth movement: A group of befriended musicians, painters and sculptors gather together one evening in a restaurant of Zürich's old town. The reception is joyful and everyone has something to tell. As long as the conversation is about family matters, events of the day and politics, it remains normal and calm. But it becomes heated as soon as artistic problems are discussed. Some participants react rebelliously and some other bang the table. An orderly discussion would easily help to solve the conflict. But, as long as all talk confusedly, this is difficult.

One of the friends, an admired, mild and conciliatory nature, starts faintly to sing – a soft melody from the Opera “Martha”. It sounds a bit out of tune, but makes it possible that in no time the joyful atmosphere is being restored. The singer is being cheered, more drinks are ordered and everybody is happy about the reconfirmed friendship.

Closing time: one has to leave. On the street, the freezing men stand around for a while and promise each other to meet again soon. And they scatter in all directions on the last streetcars.

Fifth Movement:

*“I see the great magnificence
and can't behold enough of it...
Then, under the firmament,
my heart tells me in my breast:
there is something better in the world
than all its pain and pleasure“.*

This latter quote is from *Die Sternseherin Lise (Lise the Star-Seer)* by the German Romantic poet Matthias Claudius (1740-1815). The extended movement itself is a passionate symphonic poem about belief, hope and love for life. Compared to the third movement (in which a young couple reveals occasionally to be quarrelling), it has more than just one climactic moment, and its hymn-like motif is a variation of the secondary motif of the introduction – just to mention one of the various thematic connections, justifying the title of “Symphony” against that of “Suite”. Both the “main” (third and fifth) movements display exciting melodic and contrapuntal craftsmanship, besides Brun's fabulous flair for orchestral transparency and colour, without the need of extravert effects. We should not forget some magnificent solo parts in the *Serenade*, a movement scored for a reduced ensemble. Once more, string players must be faced with hair-raising technical difficulties; practically all symphonic works by this composer appear to be rather challenging to conductors and orchestras who are unwilling to rehearse an out-of-the-repertoire work more than usually.

Brun's Ninth is scored for a normal symphony orchestra of 3 flutes, pairs each of oboes, clarinets and bassoons, 4 horns, 3 trumpets, 3 trombones and timpani.

The more one reads or listens to this work, the more one can discover treasures and sophisticated thematic connections. That Brun's Symphonies require repeated listening before one really starts to fully appreciate them, lets us guess that they may have been written to allow us to go through a kind of “musical catharsis”. In any case, the Ninth Symphony's 3rd and 5th movement are both very demanding, if the listener wants to go beyond the purely enjoyment

of its overall melodic and logically progressing character. One must not forget that at that time already, composers of serial, aleatoric and electronic music were imposing themselves against less reactionary composers like Stravinsky, Britten, Martinů, Henze and Zimmermann, who were already more “modern” than Brun. Brun’s renowned Swiss contemporaries Honegger, Martin and Sutermeister had broken with German symphonic tradition, but all this, fortunately, does not mean that he was not a child of his time and that his music should be forgotten. Our hearts keep their need to sing and love in music, no matter if other artist’s brains cry out loudly (and often chaotically), mainly under pretexts of artistic progress or originality.

Finally, if we want to compare Brun’s Ninth with Strauss’s *Sinfonia domestica*, a similarly symphonic “personal diary”, there is not only the case to discover how immensely spiritualized can be the music of a 72 years old composer against that of a man of 39, who, in 1903, had produced an idyllic family picture through monumental orchestral forces. Brun’s work has its idyllic and bourgeois moments too, but it needs a smaller formation and less instrumental effects. It sets the listener of thinking, making him turn away from just enjoying a musical photo album.

(Edited by Ian Lace)

Symphony No. 10 in B flat major

Brun’s last Symphony was completed on 13th December 1953 and was first performed by the Verstärktes Berner Stadtorchester and its conductor Luc Balmer on 7th and 8th November 1955. In November 1958, the year of the composer’s 80th birthday, and just one year before his death, it was played again by the same musicians.

A reviewer of the premiere commented: “Brun is the only composer in our country to whom the description of a real symphonist can be applied and who is able to cultivate this musical form consequently into old age.”

Brun himself revealed that: “I had composed my Second Symphony in 1909. It is in the key of B flat major, as is the present new Symphony [No 10]. B flat major is my favourite key. I cannot give any reason for this – or do threads spin, just because of this tonality, from the new work back to the output of my youthful years? Are those two pieces related to one another? Does youth still greet me over the decades? ‘Old, unnameable days’, as Mörike says.”

The last strophe of Mörike’s allegorical poem *Im Frühling (In Springtime)* can be taken indeed as the motto of this work:

...I reflect upon this and reflect upon that,
I yearn for something and don’t really know for what.
Half of it is desire, half of it is complaint.
Tell me, O my heart,
What kind of remembrances do you weave
In the dusk of golden, green twigs?
Old unnameable days.

Mörike’s poem had been set to music by Hugo Wolf in 1888. Both Wolf and Schoeck were by then experiencing springtime as young men. In the case of Brun (75 in 1953) we are faced with, as it were, an old man’s “Spring Symphony” – anything but lacking a youthful Sturm und Drang. In other words, there is little melancholy or aggression. In his Ninth Symphony, Brun had reflected upon old age and (almost autobiographically) upon his happily fulfilled life; now, his music would become definitely more “universal”, as Brun’s own full and active life had been.

From the vineyards of his Morcote residence (where he lived as a pensioner since 1941), Brun could enjoy the magnificent panorama over Lake Lugano, the ideal inspiration for such open-hearted music as we hear in his Tenth Symphony.

The Symphony’s three faster movements sound optimistic, with a recurring tendency to become boisterous. The *Adagio*’s beautifully meditative string theme turns at first into a unique transfigured yearning, before its constant recurring tendency to metamorphose into arabesques or lyrical variations. *Concerto grosso*-like wind groups occasionally intervene to enrich

the song-like strings and to turn the music into a sequence of short-lived, rhythmical climaxes which relapse once more. These constant changes may suggest moody April weather in an open landscape.

The second movement (*Mosso*) begins as a nervous scherzo but suddenly turns into an elaborately-developed symphonic movement with characteristics of variation form. Its leaping theme anticipates the fugue of the last movement. It seems that the composer wanted to recreate the orchestral palettes of Schumann's and Mendelssohn's scherzos, at the same time as using modern harmonies and stronger syncopations. Schumann's *Spring Symphony* is, incidentally, in the same key of B flat major.

Such characteristics, as it were, in a different landscape – eventually, perhaps, stormier autumn weather – can also be felt in the first movement of the Symphony, in which examples of Brun's homage to Schumann are even more apparent. Its theme, darkly introduced at the beginning, turns suddenly into a seductive romantic contemplation. A sequel of contrasting moods and passionate outbursts appears shortly afterwards, always sinking back into nostalgic contemplation, featuring folksong-like secondary themes, as it were sung by the woodwind. These contrasts intensify during an elaborate development in order that the principal theme can affirm itself at the end into a joyful, almost defiant, brass-led statement.

The Finale (*Vivace*) opens as a joyfully leaping fugue in 6/8, with a tendency to syncopation by increasingly moving into a three-four pulse. During the development, the fugue has to fight against two broad lyrical themes, which are eventually integrated through contrapuntal harmony leading to an energetic conclusion. Since the music of this movement is more tempestuous than the first, we may suppose it reflects impressions from another, climatically more extreme, landscape than that of Southern Switzerland.

As in all of Brun's Symphonies, the string section many difficult passages to play, one reason perhaps as to why the composer's music does not feature prominently in Switzerland's concert repertoire. The orchestration of this work is even more modest than that of the Fifth Symphony. Besides excluding double bassoon and tuba, it has only two trumpets, and trombones play only in the third and fourth movements.

(Edited by Ian Lace)

Aus dem Buch Hiob (From the Book of Job)

This very interesting tone poem for large orchestra was written in 1906, between the First and the Second Symphony, after the 28 years old composer had definitely returned to Switzerland. It was the year in which he successfully performed (in Bern) Brahms's First Piano Concerto. In the years immediately preceding and following the performance of this arduous work, Brun had given various recitals with solo and chamber pieces by Brahms. Consulting concert programs, we can see that Brun had dared and succeeded to promote Brahms in Bern at that time. Incidentally, Brun's first appearance of 1909, as a newly appointed conductor of the Bernische Musikgesellschaft, included Brahms's Violin Concerto with Carl Flesch as a soloist.

Brun himself conducted the premier performance of *Aus dem Buch Hiob* at the Swiss Music Festival of Neuchâtel, on 26th May 1906. Carl Munzinger (Brun's chief conductor predecessor) would revive it in Bern, on 28th February 1907. A Bern reviewer wrote that it was a "deep work, deserving greater diffusion, which it certainly will get". However, as with many other youthful works by forgotten composers, this piece fell into oblivion, presumably for the usual cliché reservations that it reflected influences by other composers. Of course, nobody frowns in front of similarly influenced works written by world's musical giants, and Brun's occasional references to his model composer Brahms is more than simple plagiarism.

The work is based on a fascinating book of the Ancient Testament, dealing with the justice of God and the recognition that human sufferings enable mankind to regain its happiness; that a sinner's sufferings have educational values and the Godless have no chance. Brun, having just surmounted his youthful years of deceptions and struggles, may have identified himself with Job, who after having had to defend his own firmness intrepidly, was to find out that God is just, either by punishing the righteous, or by leaving the culprits unpunished; this be-

ing a truth eluding from human conceptions about justice and morality.

This symphonic poem in G minor is a sequel of episodes, in which a calm ascending, “fate“-like motif of quavers of gipsy inflection (suggesting Hebrew modals) and its echo-like derivative of more chromatic semiquavers are used, either as developing material, or to create section’s themes, avoiding traditional variations patterns. After a short introduction, the first lyrical section depicts Job’s happiness and wealth, until a first confrontation with crisis, followed by a passionate outburst. Job’s life becomes peaceful again, through a beautiful section with a clarinet solo, developed into a transparent development from the strings. Full orchestral forces come back in the following dramatic episode in B flat minor, dealing with Job’s crucial confrontation with Satan, his despair and outcry for justice and, finally, his purifying self-recognition. A further lyrical development in G major with calm resolution describes Job’s enlightening. In the recapitulation-like ending, the re-embellished restatement of the initial thematic material suggests Job’s (and the composer’s) positive approach to life. This happens both in an expansive singing out by the strings against a moderate march-like support by the winds and the timpani, raising to an affirmative climax dying away into a transfigured pianissimo.

Aus dem Buch Hiob requires orchestral forces similar to the Ninth Symphony with the addition of double bassoon, tuba, and a very sparingly scores harp. It remains unpublished, as are most of the other orchestral works by Brun.

(Edited by Ian Lacey)

Overture to a Jubilee Celebration

Brun’s sole overture, written in May 1950 and premiered at Bern’s concert-hall “Kasino” on Sunday the 8th October of the same year, was commissioned by Radio Bern, to celebrate its 25th anniversary coinciding with the inauguration of a new studio building. Luc Balmer conducted the Berner Stadtorchester, with the composer sitting in the audience. Two more performances with Balmer would take place on 12th and 13th March 1951, during the orchestra’s subscription concerts.

At first, it seemed puzzling that the 16th century church melody, *In God’s Name I will rise*, was used by Brun as thematic material for this piece which he wrote for a celebration that had no religious connection. Almost certainly, Brun’s source had been the Swiss folksong collection *Im Röseligarte* (published by Otto von Greyerz from 1908 till 1925), in whose 5th volume this hymn is entitled *In Gottes Namen heb ich’s an* – contrarily to the original *heb ich an*. Apparently, the original verses had been completely revised and adapted to suit Bernese circumstances – and they went beyond the scope of official church rules. In this new version, God is being addressed in quite a humorous and profane way to praise Bern’s powerful, noble and generous big bear, the city’s heraldic animal. Beware those who provoke him or speak ill of him! The song’s text’s amusing nine strophes may have appealed to Brun, adding to the music’s atmosphere of good-humour after its introductory solemnity. It may also have prompted Brun to treat its thematic material in a rhapsodic and particularly colourful way. Incidentally, Hans Huber had harmonised the same hymn into an introductory *Gebet* (*Prayer*) in his *Jugendalbum* (*Album for the Youth*, for piano) some 30 years before.

Brun in this context retraced his compositional steps away from his rather modern and uncompromised style to a more conventional, accessible one, since he considered his work an occasional piece. He had experienced enough trouble of having to acknowledge that his Symphonies met so little approval from conservative Bernese concert-goers. But Swiss Radio and the city of Berne should be proud of having been honoured with such a powerful and appealing concert overture!

Instead of analysing this *Jubilee Overture*, the author – just for a change and for readers’ entertainment – quotes three different reviews, not exempting some almost untranslatable or extravagant German. They were published after the 1950 premiere and two later performances, a first that occurred at the 1960 Lucerne Music Festival (conducted by Max Sturzenegger), and a second, in 1964, in Bern (conducted again by Luc Balmer).

“As it was to be expected, Brun masterfully fulfilled his task in writing a well-sounding, single-movement work for large orchestra. He chose the free form of the fantasy, basing himself on the melody of the old Bernese song (...), using it as a nucleus-theme. The rather archaic seriousness of this song not only characterizes its introduction, but makes of it an imposing first section in the form of an adagio, which is followed by a second main section in the form of a rejoicing allegro. Not only this build-up, but also the adagio’s general mood stirs up a probable intentional association to Beethoven’s *Leonore Overture*. In the richly shaped second part, whose pushing stream is interrupted two times by a short shape of a dance of peculiar Slavonic colouring, the composer rises up into the spheres of Wagner’s joyful Festwiesen, grandiosely ending up into a chorale, in which the serious song’s melody triumphs in a cantus firmus-like restatement from the brass section. This hymn leads to the work’s organically tied together, beautifully shaped curve – in spite of its free form – back into the noble, not to say general religious mood of the beginning. As Brun has always felt himself connected to Classicism, he has succeeded with this glowing piece of music to make a particularly inspired creed to its spirit”.

“[The Overture] is well symphonic, not really festively cheerful, and strongly connected to Brahms. A characteristic is the swaying between the major and minor key. In spite of certain harshness, the sound is blooming, the structure is very melodic. Only at the end, in a pathetic wind’s hymn, Brun reaches to pure C major”.

“As all of Brun’s works, this Overture also has its roots on Classic-Romantic grounds and takes up only as many harmonic expansions as the composer’s unshakeable character allows itself. The thematic basis of this beautiful piece (...) is a church hymn, whose archaic melodic pattern is inventively connected to Romanticism. The introductory Largo displays broad, comprehensive singing, whereas in the animated middle section a rich sequel of variations on the thematic material is displayed, leading to a greatly constructed, impressive finale, whose full, brassy and timpani-dominated orchestral sound is meaningfully contrasted to the velvety string chorus of the beginning”.

Knowing that the composer was at that time already living in Switzerland’s Italian-speaking area, a particular imaginative reviewer of the 1951 revival felt that the Overture “radiated Southern warmth and brightness”.

Original instrumental parts could not be found anymore. The author has edited a new full score with material, based on the composer’s unpublished autograph. The *Overture* is written for double wood-winds (including a double-bassoon), four horns, three trumpets, three trombones, timpani and strings. A single cymbal’s clash occurs towards the end, and can be produced by the timpanist during a 5-bar’s pause.

Two optional cuts of 36 and 34 bars have, of course, been ignored on this recording.

(Edited by Ian Lace)

Symphonic Prologue

This impressive symphonic movement (dated 3rd December 1944) is a very demanding work for both listeners and performers. It was commissioned by the Bernische Musikgesellschaft. The present author considers it to be a masterpiece. It is placed after the Eighth Symphony of 1942, the Third String Quartet of 1943 and *Variations for String Orchestra and piano* of 1944. In 1946 it would be followed by the Piano Concerto in A major.

Max Reger’s gigantic (and fabulous) *Symphonischer Prolog zu einer Tragödie op. 86* (1909) is similar to this Brun work only in as much as they share similar titles; there are no other direct stylistic similarities. Of course, both are solemn, tragic and passionate. Brun’s piece is about 2/3 the length of Reger’s. Considering Brun’s wide conducting repertoire, the author appreciates him as a champion of Reger – unlike other Swiss conductors. Reger’s most important orchestral works, including his Piano and Violin Concertos, *Hiller-*, *Mozart-* and *Beethoven-Variationen*, *Lustspiel-Ouvertüre*, *Böcklin-Suite* and *Serenade für Orchester* had been performed in Bern under Brun’s baton between 1916 and 1938. In a concert of 1922, Bruckner’s Ninth Symphony, his *Te Deum* and Reger’s *Die Weihe der Nacht* (1911), for alto, male choir and orchestra

were performed. This other work by Reger is magnificent and almost forgotten; its chromaticisms may have inspired Brun's *Verheissung* (1915, for mixed choir and large orchestra) and *Grenzen der Menschheit* (1932, for male choir and reduced orchestra). No information is presently available about Bern performances of Reger's *Symphonischer Prolog* but Brun must have surely known and loved this piece.

After its Bern premiere (conducted by Luc Balmer on 20th March 1945), four more performances of *Symphonischer Prolog* took place during the composer's lifetime: in Basel, on 15th May 1946 (conductor: Hans Munch); in Luzern on 31st August 1946 (conductor: Robert F. Denzler); in a Zürich broadcast of 1st August 1948 (with Denzler again) and, for a second time in Basel on 6th January 1959 – and a second time with Munch. In the former concert's program leaflet, Franz Kienberger delivered a most appropriate definition of Prologue: "As it was heard for the first time in March 1945, it felt as if it were a triumphal arch dedicated to the near-dawning Peace, as conceived in the heart of a Swiss musician."

The work's principal motif (stated by the opening strings) is strikingly similar to that of Brun's Second Symphony, but this time showing a more chromatic second part. It is followed by a chant-like motif on the horns (a reminiscence of Brun's Eighth), subsequently taken over and developed by complicatedly subdivided string soli. Clarinet and oboe join in to produce arabesque variations. Little by little, the whole orchestra seems to become infected by this almost improvisatory-like rustling, bouncing and chirping; enjoying this for a while, but eventually calming down, to make the listener aware that all this was but an introduction – a sort of "Prologue within a prologue". Contesting some opinions (see below), the author does not see this work as a "hidden Symphony", but rather as a large symphonic movement cast in various "emotional" episodes, displaying Brun's usual rhapsodic and metamorphic method of developing themes. These themes wander through various solemn, highly dramatic, mournful or contemplative moods. The work ends with a restatement of the opening material, in which the "chant" chords are not given the opportunity to expand themselves, because a solemn *Allegro* takes over to conclude the work with brilliant fanfares (in the work's principal key of E flat major). In particularly dramatic episodes involving subdivided strings, Brun uses exciting, sometimes harsh dissonances and often likes to juxtapose dotted notes, triplets, or more complicated tuplets against straight rhythmic patterns. *Symphonic Prologue's* intermediate, more transparently orchestrated lyrical episodes reveal clever counterpoint as do the remaining sections, but appear, perhaps, to be just short enough to gain breath for subsequent tempered outbursts or solemn *tutti*. This tense work also shows an incredible wealth of ideas and its instrumentation sounds splendid.

Instead of going into a detailed thematic analysis, the author prefers to acquaint the music lover with quotes from a handful of both interesting – and entertaining – contemporary newspapers clippings, found in the composers papers.

At the work's 1945 Bern premiere, renowned Swiss musicologist Willi Schuh reacted with a somewhat tortuous appraisal: "[It's] not a real Symphony, but rather a Sinfonia in nuce, which, in its condensed formal build-up and the plain relationship between its sections, shows many advances over Brun's multi-movement Symphonies. Among its merits should be mentioned the plasticism of its three main themes and a symphonic treatment that progresses into a complete relaxation of its musical expression. In this 'Prologue', everything is clearly seen and shaped, and even through its darkest density, a simple and easily comprehensible linear flow is recognizable on a first hearing. The [Prologue's] conceptual clarification is not only technically and stylistically secure; but it derives from a truly positive and spiritual attitude that Brun had hardly expressed before. The shadows of [the World] War still weigh on the work's central section, but in the final development, confidence and faith in a brighter and more joyful world break through and make way for music where pensive and swollen harmonies and secret lyricisms are transformed into nobly blossoming and luminous material."

About the same premiere, another reviewer – besides delivering a "Bonsai" thematic analysis – saw in this work, like Schuh, "a hidden Symphony, just lacking thematic and ideological contrasts." In his opinion, "Brun has previously shown a tendency to evade an uncontrolled, sumptuous enjoyment of sound. We have to admit to preferring the 'edged' [side of] Brun. This applies mainly to the final section of 'Prologue', which, in a purest key of E flat major,

drives itself to the limits and never seems to come to an ending. Of course, the work's instrumentation sounds splendid."

A reviewer of Luzern's 1946 revival heard in Brun's *Prologue* "a life's stream of blossoming music, which one feels had been matured in Southern Switzerland." He promises the listener will be "regaled with an unproblematic Swiss orchestral piece, conceived in the best traditionally-minded attitude."

Another Luzern review of 1946 reads: "The ground from which Brun's work grows is particularly marked by the name of Brahms. As an evolutionary artist, Brun transmits with his own substance what he has inherited from his predecessors. The piece contains strong musical tensions and sounds excellent. This 'blossoming' sound, resulting from a masterful technique, as well as from a great knowledge and experience in orchestration, evens out a good deal of dryness in its melodic fabrication."

Although *Symphonischer Prolog* is subtitled *for large orchestra*, it requires just the characteristic "Brahms" orchestral forces required for Brun's Symphonies, which in this case, and for most of them, is the augmentation of a third trumpet, bass clarinet, double-bassoon and bass-tuba. Only two of his youthful works were written for a really large ensemble: his tone poem *Aus dem Buch Hiob* (1906) and *Verheissung* (1915, a highly demanding piece with mixed choir, using Brun "orchestral exotics" like harp, celesta, piano, organ and tam-tam).

(Edited by Ian Lace)

Rhapsody for Orchestra

At last, on 21st December 1958, his native town of Luzern finally honoured Brun with a so-called Kunstpreis. Yet, even on this occasion, only a small budget could be found to invest in a boy's chorus and a contralto to perform six of Brun's songs – with the composer at the piano. An artist of Brun's calibre did not seem important enough either, because the event coincided with a tribute to a 41 years old Bern-born (and Luzern-residing) painter Hans Schärer, whose reputation was based on his satirical, grotesque and erotic aquarelle creations. Invitations to the Brun event were sent out, incidentally, in the form of home-made typewritten leaflets! Thankfully, a more substantial tribute to Brun had been made earlier in 1954 with the much sought-after Prize of the Schweizerischer Tonkünstlerverein.

The autograph score of *Rhapsodie für Orchester* bears the date of 20th June 1957, confirming that it is Brun's last orchestral work and (in the author's personal opinion) perhaps one of his least attractive. The author learnt from Dr. Hans Brun that at that time his father was, occasionally, complaining about mental fatigue and that he had been running out of ideas. His Tenth (and last) Symphony and *Divertimento* for piano and string orchestra had been produced some four years earlier and, just before *Rhapsodie*, there came only a few choral and no chamber works.

In March 1957 the almost octogenarian Brun had travelled to Zürich from Morcote, in order to attend the funeral of his fellow composer Othmar Schoeck. They had known each other for about 45 years and were close friends. During his 30 year plus conducting career in Bern, Brun had performed and premiered quite a number of Schoeck's works. The two composers were almost provocatively proud of not belonging to that group of "fashionable" atonal and dodecaphonic composers that music publishers preferred to promote at that time. Alluding to Schoeck's vocal cycle *Lebendig begraben*, they considered themselves "buried alive" in Switzerland's music scene. "You are the only one, who really arouses me and says something special to me with your music!", or "everything musical that you create has a special greatness" were sentences used by Schoeck in his letters to Brun. Alongside with Frank Martin and Arthur Honegger, Brun and Schoeck can be considered as Switzerland's greatest composers of the first half of the 20th century. It is sad that Brun never reached (and apparently never cared to reach) international renown.

A premier performance of *Rhapsodie* occurred on 12th August 1958, by the Radio-Orchester Beromünster conducted by Alfred Ellenberger. A recorded tape of this broadcast has survived. On 26th September of the following year, Ellenberger would perform the work in concert in

Thun, with the local Orchesterverein. Two months later, Brun would die after a short illness.

Rhapsodie presents itself as a 10-minute sequence of episodes of lyrical, scherzo-like and dramatic character - all in Brun's later, contrasting and extremely elaborated "metamorphic" variations style. The principal motif is of a dance-like character. It is introduced by two gypsy-like clarinet flourishes and subsequently built-up into a lyrical introduction - its chamber-like music with subdivided upper string registers reminding us of Sibelius' later Symphonies. The rhythmic structure of the theme is a three-beat, starting in 6/8 and ending into 3/4, both becoming syncopated in various accompaniments. This may be the piece's most interesting feature. Brun often gives the impression of presenting it at first almost casually but, on close examination, one notices how skilfully its invention is especially its counterpoint. The introductory episode is anything but straightforward: syncopations, triplets, dotted figures are not orthodoxly given to all voices in a parallel way - instead, occasionally a rather "confused" sound is produced which may give the impression that it has been sloppily played. It is just possible that the piece may have been a little overloaded in harmony and rhythm. Once again the composer seems to be continuously torn between chromaticism and diatonicism and between atonality and tonality - rather like a painter, who, instead of choosing one colour after another, puts his brush into various colours of his palette first, mixing them at random - trying in vain to create more discernible figures. In the episode following the introduction, however, the impetuous rhythmic structure (mostly in 2/4 and 4/4) becomes a bit more straightforward, then it alternates with a shorter, less dissonant lyrical section, in which another uneven 3/4 prevails. A more realistic conflict between even and uneven beats can be heard in the piece's final affirmative *mosso* in E major, in which the dancing theme is confronted with all previous secondary or derivative motifs in a contrapuntal tour de force. *Rhapsodie* concludes with a virtuoso display of instrumental sections playing 6/8 against others in 3/4, a device for which the principal theme seemed to be constantly craving. Considering the wealth of its build-up, the work's ending comes abruptly and sounds almost shockingly prosaic.

The work is scored for a similar ensemble as the Fourth Symphony, except that there are only 2 trumpets, no double-bassoon and no trombones.

(Edited by Ian Lace)

Concerto for piano and orchestra in A major

Brun's Piano Concerto, completed on 20th May 1946, is strongly associated with pianist Franz Josef Hirt (1899-1985). However, the world premiere would be performed by Rosmarie Stucki - with the composer conducting - in a broadcast concert of the Studio-Orchester Beromünster of 16th March 1947. The broadcast also included the 3rd movement of Brun's Eight Symphony, which he had recorded with the same orchestra on 4th October 1946. This recording is still available in Swiss Radio's archive; unfortunately not the one of the Concerto.

The work sank into oblivion after the composer's death in 1959 even though Hirt lived on for 26 years or so. Other soloists may have been deterred from it because of the first and third movement's technical difficulties. But the main reason for its neglect was that no printed version of the two-piano reduction existed. There was, though, a far from being easily legible reduction prepared by Brun himself. Perhaps Hirt did learn the concerto's part by heart (even though one reviewer noticed that he played it from a manuscript). Before the present soloist, Tomáš Nemeč, had agreed to record this work, other pianists had been deterred feeling it would mean too big an investment in time to study it. In the author's new edition of this reduction (transcribed with computer software), mistakes and uncertainties have been cleared away as far as possible. At the same time, the orchestral reduction of the second piano part has been completed with additional material - in passages where it was found necessary - in order to emphasize complicated harmonies, or to prepare difficult soloist's cues. In other words, Brun's Piano Concerto is now finally available for study, practising and performing.

Hirt and Brun were both born in Luzern. Hirt's mother had been a pupil of Clara Schumann. After studies in his native town and at the Basel Conservatory (with Hans Huber and Ernst Lévy), he refined his technique and style with Egon Petri and Alfred Cortot. In 1930,

after engagements in Bern as a piano coach at the Stadttheater, and later on as a teacher at the Conservatory, he became this Institute's director of solo and concert classes. Upon invitation by Cortot, he was also nominated a professeur délégué of the École Normale de Musique in Paris. Hirt had earned an international reputation, not only as an interpreter of Debussy and Ravel, but also of works by more "modern" composers like Hindemith and Albert Moeschinger. We can hear him on a 1953 recording of Arthur Honegger's *Concertino pour piano et orchestre* and, as a chamber player (and leader of the Hirt-Trio), on some Mozart and Brahms shellacs. He is also the author of two books on the history of piano design and build.

Although he definitely liked it, Hirt could not restrain himself, once after a performance, from mentioning to Brun that his Concerto had caused him to have "bleeding fingers".

Brun's four works for solo instrument and orchestra – the three on this CD and a Cello Concerto – are all late pieces, written between 1944 and 1954, at a time when the composer was enjoying his retirement in Southern Switzerland after a 31-year conducting career in Bern. During these years he produced his Eighth, Ninth and Tenth Symphonies besides chamber music.

Being "absolute" music, the Piano Concerto, *Variations* and *Divertimento* all appeal to larger audiences and thus are overdue for more frequent concert-hall revivals. They contrast with Brun's less immediately accessible "autobiographic" Symphonies, with their more original, unusual construction and more "modern" musical language.

Hirt's three public performances of the work took place in Zürich, on 13th January 1948 (Volkmar Andreae conducting the Tonhalle-Orchester); in Basel, on 10th January 1950 (Hans Rosbaud conducting the local Allgemeine Musikgesellschaft) and in Luzern, on 23rd April 1953 (the composer conducting the local Allgemeine Musikgesellschaft).

A review of the Zürich premiere praises Brun, for not only composing an excellent work amidst an apparently disappointing choice of contemporary piano concertos of distinction, but also for having succeeded in integrating its solo part with the orchestra so as to satisfy both solo and symphonic demands. Besides applauding the performers, he adds that the orchestral accompaniment was played with exemplary discretion. Finally, he quotes a humorous personal notice in the evening's program leaflet, in which the composer himself had declared:

By writing this work, it was neither my intention to produce a noisy octave-sounding virtuoso piece nor a symphony with obbligato piano. Instead, I took care to give the piano a leading solo part, but I also wanted to ensure that its importance was balanced by that of the orchestral material to maintain and enhance the symphonic character of the piece. The first movement is maintained in sonata form, with a normal orchestration: strings, winds, two horns, two trumpets and timpani. In the second, slow movement, the violins and the winds en masse take a break – except for one clarinet. Instead violas, cellos and basses are, for most of the time, divided into solo parts. I regard Mozart's piano concertos as the most accomplished synthesis of the symphonic-soloistic style. They are miracles, and miracles are unique. But the leopard doesn't change his spots. All my life, I've been impressed with the symphonic style. And therefore I was determined to put the piano, an instrument with which I feel so strongly attached, at the service of this symphonic style.

A Bern review of the same performance praised the work's "contrasting burlesque ideas, gallant bows and colourful, interesting twilight sections." Of the slow movement, we can read: "Someone, who is capable today of withdrawing into such serenity to create such a beautiful sound world, should be really envied."

A piano concerto in the key of A major is found infrequently in the catalogues of Romantic and post-Romantic concertos. Apart from Franz Listz's Second Concerto, we usually find it in the fascinating repertoire of forgotten virtuoso concertos, written by composers such as Theodor Döhler, Henri Herz, Sir Donald Francis Tovey, Wilhelm Taubert and Jose Vianna da Motta – to list just a few.

As far as Switzerland is concerned, Brun's Romantic predecessors Joachim Raff and Hans Huber had also avoided A major in their beautiful and interesting concertos of 1873 and 1878–1911. The author dares to suggest that Brun's, together with *Premier* and *Second Concerto* by Frank Martin (1934, 1969), are the most beautiful Swiss piano concertos of the 20th century – whilst Raff gets the 19th century's Palmaris. Huber's four concertos are more ambitious than Raff's. They are quite important because they are written in a more "modern" and "symphon-

ic" style, using the 4-movement form and they introduce, for example, the *Passacaglia*. We should not forget Swiss composer Albert Moeschinger (1897–1985), in whose huge catalogue are figured five interesting piano concertos, written between 1911 and 1970.

The explanation of the "Mozart homage" of Brun's concerto is due to the fact that Brun uses A major as Mozart did in his KV 488, an important work from the later "symphonic" concerto group, called "Clarinet" piano concertos. After an earlier Concerto in A major KV 414 and the KV 488, Mozart wrote his Clarinet Concerto KV 622 and Clarinet Quintet KV 581 both in A major. And this is, perhaps, why Brun introduces a solo clarinet in his second movement. Although it is not as untypical as Mozart's *Adagio* in KV 488 and also not a *Siciliano*-like lament; Brun's *Andante sostenuto* is of a similarly transfigured and melancholy atmosphere, with a wonderfully transparent orchestration. The metronome of our recording is, incidentally, closer to *Adagio* than to *Andante*.

This extremely beautiful *Andante sostenuto* is a highly original seven-minute episode in F major (Mozart's *Adagio* is in F sharp minor!), in which pairs of (solo) violas, cellos and basses open with a longer, chorale-like introduction. The piano joins in with rhapsodic comments either alone, or sustained by simple string chords, or in harmony with the string's development – eventually accompanied by the solo clarinet. As an example of Brun's clever thematic construct, we may just quote the movement's first entrance by the piano, containing a mirror image of the concerto's (ascending) principal motif transposed down a semitone. Towards the end, it leads into a reappearance of the concerto's secondary motif. An absolutely beautiful passage can be heard half-way through the movement, where the piano produces colourful arabesques and scales over a sustained chord of a diminished seventh on D sharp.

The first movement is built up sonata-like, but in a more complicated way than Mozart's. It opens with the piano's extended principal motif (unaccompanied, in the shape of a Baroque-like sequence, with the composer's indication *semplice*), followed by a short rhythmical development with beautiful ornamentations. After having echoed the melody of the piano's last bar, the orchestra solemnly re-opens the concerto with this principal motif, but in a more vigorous and definitely more academic style. The mentioned echo-like motif will become, as the music progresses, the concerto's secondary motif. This also gives the piano enough material to join in again with an exuberant (and technically tremendous) 24-bar solo, proving that it well "understood" what had been presented to it. Although surrendering, for a while, to the piano's newly found lyricism, the orchestra becomes more determined and strongly rhythmical once again. At this juncture, the piano becomes increasingly angry. It is as though it "understands" (but with some reservation) that the orchestra had really needed this outburst, so that it could find its own way to relapse into lyricism. But not for some time; for, after a laconic and bittersweet quotation of the secondary motif, the orchestra erupts into an extended development, full of accentuated and syncopated notes – including, even, an attempt at fugue. By the time the conflict between the two forces appears to have calmed down, a new and more muscular development section follows, in which the contrasting parties – suddenly and angrily – shout their differences against each other. This dramatic, rather chaotic section (at 11:06 on this recording) is dominated by a leaping variation of the principal motif. It sounds as if the pianist could be playing wrong bars or getting out of tempo; but the simultaneous orchestral material (comprising different melodies and rhythms) suggests that it is suffering internal conflicts of its own. Yet all has been written intentionally for effect. After all this tension, the development provides a few more, but less dramatic contrasting statements and debates, in which the orchestra relents, compromises and displays various metamorphoses of the principal and secondary motifs. Eventually, these are approved, commented on, or even mocked by the piano, which, in the movement's conclusion, seems as though it is imagining itself to have finally asserted a more prominent role.

The third movement is a spirited – and untitled – *Rondo*, leading in from the second movement without a break. The piano's concluding triplet chords, bringing the *Andante* back into the work's principal key, suddenly transform themselves into loudly hammering triplets and become the rondo's principal motif, in which also a "simplified" metamorphosis of the concerto's principal motif can be recognised. Later, in the movement's central section, these triplets will reappear in the form of a horn call (an augmented triad, taken from the concerto's princi-

pal motif), bringing the listener into an unexpectedly “serious” atmosphere with slightly dissonant arpeggios floating over sustained strings, the latter opening on beating semiquavers. This strange, almost warning transition occurs twice and it stills the movement’s general “forward” atmosphere for a while.

Brun’s *Rondo* allows us to recognise a traditional *A-B-A-C-A-B-A* sonata build-up, but its recurring sections, containing metamorphoses of earlier thematic material, are not typical “refrains” or “couplets”; they constantly contain differently elaborated material and different variations or developments. The piano now takes a starring role: enjoying command of, and accompanying and commenting on the orchestra’s utterances – and even forms unaccompanied developments of its own. These may be joyful dances, Intermezzo- or Prelude-like effusions – or just motif embellishments, made from luscious arabesques or virtuous scales. The orchestra always maintains a rather “academic” role in its statements and re-statements – as it did in the first movement – as if to escape a too light-hearted rondo scheme. There are no cadenzas in this movement; instead, its solo passages contain more serious, more substantial music to further symphonic development. Whilst being akin to Mozart (in the composer’s opinion), this concerto may be associated with those of more recent predecessors like Brahms, through its predominantly “Romantic” and definitely more complicated polyphonic and pianistic language. But the music shows, too, that Brun was also fascinated by Baroque forms as well as to the composers of the classic Viennese School.

Brun’s Piano Concerto, as with most of his orchestral works, has no metronome indications throughout. It’s a conductor’s fascinating task to explore – and to discover – how the composer’s laconic Italian tempo indications contribute to overall logical, organic tempi build-ups and dispositions in order that, once the work’s correct main tempo has been determined, everything plays with perfect coherence. Only in his Symphonies, when it comes to “autobiographical” sections provoking the composer’s sanguine temper to erupt, does Brun switch occasionally from Italian to German expressions like *wütend* (furious), *grimmig* (fierce), *gehetzt* (hunted, harassed).

It will be noticed that all Brun’s wind instruments for this work are represented in pairs. It is also interesting to note that the shortest part in this concerto is the trumpets’ – which only have to play some 35 bars each in the 1st and 3rd movements. In contrast, the strings are very busy. And, as in his Symphonies, Brun has succeeded in writing exciting and well-orchestrated music, using only modest symphonic forces.

This recording restores 7 bars in the first movement and 24 in the third (indicated as cuts in the concerto’s autograph, reduction and parts scores), which, to the present performers, appeared to be a complete picture of the work.

(Edited by Ian Lace)

Variations on an original theme for string orchestra and piano

This is a work consisting of an introduction (Theme) and a set of eight eventful variations, following each other without breaks, except in the case of short pauses that occur after Variations No. 4 and 6.

A program leaflet of Paul Sacher’s Basler Kammerorchester, dated 13th October 1944, proves that the premiere’s soloist of *Variations* was Max Egger. Adrian Aeschbacher and Sacher’s Collegium Musicum Zürich would perform it again at the Zürich Tonhalle on 25th January 1946. Both performances were conducted, of course, by Paul Sacher. Pianist Alfred Baum performed this work on 19th December 1945 in Winterthur (with Hermann Scherchen and his orchestra) and in a Swiss Radio broadcast of 11th February 1946 in Zürich (with the Beromünster Studio Orchestra conducted by the composer).

Three notable performances of this work have been acoustically preserved:

1946 (23rd January) – Adrian Aeschbacher, piano; Collegium Musicum Zürich, conducted by Paul Sacher; a private 78 rpm recording, reissued in 2009 on CD Guild GHCD 2351.

1954 – Rudolf am Bach (Aeschbacher’s brother), piano; Berner Kammerorchester, conducted by Hermann Müller; an audio file in the Swiss Radio Archives, live recording).

1993 – Patrizio Mazzola, piano; Festival Strings Lucerne, conducted by Rudolf Baumgartner (CD VDE Gallo 727).

Variationen, completed on 2nd June 1944, is one of many works by numerous composers, commissioned by, and consequently, dedicated to Swiss conductor and music-benefactor Paul Sacher. Consulting the list of his commissions, many of which were later internationally promoted by music publishers, we might presume to deduct that Sacher probably was not enthusiastic about helping to publish works by Swiss composers – compared to such foreign figures of the calibre of Bartók, Martinů, Stravinsky and Henze. Yet Sacher had commissioned and performed dozens of Swiss works, including five by Frank Martin and four by Albert Moeschinger, just to quote the “Swiss winners.” Arthur Honegger, who would easily find French publishers for his own four Sacher commissions, was actually considered to be more a French than Swiss composer. The autograph of Brun’s sole commission from Sacher lies in the vaults of the Paul Sacher Foundation in Basel. Due to different circumstances, all remaining Brun autographs were later deposited there.

Of the Bern performance, with Rudolf am Bach, a reviewer noted: “Together with the piano, climaxes are occasionally reached that reveal a distinctly symphonic character. The relation between the piano and the orchestra is also symphonic. High technical demands are made of the soloist (...), but brilliant passages are always a part of a tightly organised development of motifs.”

In its title, the word *Streichorchester* precedes *Klavier*, meaning that this is a *concertante* work, not a work employing a principal piano. This does not mean, however, that the soloist’s part in *Variationen* is secondary, but that Neo-Baroque sympathies are emphasized. These are duly respected by the artists of the present recording. The author is particularly fond of the Mazzola/Festival Strings recording, but, compared to the two other “historical” ones, one might question whether the Festival Strings – an ensemble generally involving about 16 players only – are adhering strictly to, perhaps, the composer’s intended makeup of the *Streichorchester*. Even Sacher had used 25 players (6-6-5-5-3), in order to emphasize contrasts between *tutti* and *solis*. After some ensemble trials and sound tests, we decided to use 31 players (10-8-6-4-3) for our Bratislava ensemble.

The variation form, usually not very popular among audiences, has found great incentive among musicians. A botanist, collecting mountain flowers cannot find greater joy than a musician, busy remodelling a theme. Who would want to miss Brahms’s and Reger’s variations? The greatest masters of all times have cultivated this form, and with what magnificence did Beethoven develop it in the finale of his Eroica, or in the last movement of his 9th Symphony, or in the Agnus Dei of his Missa Solemnis! In the present piece, the piano has its concertante, mainly solo role but often, the string orchestra takes over the lead, and then it walks arm in arm with the piano again. Thematic dependence and commitment are guaranteed, although it includes some liberties; “Tantôt libre, tantôt recherché” writes Beethoven on the title sheet of his Grosse Fuge in B flat major... With all respect to (thematic) commitment; but without some elbow-room, one cannot just completely manage life. – These comments come from the composer’s own introductory text to the Zürich performance.

Brun had proved to be a master of variation forms, including (Neo-)Baroque ones, in the *Chaconne* of his Fifth Symphony and the finale of his *Sixth*. The chorale-like (*Sostenuto*) Variation No. 5 in the central movement of his Third Symphony can be considered his earliest homage to the Neo-Baroque style. He always preferred sequences of (often violently) contrasting Variations to slowly progressing, or cyclic developments. In *Variationen*, *Divertimento* and in the *Andante* of his Piano Concerto – we can also find such a slow, deeply felt (Neo-Baroque) chorale section, developed eventually into a kind of *Air* with embellishments.

Each section of *Variationen* shows elaborate development sections and virtuoso passages. In the most important, slow movement – and *Air*-like Variation No. 7 – strings end up into transfigured *solis*. All others (in keys evading modulations to D minor and A major, but always returning to the principal D major) appear in contrastingly different musical styles, using not only old forms like *recitativo*, *toccata*, *fantasia* and *preludio* (of course, without titling them as such), but also more modern forms. The opening themes presentation is a masterwork of filigreed string quintet writing, from which the piano gently emerges with Variation No. 1, in the form of a sensual, rhapsodic solo. No. 2 appears as a sudden shock: its wildly syncopated pi-

ano interventions pitched over a quiet (and unrelated) string accompaniment, sounding as if the pianist would suddenly lurch off-beat. The last and longest Variation No. 8 is a complicated fugue, from which the piano tries to take over the lead, but finally yields to the strings again, which are carefully preparing the way to a solemn finale.

The orchestral material of *Variationen* could be found neither in Sacher's archives nor from those of the ensembles of the other two recordings. Therefore, the author prepared a set of new string parts, and, before that, a new and critical full score plus a reduction for two pianos. Similarly to his Piano Concerto, Brun had prepared a handwritten reduction of *Variationen*. Rudolf am Bach's own copy became an important complement to this edition: the pianist's own addenda and notes helped to clear quite a few doubts. And, as in his reduction of the concerto, we were able to find the composer's indication of dynamics which do not figure in the original orchestral autograph – or vice versa.

(Edited by Ian Lace)

Divertimento for piano and strings

Listening to *Variationen* and *Divertimento*, one can guess that Brun, himself an experienced chamber music player, adored the combination of piano with strings. One would have expected him to approach this combination as a chamber music composer. Unfortunately, only an isolated Piano Quintet movement in B flat major from 1902 figures in his catalogue of works. All of Brun's remaining chamber works are sonatas and string quartets.

Completed on 16th November 1954 (one year after his Symphony No. 10 and 3 years before *Rhapsodie*, his last orchestral work), *Divertimento* was premiered in Bern, on 23rd April 1956. Again, the soloist was Franz Josef Hirt; the Studio-Orchester (of Radio Beromünster) was conducted by Hermann Müller. According to a surviving production sheet, this all-Swiss concert, including works by Hans Studer and Franz Tischhauser, was broadcast on 8th May and 13th September that same year. No program leaflet for this 45-minute program has yet been found; that is why the author suspects that it may have been only a studio broadcast, although the production sheets title is "Konzert des Studio-Orchesters".

Using the Baroque title *Divertimento*, Brun referred to Haydn's *Divertimenti* (from Hob. XIV), for piano or harpsichord and strings, rather than to Lully's and Mozart's extended dance suites. In this piece the piano has a similarly *concertante* function as in *Variationen*, although the work's title resets the piano in the premier position.

Allegro – Andante – Mosso – Lento – Mosso are the tempi of the five sections, all bound together not only because there aren't any pauses between them, but also because they reveal themselves to be a set of rhapsodic – and metamorphic – variations on a rather nervous but enterprising theme. Harmonically it is rather ambiguous since during the presentation of its first bar (in the work's principal E flat major) it immediately borrows an odd F# (Gb) note from its neighbourly A flat major key, but, in its second bar, it suddenly reinstates F and G naturals. Section by section, more key changes occur. The music may sound "tonal" but since so many foreign keys continue to break in, slightly dissonant passages are caused leading to more and more adventurous, odd-sounding changes or chromatic exploits. But our ears are, at various times reminded of the principal E flat major. Particularly in the work's last section, Brun inserted "strange", or "dissonant" notes, which our soloist and players often considered "wrong" or "out-of-tune." In all these "doubtful" places, both the autograph and the original instrumental parts were revealed to be unmistakably identical. And no previous conductor's corrections could be found either. Rhythmically, the piece is also quite moody and more enterprising than *Variationen* – but, as usual, showing Brun's secure craftsmanship.

The most beautiful episode is, of course, the extended *Lento*, of which similarities with the *Largo* of *Variationen* have been covered earlier.

Divertimento is a charming, sometimes ambiguously sounding piece. It must be heard at least twice before our ears can enjoy it with relaxation – and even with a certain sense of humour.

(Edited by Ian Lace)

Concerto for violoncello and orchestra in D minor

In his *Double Concerto for Violin and Cello* (in A minor, op. 102), written in Thun in the summer of 1887, Johannes Brahms paid tribute to Giovanni Battista Viotti by using a passage of a sequence of three intervals in-between the notes E, G and A from the introduction of Viotti's Violin Concerto No. 22 (1792, also in A minor). Sixty years later, Fritz Brun paid tribute to Brahms's *Double Concerto* in a similar way for in the soloist's solemn first entrance, made up of the notes F-C#-Eb-D. Brun uses three of Brahms's four notes D-E-F and D# - and after stating these he follows them up by a similarly mounting arpeggio of thirds and fourths. Brun may have read about the Brahms-Viotti correlation in Max Kalbeck's monumental biography of Brahms, published by the Deutsche Brahms-Gesellschaft between 1903 and 1915. Following the Brahms example, Brun's solo cello starts playing on the C string - a rare feature that does not occur in any of the about a dozen "official" repertoire concertos for this instrument.

In his analysis of Brahms's *Double Concerto*, Kalbeck presumes its majestic opening theme had been inspired by the panorama of the Bernese Alps - a vista that had also been particularly dear to Brun. Actually, the same impression is gained on listening to Brun's own majestic introduction, in spite of the fact that his concerto was composed on the shores of Lake Lugano, where he was offered an alternative panorama that extended in front of his home. If this alternative view was not as dramatically majestic, it was nevertheless very inspiring. The autograph's last page mentions that the work was completed in Morcote on 20th November 1947. The autograph's second page mentions "Duration of the Concerto: 34 minutes" but considering the fact that the present recording (with a total timing of about 28 minutes) uses slower tempi in the work's outer movements - and a decidedly faster tempo in the *Andante sostenuto* - one wonders what tempi were used at the first performance? Unlike many of his other orchestral works, Brun suggests metronome markings for each movement: MM 100 (6/4), 52 (4/4) and 96 (2/4); but there are so many places in which faster tempi would also be problematic for the orchestral accompaniment, not for technical reasons, but rather because particularly elaborate instrumental passages might risk clarity. Of course, the score has occasional indications like *ritardando*, *ruhig* (*calmly*), or *colla parte* (*with the part*), suggesting to interpreters - after a closer analysis - that the music is more demanding than might first appear. All such indications are meant to emphasize the Concerto's prevailing lyrical and expansive aspects. It should not be forgotten that it is a work in the "symphonic" style à la Brahms, meaning not only that the orchestra does not merely function as an accompaniment, but as a substantially - and sophisticated - "symphonically active" element, with closely interdependent themes.

Brun's fellow composer and friend Othmar Schoeck wrote his own *Concerto for Cello and string orchestra* (op. 61) in the same year as Brun. This was premiered on 10th February 1948 by Pierre Fournier and the Tonhalle-Orchester Zürich under the baton of Volkmar Andreae. It is in four movements (the 4th being in two parts linked together), and lasts about 12 minutes longer. In the author's personal opinion, the 18 minutes of the first movement require quite some patience; they would perhaps be better working as a separate rhapsody or a symphonic poem. The remaining movements are very beautiful and original - and typically Schoeck. The whole Concerto is a thoroughly lyrical affair. With great skill the composer had succeeded in surmounting the balance problems of a string soloist playing against a body of strings larger than a Baroque ensemble. Compared to Brun's, Schoeck's Concerto has repute; it is available in printed form and it has been recorded already four times. For Brun's Concerto, neither a piano reduction nor an orchestral score was printed. A new piano reduction and a new separate Cello part had therefore to be prepared for this recording, allowing various mistakes to be corrected and some doubtful passages clarified.

Cellist Richard Sturzenegger (1905-1976), a pupil of Pablo Casals and Nadia Boulanger, was a colleague and friend of Brun. From 1935 until 1949 he was principal cellist of the Bernische Musikgesellschaft (Brun's orchestra) and cellist of the Bernisches Streichquartett. He was a teacher at the Bern Conservatory - of which he would later become a director. Sturzenegger was also a composer and musicologist: his editions of cello concertos by Vivaldi (in A minor) and by Boccherini (in B flat major) were published in 1948. According to a letter to Brun of 6th January 1947, he was just completing the last of his four own cello concertos (with an unusual

accompaniment of harp and strings) for eventual performances in Bern and in Paris. In the same letter, Sturzenegger expresses his wish to look at Brun's Concerto. Later in 1952, Brun would compose a beautiful 22-minute Sonata for Cello and Piano (in F minor), of which a private recording with Sturzenegger – made in 1953 – has survived.

The premiere of Brun's Concerto took place in Bern's "Kasino" on 12th October 1948 – with Sturzenegger as soloist. (His name does not actually figure as a dedicatee on the autograph.) The Bernische Musik-Gesellschaft was conducted by the great Carl Schuricht. In a program note, Brun describes his work as follows:

Formally, the [my] Concerto for Cello keeps rather strictly to classical sonata form. There are composers who, writing for the cello, prefer using the A string; there are cellists who only really feel comfortable while scrambling on the fingerboard from the tenor key upwards! With regards to Haydn's [Second] Concerto, a work with a very high playing range, one does not know yet with certainty whether it was written for a gamba or for a violoncello! My piece dedicates itself to all four strings. I was always really taken with the instrument's lower strings. No doubt, performers will find it difficult to affirm themselves against the accompanying orchestra. To take account of these circumstances is a conductor's responsibility.

Swiss newspapers reviewed the work as follows:

"Brun appears to have been graced with inspiration as never before, not even in the works of his combative and defiant youth... His strength of temperament, and his superior mastery of form remains undimmed and the end of the work reveals an unconquerable creative personality, an impression that should remain with us for a long time."

"To this day, Brun has never been easy to understand because, although his music is in symphonic form, he is a lyricist – not a dynamist. We dare to describe his Cello Concerto in D minor as a lyric symphony with an obligated cello voice, closely interwoven with an orchestra voicing many tongues. Rather than assuming independence, the cello, with its characteristic voice, blends into the orchestra's murmuring, laughing, singing and rejoicing. Little seems to have been derived from the examples of the four traditional Cello Concertos. This is music of a rich and noble inspiration, which needs repeated listening to appreciate the depths of its soul. As one of Brun's most beautiful works, this work also proves that something novel can still be said about, and enlarged upon in respect of 'classical' harmonies."

"Brun's Concerto also shares the characteristics of a Symphony. It has noble aspirations but there are also the usual, silent problematics' attached to a symphonic cello concerto. In spite of this work's riches, particularly in its two outer movements, there are impediments associated with the usual restrictive characteristics and nuances of the instrument (e.g. melancholy attributes) Yet, in spite of such limitations, a welcome releasing step is felt towards a principally different [musical] form."

The last performance of Brun's Concerto during the composer's lifetime took place on 9th February 1954 at the Zürich Tonhalle. The soloist was Walter Haefeli, the conductor Hans Rosbaud. After the concert, the composer had to admit that the soloist obviously met with too many difficulties in affirming himself against the orchestra, and that the struggle between the two protagonists had ended in a draw.

The key of D minor is also rather unusual in the cello concerto repertoire. The author can only remember three other Romantic works in the same key – by Édouard Lalo (1876), William Stanford (1880) and Camille Saint-Saëns (his 2nd, 1902).

The first movement opens with the orchestra and a pedal point on D (held by a few woodwinds and viola tremolos), over which the orchestra's cello section delivers an energetic stuttering statement on the C string – being of a recitativo-like sequence of the 12 notes of the chromatic scale although stated at random. Of this the full orchestra "sorts out" and vigorously states the work's "motto" E-D-Eb-D. Still without involving the soloist, this *tutti* sequence immediately experiences a passionate development with syncopated chords over faster and slower ascending chromatic scales, leading to a chorale-like unison fortissimo in which the "motto" is now presented in a more extended version (D-D-E-D-A-D-Eb-D), but this time unharmonised. Yet another passionate development has to follow, as if the orchestra wanted to stamp its authority in revealing what is the "meat" of this work. There are then even more demonstrative passages from winds and strings possibly to warn the soloist that they are play-

ing important material. Eventually, the “motto” returns in a reassured strings-only version, offering, at last, the opportunity for the soloist’s dashing entrance. A similarly full orchestral statement returns much later in the recapitulation. The coda consists of the soloist’s calm re-statement of the motto, followed by its “stuttering statement” extension – stated on the C string as before at the beginning. In this section, the motto will also be restated by two pianissimo statements from the orchestra, ending up with two fortissimo final chords.

The soloist’s role in this movement appears to be something of an unpredictable journey, demonstrating all the instrument’s possible (and almost impossible) technicalities. He does not always consider the accompaniment’s generosity or prompts but takes up some of the offered material developing it or fashioning variations according to his own caprices. The music is rather moody with repeated moments of action and tension. Its occasional wild passages never get out of control: on the contrary, they always find clever routes back to lyricism. In some passages, the soloist briefly remembers his cello colleague’s “stuttering introduction”, but in such a way as though he cannot totally sympathise with it, since his comments on it are more lyrical and fluent. As usual in most of Brun’s orchestral works, themes are related to each other. This is the case, for example, of a “laughing” (semiquaver’s *staccati*) secondary theme performed by the orchestra. The cello seems to have no particular liking for it – perhaps because it reminds him of the accompanying “stuttering.” Contrary-wise, the cello prefers to play staccato semiquavers using a more lyrical and sunny version of the motto, or enjoying singing out the more expanded “chromatic scale’s” theme heard at the beginning. There is, fortunately, an eventual slower variation of the concerto’s motto, which the soloist enjoys taking up from time to time, anticipating some variations, on which he will work in the two succeeding movements.

The following movement, a highly lyrical and inspired *Andante sostenuto* (same tempo indication as for the 2nd movement of Saint-Saëns’s D minor Concerto) is a Romance in B flat minor, with a short central episode in D major. In this, the orchestra takes up the cello’s peaceful melody and then tries to tear it apart; we hear this in some nervously sobbing chords, reminding us of a similar passage in the second movement of Brun’s Eighth Symphony. Both B flat sections have rhapsodically-like varied thematic material. The soloist’s first melody crossing D-F-C-C#-D-G etc. could be interpreted as an extension of the Concerto’s E-D-Eb-D motto – on this occasion fashioning this motif to end into a D major chord. After this, a variation of the cello melody’s initial low accompaniment figurations starts acting like a new contrasting theme (now up to a normal string range, with quavers becoming triplets and later returning to more accentuated quavers again), giving the soloist various opportunities to demonstrate his skill through increasingly virtuoso effusions, eventually ranging from the lowest to the highest instrumental pitch – be it in the form of chromatic arabesques or riskily wide intervals played legato. After the aforementioned D major episode, the cello tries to restate its initial melody, but, since it now has an accompaniment that is a calmer version of the earlier “sobbing”, it feels it must comment on this new mood while retaining the overall lyrical atmosphere. In the coda, opening with the orchestra’s transfigured, slightly ornamented restatement of the initial melody, the only double stops for the cello in this movement occur – they already anticipate similar double stopping figurations of the third movement. The last one of these is a reminder of the Concerto’s “motto” in a version doubled by parallel sixths – to be played down on the C string again.

Of the *Andante sostenuto* a Bern reviewer wrote: “Here we have a vision of vastness, of endless heavenly space, of a spring mood; with the colours of the accompanying orchestra softly reminding us of Parsifal’s flowery meadows. It’s not the dusky shining of glaciers of a musician approaching his eighties, but a new, mystical beginning, as if a second epoch of his work was just opening.”

The Concerto’s third movement can be defined as “spirited” in every meaning of the word. It is a rather elaborated *Rondo* (back into the principal D minor key), its theme related to the work’s opening orchestral cello “stuttering.” Its second part, including the notes Bb-A-G#-Bb, reminds us of the preceding *Andante sostenuto* – as if it had been given an additional task to “symphonically launch” the Concerto’s final movement. After having been stated by the soloist, the Rondo’s theme is not only confirmed, but developed by the orchestra, eventually invit-

ing the soloist to display a sequence of more lyrical “developing variations” in D major. Once the Cello feels almost too much at ease by delivering virtuoso passages of ascending and descending semiquavers, the orchestra adapts to this new mood. But these passages become increasingly angry and even rather brutal, when they reach an ill-tempered variation of the cellist group’s syncopated “stuttering statement.” After this conflict, soloist and orchestra agree to a more moderate and reasonable dialogue. We are now in the key of A minor and, for a while, the cello sings out again pleasantly and produces lovely arabesques; but the orchestra pushes forward with its intention to re-use the Rondo’s theme. The succeeding section for orchestra alone lasting 33 bars – with the weight on horns and trumpets – sings and dances through F major until it judges that the moment is right for the soloist to re-join with his earlier D major theme (now back in D minor). In a following new section the orchestra takes over again producing another extended development, in which the cello’s main and secondary (lyrical) themes are confronted and syncopated more dramatically with the “stuttering statement” – until the soloist returns with a calm version of the Rondo theme, now tending towards E major. But enough is enough: the orchestra intervenes for a last time, letting us guess that there could be endless possibilities to enjoy all the energetic and lyrical material used – and transformed so many more times. The soloist too, before being aware of the higher risks of carrying on discussions and new developments, breaks out into a nervous coda of rather angry, fast tremolos and accentuated reminders of the Concerto’s “stuttering” motto and of the soloist’s own Rondo theme – all this over the orchestra’s calm and pedal-point like reminder of the same motto.

The Concerto is scored for double woodwinds, 4 horns, 2 trumpets, timpani and strings. In the second movement (without trumpets) only 2 horns are required.

(Edited by Ian Lacey)

Verheissung (Promise)

Between the Second and Third Symphony (1911 and 1919), Brun wrote no other orchestral or chamber works, but instead wrote a few pieces for chorus a cappella, and *Verheissung*.

Goethe’s emblematic poem *Symbolum (The Mason’s ways are a type of Existence)* was written around 1815 for the Weimar Freemasonic Lodge. A century later, when Brun set it to music (the autograph is dated 30th September 1915), he eliminated two strophes, the first of which is Masonic propaganda. Brun was a non-denominational spirit; his own ideas about God were beyond traditionally authoritative religious schemes.

Other 20th century composers like Gottfried von Einem, Hans-Jürgen von Bose, Walter Thomas Heyn and the Walther Geiser (a Swiss; he scored it for male choir and an instrumental group) would also be attracted by this poem; but, most probably, Brun’s version is the earliest.

For the premiere in Bern’s “Kasino” on 24th March 1917 (with a next day’s reprise), Brun had changed the poem’s original title into *Die Hoffnung (Hope)*. For the following two performances in Basel and Leipzig it would be re-named, *Verheissung (Promise)*.

In the program of the 1917 concert of the Berner Stadtorchester, with choruses of the Berner Liedertafel and the Cäcilienverein conducted by Brun, Schubert’s *Gesang der Geister über den Wassern* and Brahms’s *Rinaldo* also figured. In-between these two works for male choir and orchestra (the second of which featured a tenor solo), leader Alphonse Brun performed Beethoven’s Violin Concerto. Alphonse Brun (whose name should be pronounced in French) was not related to Fritz Brun. A reviewer – who found this program to be “too richly overloaded” – wrote that *Die Hoffnung* made a tremendous, breath-taking impression, but considered it a “poor choice”. He criticized the “insurmountable gap between the music and that Goethe’s peaceful, mature and erudite verses” had been crushed by the music’s “cyclopid vehemence”. In spite of the fact that this “vehemence” is not without quiet lyrical episodes, the present writer perceives in *Verheissung* a more than justified outcry to war; Brun wrote it at a time when World War I was already nine months old.

A second performance of *Verheissung* (also conducted by Brun) took place in a packed Basel Cathedral on 11th June 1917, on the occasion of the Eighth Convention of the Schweizerischer

Tonkünstlerverein. This concert also featured works by Paul Benner, Pierre Maurice, Otto Barblan, Friedrich Klose and Robert F. Denzler – performed by Basel’s Gesangsverein and Liedertafel, supported by local school choirs.

The third performance of *Verheissung* took place in Leipzig, on 20th September 1918, on the occasion of the Schweizerisches Musikfest. This great event consisted of two symphony concerts, a chamber concert, a lieder recital and an operatic production; all were sold-out long before the Festival’s opening – in spite of the still ravaging War and the Spanish flu. Composers Fritz Brun, Othmar Schoeck and Hermann Suter were personally invited to perform, with the Hungarian alto Ilona Durigo. The concert of 20th September also featured works by Otto Barblan, Hermann Suter, Friedrich Klose, Schoeck’s *Three Songs for alto* (orchestrated and conducted by Brun) and Schoeck’s *Dithyrambe* for double choir, large orchestra and organ. The musical forces were the Gewandhausorchester and the Leipziger Bach-Verein. Schoeck and Durigo would be the stars of another day’s highly praised all-Schoeck piano song recital.

Reviews of the Leipzig performance of *Verheissung* were positive. From one of the others, we learn that Brun’s music is too deep tending to show “a harsh way of handling musical themes to prepare enhancements and atmospheres and to weave them together through strong contrasts and heated struggles into a picture of great purity, even chastity, in their presentation”. But, like his Bern colleague of 1917, it was complained that the chorus parts made insurmountable demands on the human voice and that the parts should be revised; the composer subsequently did so, especially for the female voice’s upper range. But, as the listener will realise, it still remains a very difficult piece.

On the Leipzig Festival in general, an enthusiastic reviewer asserted that “Switzerland should be proud of ‘all these sons of hers’. Indeed, there is barely another country that is so small in surface area and in population, capable – even approximately – of such achievements. This opinion was shared by artists, audiences and the press”. A loud “hear, hear!” for this sentiment is addressed by the present writer to today’s Swiss concert managers and conductors.

Verheissung is an exception in Brun’s output: it requires exceptionally, for him, large orchestral forces. Besides 3 flutes, 2 oboes, English horn, 2 clarinets, bass clarinet, 3 bassoons, double bassoon, 4 horns, 3 trumpets, 3 trombones and bass-tuba, timpani, tam-tam, harp, celesta, pianoforte, organ and strings figure on the list. Let’s call it one of Brun’s earliest “experimental” works; and, in a way, one of his “wildest” pieces – considering all that happens within barely 10 minutes of music! After his easy-going and “Romantic” sounding Second Symphony of 1911, *Verheissung* shocks like an invading avalanche. Its complex polyphony and chromaticism – and, last but not least its monumentality – may even surpass the “modernity” of those grandiose chorus-and-orchestra works by Max Reger, which more than once figured on Brun’s concert programs.

Verheissung’s principal key is B minor. It can be subdivided into five sections:

1) A doleful determination of destiny, leading mankind forward through sorrow and gladness. A descending arpeggio-like figuration by the woodwinds is followed by five chromatically ascending chorale-chords by the brass group, modulating back from B major to B minor. In these five opening bars the work’s two principal motifs are introduced; the chorus’ following, canon-like plaintive statements – and their accompaniment – are already metamorphic variations of these two motifs. Towards the end of this section, transposed and extended versions of the descending “minor” arpeggio reappear in the woodwinds, now emphasizing Goethe’s uncertain vision of the future, in which “gladness and sorrow” remain hidden to mankind.

2) Mankind fearlessly marches on. In this first dramatic section involving full orchestral forces, a new, upwards bouncing “combat” motif challenges itself against the chorus’ desperate C sharp minor restatements of the “arpeggio” motif, leading to nine bars for orchestra alone (in which the “chorale” motif becomes syncopated), followed by a general stop.

3) The “combat” motif suddenly becomes precautious. It invites the “chorale” motif to a fifteen-bar highly chromatic sotto voce meditation for strings (subdivided into nine parts). The voices echo with two resigned, chorale-like pianissimo statements (“and solemn before us veiled the dark portal”), eventually leading to a mysterious, “oriental” sounding transition, floating from F major/minor into D major, and describing dormant stars and graves, wrapped

reverently by a veil-like “shell”. Brun’s orchestra suggests ethereal tinkling and yearning calls over a dissonant organ point – involving fifteen-part strings, reduced woodwinds, horns, celesta, piano, harp and tam-tam. This mysterious episode (unfortunately much too short), reminds us of some of Busoni’s “exotic sounding” orchestral passages.

4) In this longest and principal section of *Verheissung* the chorus returns to reality again, inspired by “spirit’s and master’s voices from over there” – reminding mankind not to neglect to use “forces of the good”. Finally, in eternity’s stillness, only the “good” and “active ones” will be rewarded. After a short energetic a cappella statement by the chorus (in which the two principal motifs are reunited), the full orchestra joins in impetuously, as if it could not wait any longer to grasp happiness. The chorus is enthused and joins in with almost chaotic, rather dissonant jubilation, full of ascending and descending triplets. At the end, the orchestra alone affirms itself through fourteen climactic brassy bars, in which the work’s motifs re-appear in ulteriorly metamorphed versions.

5) The final section concentrates on Goethe’s last verse “we invite you to hope”. The chorus’ new dramatic fortissimo a cappella exhortations in E major alternate with the orchestra’s re-statement of the bouncing “joy” motif and with a final build-up towards an orgiastic hymn – now supported by the organ – in which all thematic materials re-appear, ending up in a triumphant B major.

(Edited by Ian Lace)

Grenzen der Menschheit (Limitations of Humanity)

Brun dedicated his original a cappella male choir setting of *Grenzen der Menschheit* to the Basler Liedertafel. One might have presumed that it had been premiered by this ensemble. Unfortunately, relevant dates could not be found either in Basel or in other archives. A score and a set of separate parts were published in 1927 by Hug & Co., Leipzig. Later in 1932, Brun wrapped his piece into a darkly coloured “lower range” orchestral accompaniment (adding four opening bars for orchestra alone), consisting of an oboe, two clarinets, a bass clarinet, two bassoons, a double bassoon, four horns and three trombones – and a smaller string ensemble of a single violin group, violas, celli and double basses (in the present recording, 8-6-4-3 players were used). This accompaniment rarely just doubles singing voices; in some places it rhythmically differs and it harmonically enriches them to create a deeper, almost tragic atmosphere. The *a cappella* version of *Grenzen der Menschheit* sounds less extortive – but both versions are in perfect harmony with Goethe’s rather pessimistic vision of mankind.

In this second of only two works for choir and orchestra Brun returned to Goethe, whose humanity-appealing *Grenzen der Menschheit* (written in 1813) had also inspired Ferdinand Hiller, Franz Schubert and Hugo Wolf. Swiss composer Ernst Hess (1912-1968) scored his 1966 version of *Grenzen der Menschheit* for mixed choir and orchestra.

The harmonic cell of *Grenzen der Menschheit* is a C minor triad modulating to its augmented major version. This reappears on various occasions – giving the four singing parts diverse chances to dissolve again immediately afterwards into rather chromatic, dissonant passages, also involving risky three- and two-part rhythmic patterns set one above the other. In some particularly important passages of Goethe’s text, the voices opt for uniform rhythms, sounding chorale-and-declamatory-like. Only in a few places, single voice parts are subdivided into two. In this difficult piece, passages in which single voices can rely on each other or on the accompaniment are rather rare; singers with excellent hearing are therefore required. The central dramatic exhortation trends towards F sharp minor, but the music becomes excited and dissonant again and the singing text difficult to articulate, due to Brun’s use of triplets of rapid quavers and semiquavers.

(Edited by Ian Lace)

OTHMAR SCHOECK: Three Songs for alto (Orch. Fritz Brun)

Of Schoeck's 300 plus songs with piano accompaniment, the three orchestrated by Fritz Brun in 1916, were published in 1917 by Breitkopf & Härtel. Written in 1914, they were included in three different collections: opp. 20, 24a and 24b.

Jugendgedenken is based on a poem by Gottfried Keller (1819–90), a Zürich-born Romantic novelist and poet, who was also a gifted painter and a very active politician. His educational novel *Der grüne Heinrich* (*Green Henry*) is a landmark in Swiss literature. *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (a short novel from his collection *Die Leute von Seldwyla*) would become, in 1899, the libretto of Frederick Delius's opera *A Village Romeo and Juliet*. *Jugendgedenken* has poetry of deeper intellectual and psychological meaning than in so many clichéd Romantic poems. It has a text that could be seen as a most appropriate analysis of Schoeck's own inner world. This song, in fact, is considered as one of the most original – and longest – from his earlier creative period.

Die drei Zigeuner was already well-known in Franz Liszt's more gypsy-like sounding realizations for piano (1860), violin and piano (1864) and for orchestra (1871 which also includes a solo violin). Shortly afterwards, Anton Rubinstein too would set Lenau's poem to music – just to mention one composer who is not totally forgotten.

In 1894, *Auf meines Kindes Tod* would be set to music by Felix Draeseke. In 1846, *Jugendgedenken* had been set by Swiss composer Wilhelm Baumgartner (a friend of Keller and Wagner) and, in 1944, by German composer Hermann Reutter, who, in the 1970s, also accompanied Fischer-Dieskau as a Schoeck interpreter. *Jugendgedenken* can be heard on an unforgettable all-Schoeck LP by Fischer-Dieskau (with Margrit Weber as an accompanist), recorded by Deutsche Grammophon in 1958, just one year after Schoeck's death.

The original piano versions of these three songs were premiered separately in 1915 and 1916, with Schoeck accompanying Max Krauss, Ilona Durigo and Maria Philippi. The latter singer would also be the soloist in a concert which took place in Bern on 21st November 1916 under Fritz Brun's baton. The concert program also included Hugo Wolf's symphonic poem *Penthesilea*, Schubert's "Great" Symphony in C and two arias by Handel.

The reviewer of the *Schweizerische Musikzeitung* praised the interpretation of *Penthesilea*, but did not really like Brun as a Schubert conductor. Furthermore he found his Schoeck orchestrations "a doubtlessly interesting experiment", and those of *Jugendgedenken* as too heavy. Still, in the remaining songs, a "subtle sense for colours" was recognized. Contralto Philippi (a pupil of Pauline Viardot-Garcia, a renowned Bach and Mozart interpreter who, in 1924, would figure in the quartet of soloists at the world premiere of Hermann Suter's cantata *Le Laudi*) seemed not to satisfy the reviewer either; her voice was found to be unsuited to such a song style. Only her Handel would make the audience applaud with enthusiasm.

On 20th September 1918, in a Leipzig Gewandhaus concert of the Schweizerisches Musikfest, Brun conducted Schoeck's *Drei Gesänge* again, this time interpreted by Ilona Durigo – a fascinating Hungarian alto, who, from 1921 to 1937, was a singing teacher at the Zürich Conservatory and later, until her death in 1943, at the Budapest Conservatory.

Durigo had already performed the songs in 1917: on 27th November in Zürich (with the Tonhalle-Orchester, conducted by Volkmar Andreae) and on 1st December in Basel (with the orchestra of the Allgemeine Musikgesellschaft, conducted by Hermann Suter).

Leipzig reviews were positive: *Auf meines Kindes Tod* was considered "a classic example of how to solve the difficult problem of preserving the songs feeling of intimacy in transferring it to a larger scale orchestral setting". Brun had, apparently, "succeeded in reaching the soul of Schoeck's song, by putting his entire heart into its orchestral sound". Durigo's voice seemed to appear "more delicate" in the large Gewandhaus concert-hall than in the smaller one, where, on 18th September, she and Schoeck had given an all-Schoeck recital. On that occasion she was highly praised.

This wartime concert took place under the patronage of Prince George of Saxony, who had studied philosophy and theology. After the Armistice he would abdicate and become a priest. In the early 1930's he had acquired a reputation of being a resolute anti-Nazi.

As far as Brun's filigree orchestration is concerned, one notices that it not only honours Schoeck's own orchestral palette, but also those of Viennese fin de siècle composers like Franz Schreker and Alexander Zemlinsky. These songs would make an ideal coupling, for example, to Schreker's *Fünf Gesänge* for low voice and orchestra (1909/1923).

Die drei Zigeuner, although sounding heavier, is not scored for a larger ensemble: it just has two instead of four horns, but an additional double bassoon. Whereas the first song needs only one bassoon, one oboe and an English horn, *Zigeuner* needs two oboes, and *Jugendgedenken* two oboes again but with an extra English horn. A harp is required in Nos 2 and 3, the latter also including a short celesta and a discreet timpani part in its last section. *Jugendgedenken* also exists in an orchestration by Carl Heinrich David (1884–1951); Durigo would perform it (together with two more songs, orchestrated by David) with the Orchestre de la Suisse Romande conducted by Schoeck in Lausanne on 8th March 1920.

Detailed musical analyses of these three songs is definitely a matter for a Schoeck expert, such as musicologist Chris Walton, whose comprehensive book *Othmar Schoeck, Life and Works* (University of Rochester Press, 2009) is highly recommended.

(Edited by Ian Lace)

Five songs for alto and piano (arr. Adriano for string sextet)

Compared to Fritz Brun's minimal output of lieder, Othmar Schoeck's catalogue of nearly 300 items constitutes more of a "cultural shock". Schoeck (1886–1957) had started writing lieder around 1900, at a time when Brun was still studying in Köln. His earliest collection (op. 3) was first published in 1907; but before that, he had already written some 30 songs without opus numbers. Brun and Schoeck became acquainted in 1908; their friendship lasting until the latter's death. *Wanderlied der Pragerstudenten* (1907), the first Schoeck song Brun became influentially aware of, caused "quite a stir" for him, apparently.

Besides the collection on this recording, five more autographs of lieder (written between 1901 and 1913) are preserved in Brun's estate. There is a 1909 setting of Hermann Hesse's *Ravenna*, a poem which would inspire Schoeck four years later (his op. 24b, no. 7). Brun's *Sommernacht* (1902, on a poem by a certain "M. Madeleine") has no connection with Schoeck's *Intermezzo* for strings (op. 58) of the same title, inspired by a poem of Gottfried Keller. Incidentally, Keller's poem *Unter Sternen* was to become, in 1942, a Brun piece for unaccompanied male choir – this was composed at the same time as Schoeck was working on 25 Keller songs with piano (op. 55, 1941–43), using this particular song title for the whole cycle.

The remaining songs by Brun are *Requiem*, *Sehnsucht* (both of 1901) and *Aus banger Brust* (1902) – on texts by Conrad Ferdinand Meyer, Walter Weibel and Richard Dehmel (which had also inspired Sibelius in his op. 50, no. 4).

In a letter from Berlin of 29th November 1901 to his mother, we learn that Brun had "intended to write many songs". Two weeks later we read: "I am in an intensively busy period of composing; songs [on poems] by K[onrad] F[erdinand] Meyer" – of which, apparently, only the above mentioned *Requiem* was completed. Unfortunately Brun never kept his promise. In his later career he would write "many songs" for choral groups only.

The *Fünf Lieder für eine Altstimme mit Klavierbegleitung* were composed between 1913 and 1916 – and printed in 1920 by Musikhaus Hüni. They are dedicated to the singers Hanna Brenner (Nos 1 and 2) and Elisabeth Gund-Lauterburg (Nos 3–5).

Reviews and a program leaflet of a complete premiere performance of *Fünf Lieder* could not be found. In the *Schweizerische Musikzeitung* a concert of the Lehrergesangsverein Bern of 21st January 1917 is reviewed, in which chorus master August Oetiker not only led choral pieces by Othmar Schoeck, Friedrich Hegar, Hans Huber and Ernest Graf, but also accompanied lieder by Fritz Niggli and Gustave Doret – besides Brun's *Die Entschlafenen* and *Lebensgenuss*. Klara Wirz-Wyss was the soloist. This soprano (who in her earlier career also used to perform as a concert pianist), had been a pupil of Émile Jaques-Dalcroze; in 1929, in Leipzig, she would premiere Franz Schreker's *Vom ewigen Leben* under Hermann Scherchen's baton. In a reviewer's opinion, Brun's songs were "deeply felt, grave and more of a philosophical kind"

- but that they were reminiscent of Brahms and that they were performed with “barely sufficient power”.

On 29th October 1917, at the occasion of a Swiss Music Week at the Wiener Konzerthaus, the complete set of Brun’s *Fünf Lieder* was performed by the composer at the piano, accompanying Viennese alto Elisabeth Gund-Lauterburg. In this recital, in which Othmar Schoeck collaborated, songs by Schoeck and Volkmar Andreae were also performed. Brun would also engage Gund-Lauterburg for some of his Bern concerts of Beethoven’s *Missa solennis* (in 1911) Liszt’s *Christus* (in 1918) and Bach’s *Christmas Oratorio* (in 1926).

Two songs from this collection are on texts by Friedrich Hölderlin, a poet whom Brahms had not used in his lieder, but did so in his magnificent *Schicksalslied op. 54*, for chorus and orchestra. Clemens Brentano became famous through Brahms’s six-part chorus a cappella rendering of *Abendständchen* and through his and Achim von Arnim’s editing of the folk-poetry collection *Des Knaben Wunderhorn*, two items from which were used in Brahms’s *Lieder op. 62* for mixed chorus. Brun too seems to have been particularly attracted to Brentano’s *Abendständchen*. Its appeal (it describes the transparency between human soul and nature) manifested itself later in some of Brun’s Symphonies’ “nocturnal” slow movements - in which the effect of serenades heard from a distance was produced. More than a dozen other vocal renderings of *Abendständchen* would be written by composers ranging from Louis Ferdinand (Prince of Prussia) to Paul Hindemith; not to mention many more versions translated into foreign languages.

Hölderlin’s *Lebensgenuss* had been set in 1851 for male vocal quartet by Swiss composer Wilhelm Baumgartner and would inspire Josef Matthias Hauer to compose a song for voice and piano in 1924. In this rather “philosophical” text, the fascination of springtime justifies the poet to take a rather melancholic passing through life.

Die Entschlafenen - like in ancient Greek elegies - is a reminder that departed ones are always present in the souls of those left behind. Brun’s music is accordingly doleful and solemn.

In Schlegel’s *Es wehet kühl und leise* - another poem very much akin to Brun’s great sensitivity for nature - rustling thickets become transmitters of secret messages of the universe. Brun did not use its original title *Die Gebüsche (The bushes)*. In her highly recommendable book *Schubert’s Lieder and the Philosophy of Early German Romanticism* (Ashgate Publishing, 2014) Dr. Lisa Feurzeig delivers an extended analysis of this poem, which Franz Schubert had set with sparkling music in 1819.

The last song of Brun’s collection, *Der Wunsch*, is an intentionally “moralistic” miniature by Friedrich von Hagedorn, a poet from the Anacreontic period of late Baroque. Brun’s setting is saraband-like, with a slightly ironic touch: occasional trills heard in the accompaniment also emphasize the poem’s gallant verses.

The present arrangement for string sextet is a manifold homage to Brahms. It certainly sympathizes with Brahms’s own love for this kind of ensemble, but the arranger’s choice was also based on the fact that Brun’s songs contain homages to Brahms. The use of just a string quartet would have been insufficient to assume the song’s rather dense harmonies.

Last but not least, the arranger, too, homages his beloved Brahms once more, 13 years after his own sextet arrangement of *Vier ernste Gesänge*. This arranged version of *Fünf Lieder* is dedicated to Suzanne and Hans Brun: without their support, a recording project of Fritz Brun’s orchestral works (on 10 CDs, started in 2003 and completed in 2015 with the present recording) would never have become possible.

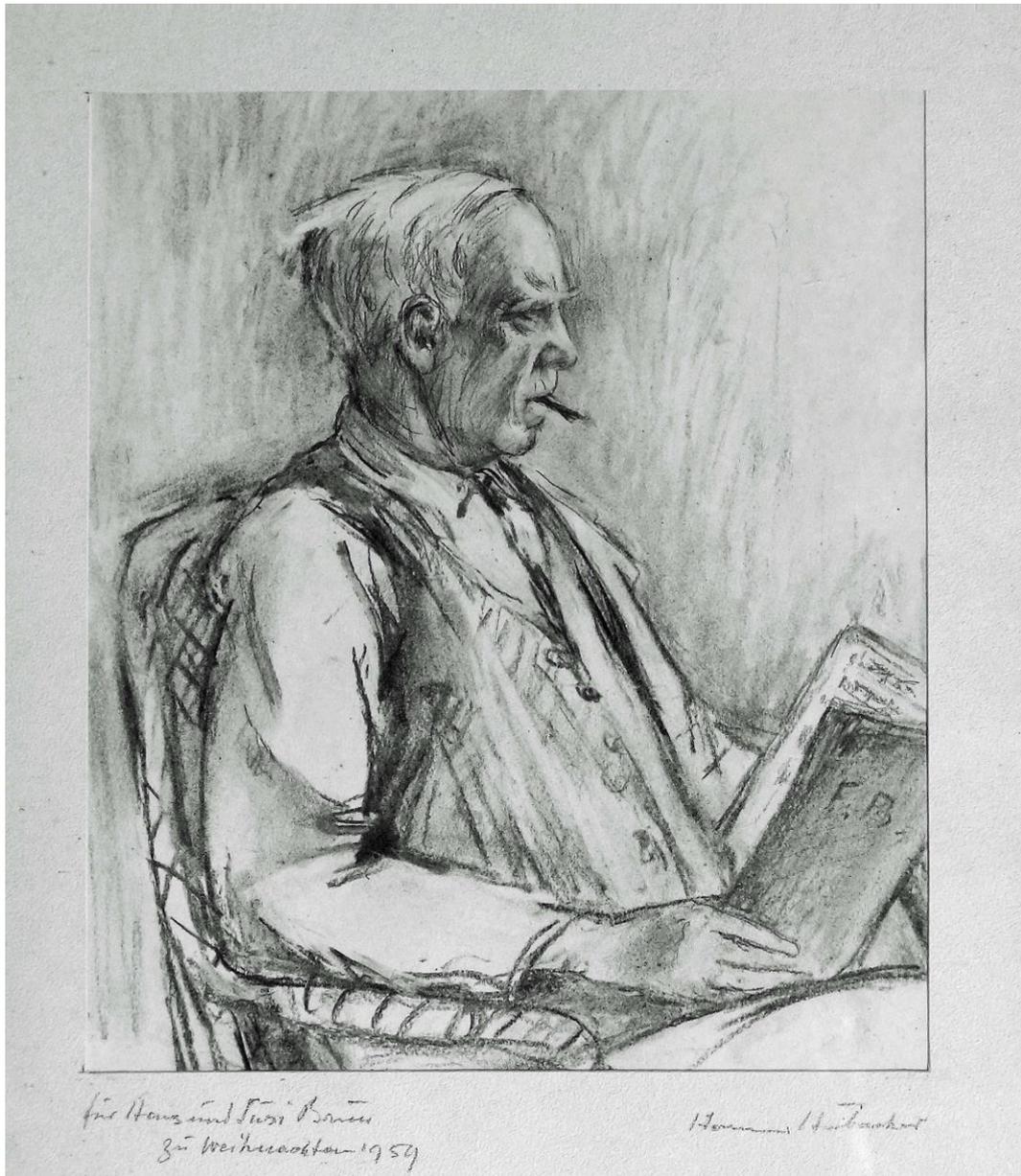
(Edited by Ian Lacey)

Afterword

The author of these rather spontaneous and varying CD liner notes is no musicologist. Therefore, these introductions would not withstand professional criticism. To musicologists, an “expert” analysis of Fritz Brun’s music still remains an uncharted territory. In Willi Schuh’s collection of essays and reviews *Schweizer Musik der Gegenwart (Swiss music of present days, 1948)*, six works of Brun are being introduced on ten small-format pages. Peter Mieg’s contri-

bution in *40 Schweizer Komponisten der Gegenwart* (40 Swiss composer of present times, 1959) runs to two and a half pages in length. However, Peter Palmer's five-page essay of 1996, *Fritz Brun, Swiss Symphonist* (*Tempo*, No. 195, January 1996) is the most insightful and qualified "composer's portrait" of Brun published so far. Valuable biographical information can be found in Regula Koch's and Willy Tautenhahn's privately published studies of 1978.

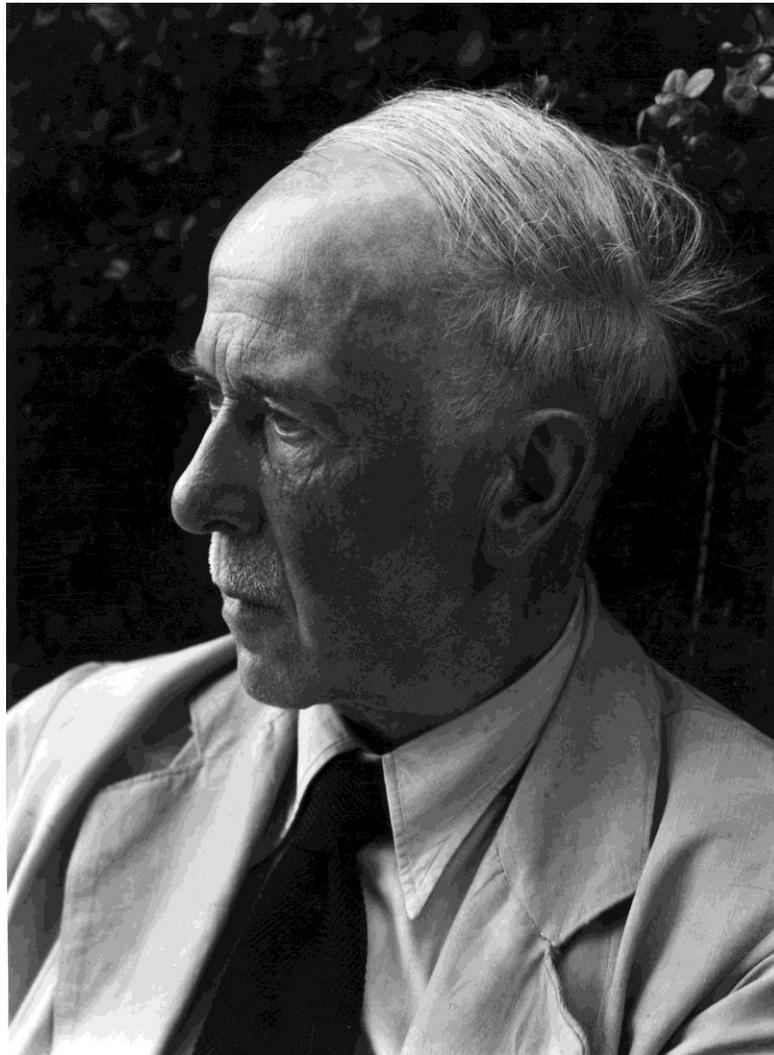
Adriano, in the summer of 2017



Hermann Hubacher: Fritz Brun – a portrait drawing, 1959
(The Fritz Brun Estate)

FRITZ BRUN

1878-1959



**Kurzbiographie
und Einführungen in seine Orchesterwerke**
von Adriano

INHALT

Fritz Brun: Kurzbiographie	63
Fritz Brun: Der Dirigent und Musiker	65
<i>Symphonien:</i>	
Symphonie Nr. 1	66
Symphonie Nr. 2	73
Symphonie Nr. 3	79
Symphonie Nr. 4	82
Symphonie Nr. 5	85
Symphonie Nr. 6	87
Symphonie Nr. 7	89
Symphonie Nr. 8	91
Symphonie Nr. 9	99
Symphonie Nr. 10	101
<i>Sonstige Orchesterwerke:</i>	
Aus dem Buch Hiob	102
Ouvertüre zu einer Jubiläumsfeier	103
Symphonischer Prolog für grosses Orchester	104
Rhapsodie für Orchester	106
<i>Konzertante Werke:</i>	
Konzert für Klavier und Orchester	108
Variationen für Streichorchester und Klavier	111
Divertimento für Klavier und Streicher	113
Konzert für Violoncello und Orchester	113
<i>Werke mit Chor oder Solo-Gesang:</i>	
Verheissung	117
Grenzen der Menschheit	119
Othmar Schoeck: Drei Lieder (Orch. Brun)	120
Fritz Brun: Fünf Lieder (Bearb. Adriano)	122
<i>Literaturverzeichnis, Diskographie</i>	124

Sämtliche CD-Einführungstexte (aus den Jahren 2003-2012) wurden in englischer Sprache verfasst; deren Übersetzer sind jeweils am Ende erwähnt. Diese Neuausgabe wurde vom Autor revidiert und korrigiert.

*Umschlagfoto: Fritz-Brun-Nachlass, Zentralbibliothek Zürich (Musikabteilung).
Weitere Informationen über Fritz Brun findet man hier:*

www.fritzbrun.ch
www.zb.uzh.ch/de/collections
www.paul-sacher-stiftung.ch
www.adrianomusic.com

© 2017 Adriano Productions Zürich

ISBN 3-85531-006-8

Fritz Brun: Kurzbiographie

Fritz Brun wurde am 18. August 1878 in Luzern geboren. Sein Vater, ein Schullehrer, starb, als Fritz zwölf Jahre alt war. In jungen Jahren bekam er Klavierunterricht, der es ihm ermöglichte, mit einem Engagement als Harmoniumspieler in der Luzerner Gefängniskirche zum Familieneinkommen beizutragen. Zusätzlich setzte er sein Studium in Musiktheorie beim Organisten Joseph Breitenbach fort. Seine nachfolgenden Klavierlehrer waren Peter Fassbänder und Willem Mengelberg. Letzterer war zu der Zeit zugleich junger Musikdirektor am städtischen Konservatorium in Luzern. Dank der Komponisten Friedrich Hegar und Hans Huber bekam Fritz Brun im Jahre 1897 ein Stipendium, das es ihm erlaubte, sein Musikstudium am Kölner Konservatorium fortzusetzen. Dort studierte er bei Franz Wüllner (der auch schon Mengelbergs Lehrer gewesen war) Komposition und Dirigieren und perfektionierte seine Klaviertechnik bei Max van de Sandt. 1898 komponierte Fritz Brun sein *Erstes Streichquartett*. Seine *Erste Symphonie* (1901, Abschlussarbeit am Konservatorium) wurde 1902 in Arnhem erstmals vollständig aufgeführt.

Im Jahre 1901, nachdem er eine Stellung als Klavierlehrer am Zürcher Konservatorium abgelehnt hatte, liess Brun sich in Berlin nieder, um als privater *music maker* (zu verstehen als Hofmusiker) von Prinz Georg von Preussen (Hohenzollern) zu wirken. Dieser Onkel von Kaiser Wilhelm II., der gleichzeitig als Freund und Mentor des jungen Schweizer Musikers fungierte, besass eine umfangreiche Bibliothek verschiedenster Interessengebiete. Während dieser Berliner Zeit komponierte Brun seine *Erste Symphonie*, die 1902 in Arnhem uraufgeführt wurde. Brun bekam dafür den Paderewski-Preis. Nach dem Tod des Prinzen reiste Brun nach London, wo er sich einige Monate als Klavierlehrer, Kammermusiker und Arrangeur von Couplets durchschlug. Anschliessend kehrte er nach Deutschland zurück. Am Dortmunder Konservatorium unterrichtete er nun Klavier und Musiktheorie, verlor jedoch nach kurzer Zeit seine Stelle, da diese Institution bankrott ging. Bruns *Klavierquintett* von 1902 war das letzte Werk, das er ausserhalb seines Heimatlandes schrieb.

Im Jahre 1903 kehrte Brun in die Schweiz zurück und liess sich in Bern nieder. Sechs Jahre lang war er als Klavierlehrer am örtlichen Konservatorium tätig. 1909 wurde er zum Generalmusikdirektor der Bernischen Musikgesellschaft und deren Ensemble, dem Berner Stadtorchester, ernannt sowie gleichzeitig zum Leiter der beiden Gesangvereine, dem Cäcilienverein und der Berner Liedertafel. Während seiner Dirigentenjahre in Bern wurden seine Symphonien Nr. 2 bis 7 geschaffen und erfolgreich aufgeführt.

1912 heiratete Brun Hanna Rosenmund. Aus dieser Ehe gingen drei Kinder hervor. Im Juni 1941, nach einer beeindruckenden Aufführung von Beethovens *Missa Solemnis* im Berner Münster, trat Brun von seinem Posten zurück, kehrte aber gelegentlich als Gastdirigent und Kammermusiker nach Bern zurück. Er hatte sich in seine *Casa Indipendenza* in Morcote, an den Ufern des Luganersees zurückgezogen, um sich auf das Komponieren zu konzentrieren. Dort entstanden seine Symphonien Nr. 8 bis 10 und seine beiden Konzerte für Klavier und Violoncello.

Fritz Brun starb am 29. November 1959. Seine Asche wurde in Grindelwald beigesetzt, nahe seines geliebten Bergtriptychons Eiger Mönch und Jungfrau, das ihn so häufig inspirierte und auf seinen Berggängen zu seinen Lieblingszielen zählte.

Brun war ein hochkultivierter Mann, der zahlreiche Ehrungen und Preise entgegennehmen durfte. Zu seinen Freunden zählten die Komponisten Friedrich Hegar, Hans Huber, Othmar Schoeck (ihm ist seine *Zweite Symphonie* gewidmet), Hermann Suter; die Dirigenten Volkmar Andreae, Arthur Nikisch, Willem Mengelberg, Hermann Scherchen; die Altistin Ilona Durigo; der Bildhauer Hermann Hubacher; die Kunstmalers Cuno Amiet, Wilfried Buchmann, Ernst Morgenthaler und der Schriftsteller und Dichter Hermann Hesse.

Fritz Brun soll einen sehr ernsten Charakter und eine ziemlich schroffe Art gehabt haben. Seine vehementen Wutausbrüche gingen jedoch oft rasch in ein wohlwollendes, heiteres Lächeln über: Genau das hören wir auch aus seiner Musik heraus. Fragt man aus freudscher Sichtweise nach Gründen seiner Art, so mag man vielleicht eine Antwort darin finden, dass er ganz jung in einer Gefängniskirche Harmonium spielen musste. Aber es ist eher wahrschein-

lich, dass seine Kindheitserfahrungen insgesamt Spuren hinterlassen haben. Zudem ist nur zu verständlich, dass ein seriöser Musiker wie Brun bei vielen Gelegenheiten gegen Unwissenheit, Oberflächlichkeit, Dilettantismus und Bürokratie ankämpfen musste. Diese Feinde, die auch in der Musikwelt in Hülle und Fülle vorhanden sind, machen starke, energiegeladene Persönlichkeiten entweder noch anspruchsvoller als sie schon sind oder zu frustrierten Menschen. Wenn man sich Bruns emotional geladene Symphonien anhört, spürt man, dass er letztendlich seinen spirituellen Ort der Ruhe hat finden können. Diese zehn anspruchsvollen Werke hinterlassen einen überwältigenden Eindruck, wann immer wir sie studieren, aufführen oder anhören.

Der Verfasser zögert nicht, Fritz Brun mit Wilhelm Furtwängler (acht Jahre älter als Brun) zu vergleichen; nicht nur wegen der ähnlichen künstlerischen Tätigkeiten und eklektisch deutsch-symphonisch orientierten musikalischen Sprache, sondern auch darum, weil beide Dirigenten wurden, nachdem sie ihre anfänglichen Pläne, ihren Lebensunterhalt als Komponisten zu verdienen, aufschieben mussten. Sowohl Furtwängler als auch Brun schrieben starke, fast autobiographische, selbstanalytische, in sich geschlossene Symphonien, die nur Zuhörer mit einer Offenheit für eher peinigende, unruhig musikalische Dimensionen ansprechen und keinesfalls nur für reines Hören geeignet sind. Aufgrund dieser Merkmale und der auffälligen Assoziation dieser Musik mit der Natur und anderen elementaren Kräften könnte Brun auch als „Schweizer Sibelius“ betrachtet werden. Hier muss sich der Zuhörer Bereichen öffnen, die nur durch Musik aufgedeckt werden können – stärker als in jeder anderen Kunstform.

Bruns Katalog von Orchesterwerken, neben seinen zehn *Symphonien*, die im Zeitraum von 1901 bis 1953 entstanden sind, beinhaltet Werke wie das symphonische Gedicht *Aus dem Buche Hiob* (1906), *Symphonischer Prolog* (1942), *Ouvertüre für eine Jubiläumsfeier* (1950) und *Rhapsodie* (1957), seine letzte Komposition. Für Klavier und Orchester schrieb er ein *Konzert in A-Dur* (1946), *Variationen über ein eigenes Thema für Streichorchester und Klavier* (1944) und ein *Divertimento für Streichorchester* (1954), ferner auch ein *Konzert in d-Moll für Cello und Orchester* (1947). *Verheissung* (1915) für gemischten Chor, Orgel und Orchester und *Grenzen der Menschheit* (1932) für Männerchor und Orchester sind beides Vertonungen von Goethe-Gedichten. Drei Lieder von Othmar Schoeck (aus seinen opp. 20 und 24) wurden von Brun 1916 orchestriert. Bruns Kammermusik umfasst vier *Streichquartette* (1898, 1921, 1943 und 1949; das letztere wurde durch Themen aus den Pausensignalen des Schweizer Rundfunks angeregt), ein *Klavierquintett* (1902), zwei *Sonaten für Violine und Klavier* (1920, 1951) und eine *Sonate für Cello und Klavier* (1952).

Zu seinen Vokalwerken gehören etwa zehn Lieder mit Klavierbegleitung und eine eindrucksvolle Sammlung von Liedern für gemischte Chöre mit und ohne Begleitung sowie für Frauen- und Männerchöre auf Texte von Goethe, Eichendorff, Uhland, Lenau, Mörike, Keller, einigen zeitgenössischen Dichtern, und auf Texte von Volksdichtungen. Dies waren die meist aufgeführten Kompositionen von Brun, die auch heutzutage noch in Programmen von Gesangsvereinen erscheinen. Brun arbeitete auch mit grossem Können an verschiedenen Choranthologien und an Sammlungen von Volksliedern aus dem Kanton Bern mit.

Der Schweizer Musikologe Willi Schuh beschrieb Bruns Musikstil in einer bisher unübertroffenen Art und Weise: „Den Hörern macht er den Zugang zu seiner künstlerischen Welt nicht leicht. Knorrig und verschlossen muten seine Werke beim ersten Hören an, ein Ringen mit der Materie, mit der Form wird spürbar, und mehr nur ahnendem Mitfühlen und -leiden, denn bewusstem Mitgestalten offenbaren sich die persönlichen und damit wesentlichen Züge seiner Tonsprache, die trotz ihrer traditionellen Bindung an die Klangwelt Brahms und Bruckners durchaus Eigenes, und hier urschweizerisches, zu sagen hat...“ Der Bildhauer Hermann Hubacher schrieb einst an Brun: „Wenn ein Werk von dir gespielt wird, bin ich in eine Dir ganz eigene Welt versetzt, auf eine blühende Alpwiese mit polternden Felsen.“ Und der Komponist Peter Mieg war der Ansicht, dass Bruns Eigenwilligkeit „im Beharren auf der grossen Geste der Sinfonik und ihrer Art, einen musikalischen Gedanken abzuwandeln, hier innerhalb schweizerischen Schaffens einmalig ist. Die breite Form ist im Übrigen auch für die wenigen Kammermusikwerke charakteristisch.“

Fritz Brun: Der Dirigent und Instrumentalist

Liest man die Biographien und Dokumente zu Hermann Suter und Hans Huber, so kann man bereits sagen, dass die Schweiz in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts tatsächlich eine glorreiche Musik-Ära durchlebte. Damals wurden Werke einheimischer Komponisten häufiger aufgeführt; auch Schweizer Solisten und Dirigenten sorgten für volle Konzertsäle (im Gegensatz zur heutigen Tendenz, ausländische Stars als musikalische Magnete einzusetzen). Ausserdem spielten die verschiedenen Schweizer Rundfunkorchester mutigere Programme, wobei die Berücksichtigung von einheimischen Komponisten selbstverständlich war. Das Repertoire der Abonnementskonzerte exzellenter Orchester und grosser Schweizer Dirigenten wie Fritz Brun in Bern, Hermann Suter in Basel, Ernest Ansermet in Genf, Leopoldo Casella und Otmar Nussio in Lugano und Volkmar Andreae in Zürich war oftmals überraschend originell und reichhaltig. Auch war es offenkundig selten so, dass, wie heutzutage, die erste Hälfte eines Konzerts nur von einem reduzierten Publikum besucht wurde, weil ein moderneres Werk auf dem Programm stand.

In seinen 32 Berner Jahren dirigierte Brun Orchester- und Chorwerke von Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Brahms, Schumann, Schubert, Wagner und Bruckner. Aber er machte sein Publikum auch mit Hector Berlioz, Max Reger, Gustav Mahler und Richard Strauss vertraut. Daneben führte er Werke von Komponistenkollegen auf wie Othmar Schoeck, Hermann Suter, Willy Burkhard, Arthur Honegger, Frank Martin und anderen, ganz wie Suter selber dies während seiner Basler Zeit von 1903 bis 1926 getan hatte. Auch andere französische Komponisten wie Bizet, Saint-Saëns, Franck, d'Indy, Debussy und Ravel standen auf Bruns Programmen; dass die Impressionisten damals nicht unbedingt willkommen waren, störte Brun insbesondere. Bei Honeggers *Le Roi David*, *Cris du Monde*, *Pacific 231* und *Chant de Joie* konnte sich Brun auf negative Reaktionen verlassen. Wie dem auch sei: Er war berüchtigt für seine anspruchsvollen Programme und ungewöhnlichen Werk- und Komponistenkombinationen.

Auch ausserhalb der Schweiz war der Dirigent Brun gelegentlich tätig: Beim Schweizer Musikfest in Wien 1917 führte er mit dem Wiener Konzertvereinsorchester und Tonkünstler-Orchester Werke von Mozart, Brahms, Huber, Schoeck und auch die eigene *Zweite Symphonie* auf. 1918, anlässlich des Schweizerischen Musikfestes in Leipzig, durfte er *Verheissung* sowie seine Schoeck-Lieder-Orchestrierungen dirigieren. 1923 gab er die italienische Premiere von Bachs *h-Moll-Messe* im Augusteo in Rom und 1926 wurde er eingeladen, Suters Oratorium *Le Laudi* im Pariser Trocadéro aufzuführen.

Allem Anschein nach war Brun kein Taktstock-Torero, sondern ein sogenannter „Gesinnungsmusiker“ (wie zufälligerweise auch seine drei Kollegen Suter, Andreae und Ansermet). Schoeck zufolge erschienen Bruns lange, winkende Arme recht schwerfällig, im Vergleich mit anderen freilich war er dank seiner starken Persönlichkeit, seiner Überzeugungskraft, seiner unbedingten Musikalität und seiner gründlichen Vorbereitung in der Lage, bessere Ergebnisse zu erzielen. Kein Wunder, dass Suter Brun 1909 als erster für das Berner Orchester mit den Worten vorschlug: „Wenn man in der eigenen Stadt einen musikalischen Charakterkopf hat wie Fritz Brun, so braucht man doch nicht weiter zu suchen.“ Anlässlich von Bruns 25jährigem Dirigentenjubiläum vermerkte Gian Bundi: „Dirigenten dieser Art sind für diejenigen, die sie anführen, nicht immer bequem. Sie sind vom heiligen Eifer beseelt und der schlägt etwa in heiligen Zorn um, wenn sie auf Unverstand stoßen. Und vom heiligen Zorn zum heftigen Wort ist ein kleiner Schritt.“

Bruns Vorgänger in Bern war Carl Munzinger. Nach seinem Weggang wurde Luc Balmer zum Leiter der Abonnementskonzerte ernannt; der neue Chorleiter wurde Kurt Rothenbühler, der in den frühen 1960er Jahren die *Dritte* und die *Vierte Symphonie* von Brun im Schweizer Rundfunk aufführen sollte. Weitere Dirigenten, die damals für Bruns Orchesterwerke entweder in Bern, in anderen Schweizer Städten, im Ausland oder im Rundfunk eintraten, waren Hermann Scherchen, Carl Schuricht, Felix Weingartner, Volkmar Andreae, Othmar Schoeck und Robert F. Denzler. Von Brun selber dirigiert, hat leider nur eine Rundfunkaufnahme seiner *Achten Symphonie* überlebt, nebst Schellack-Platten mit Chorstücken.

Brun war überdies ein hochqualifizierter und leidenschaftlicher Kammermusiker und Liedbegleiter. Die Werke, die er am häufigsten aufführte, waren Schuberts und Brahms' Kompositionen für Streicher und Klavier. Ausserdem spielte und dirigierte er einige Mozart-Konzerte vom Klavier aus und übernahm einmal die anspruchsvollen Soloparts in Schumanns *a-Moll-* und Brahms' *d-Moll-Konzerte*. Brahms war denn auch Bruns bevorzugter Komponist; manchmal spielte er sogar inmitten eines Symphoniekonzerts Klavierstücke oder begleitete Lieder von Brahms.

Bei der Durchsicht von Bruns eigener Sammlung von Konzertprogrammen und -kritiken gibt es reichlich Anlass, überrascht zu sein – nicht nur wegen seines grossen Repertoires, seines beeindruckenden kompositorischen Oeuvres und des Erfolgs, der ihm zuteilwurde, sondern leider auch, weil sein Ruf nach seinem Tod so schnell in Vergessenheit geriet. Ein Grund dafür mag sein, dass seine Musik weder leicht aufzuführen noch leicht anzuhören ist, und dass seine *Symphonien Nr. 2, 3 und 4* seine einzigen Orchesterwerke sind, die einen Verleger fanden.

Auch die Diskographie seiner Werke macht einen desolaten Eindruck: 1971 wurde eine Schallplatte mit der Rundfunkübertragung des ersten Satzes (*Chaconne*) seiner *Fünften Symphonie* in der renommierten CTS-Reihe Schweizer Komponisten wiederveröffentlicht, aber erst 1994 und 1995, nach einer beschämenden Stille von mehr als dreissig Jahren, wurden zwei verschiedene Live-Aufführungen seiner *Zweiten Symphonie* auf CD veröffentlicht. Ein wenig später wurden seine *Variationen für Streichorchester und Klavier* von den Lucerne Festival Strings vorgelegt.

Übersetzung: Horst A. Scholz (2003), rev. Daniel Gloor (2015)

Symphonie Nr. 1 h-Moll

Eine polemische Einführung?

Unsere Ohren sind von Musik der sogenannten „grossen Meister“ gesättigt, und wir können es nicht vermeiden, uns auf dieses riesige Erbe zu stützen, sobald wir ein Stück eines „unbekannten“ oder „vergessenen“ Komponisten zum ersten Mal hören. Böse Zungen unter Musikwissenschaftlern, Kritikern und auch Musikern geniessen es manchmal, den Einfluss jener Meister auf eine Weise zu betonen, dass die eigentlichen Vorzüge solcher Werke davon überschattet werden – abgesehen von einer ganz eigenen Unfähigkeit, die Grösse eines nicht zum Repertoire gehörenden Stückes einzugestehen. Dass zum Beispiel Beethoven ohne Haydn und Wagner ohne Meyerbeer eher undenkbar sind, wird von niemandem zurückgewiesen, zumal grosse Meister als unfehlbar gelten. Die Musikgeschichte basiert auf etlichen solchen Ungerechtigkeiten; nur zu leicht lassen sich die zahllosen in Lexika zu findenden Feststellungen zu den „Einflüssen“ auf Komponisten mangels interessanter Argumente oder seriöser Verweismaterialien bestätigen. Ist man sich bewusst, wie viel soweit über weniger bekannte Komponisten von Autoren geschrieben wurde, die nicht einmal die Möglichkeit hatten, die entsprechenden Partituren zu hören oder zu lesen, und dabei weiterhin irgendwelchen Unsinn unseeriöser Vorgänger wiederkäuen?

Unter denjenigen, die Brun wenig (oder gar nicht) kennen, gibt es einige, die vom Vorwurf des brahmsschen Einflusses nicht ablassen können. Aber Bruns Fall ist viel ernster und komplexer, und seine (teils vermutlich bewussten) gelegentlichen Anklänge oder Hommagen an Brahms sind minimal und alles andere als unverzeihlich.

Was den Fall von Friedrich Gernsheim (1839–1916) betrifft – um nur ein Beispiel eines Zeitgenossen von Brahms zu nennen, dessen *Symphonien 2, 3 und 4* fast absichtlich im Stile Brahms' geschrieben wurden –, so kann man diese Werke kaum anhören, ohne den Geist von Brahms vor sich zu haben, obwohl es sich um ausgesprochen schöne und wertvolle Musik und alles andere als irritierende, aufgeblasene Imitationen handelt. Bruns Verbindung zu Brahms mag ihren Ursprung in seiner Aussage haben, durch die er sich unbewusst selber stigmatisierte und in der er erklärt, er ziehe es vor, die symphonische Tradition von Brahms fortzuführen, statt sich an die Neudeutsche Schule, etwa an Wagner, anzulehnen oder die orchestralen Feuerwerke von Richard Strauss zu imitieren. Diese Aussage stammt übrigens von

einem 23jährigen Studenten am Konservatorium, der soeben mit der Komposition seiner *Ersten Symphonie* begonnen hat! Es spricht für Brun, dass er damit klar seinen beabsichtigten künstlerischen Werdegang beschreibt, was aber gleichzeitig zu einem gefährlichen Missverständnis führte. Alle Musikliebhaber, die hiermit erstmals die Möglichkeit haben, Bruns sämtliche Orchesterwerke auf CD zu hören, sind dazu aufgefordert, sich im Kontext von Bruns Gesamtwerk ein objektiveres Urteil zu bilden.

Kölner Jahre und Premiere in Arnhem

Obwohl das Telefon bereits in den 1860er Jahren erfunden wurde, war es erst ab 1908 über lokale Netze und ab den zwanziger Jahren für Ferngespräche verfügbar. Das geschriebene Wort war das Medium der täglichen nicht mündlichen Kommunikation. 1896 hatte der junge Fritz Brun seine Geburtsstadt Luzern, wo er mit seiner verwitweten Mutter und seinem älteren Bruder lebte, für einen fünfjährigen Aufenthalt als Student am Kölner Konservatorium verlassen. Danach folgten drei kürzere Aufenthalte in Berlin, London und Dortmund, bis er sich 1903 endgültig in Bern niederliess. Bruns Korrespondenz aus diesen frühen, alles andere als unproblematischen Jahren, ist eine wichtige Informationsquelle zu seinem Leben und seinen Gedanken, indem er leidenschaftlich über das Geschehen aus seiner Umgebung und über seine Gefühle nach Hause berichtet oder um zusätzliches Geld, Kleidung und Nahrungsmittel bittet.

Bruns Kölner Klavierlehrer war Max van de Sandt, ein ehemaliger Liszt-Schüler. Der Komponist Arno Kleffel lehrte ihn Partiturlesen und Instrumentation. Übrigens war Franz Wüllner (1832-1902), der Direktor des Konservatoriums, berühmter Dirigent des hiesigen Gürzenich-Orchesters und Professor für Komposition, auch der Lehrer von Bruns Landsmann Volkmara Andreae. Nach seinem Abschluss in Komposition 1899 hatte Andreae Köln für ein kurzes Engagement als Korrepetitor an der Münchner Hofoper verlassen und sich schliesslich in Zürich niedergelassen, wo er über mehr als vierzig Jahre hinweg als einer der berühmtesten Schweizer Dirigenten tätig war, zusammen mit Hermann Scherchen auch als Förderer von Bruns Symphonien. Ein früherer Schüler von Wüllner war Willem Mengelberg (1881-1951), noch bevor er zum Generalmusikdirektor in Luzern ernannt wurde und später (1895) zum Hauptdirigenten des Amsterdamer Concertgebouworkest – eine Position, die er während eines halben Jahrhunderts einnehmen sollte.

In den Briefen Bruns taucht der Name Andreaes (der seinen Abschluss in Köln mit einer *Symphonie in F-Dur* machte) ebenso häufig auf wie derjenige seines holländischen Kollegen und Freundes Jan van Gilse (1881-1944), der, nach Wüllners Tod, Köln verlassen sollte, um in Berlin Schüler von Engelbert Humperdinck zu werden. Bruns *Erste* (von zehn) und van Gilses *Erste* (von vier vollendeten) Symphonien, beides Abschlusswerke, wurden 1902 mit dem Paderewski-Preis des Beethoven-Hauses in Bonn preisgekrönt, was beiden ein zweijähriges Stipendium eintragen sollte. Van Gilses *Erste Symphonie in F-Dur* wurde am 9. Februar 1902 in Arnhem uraufgeführt; Bruns *Erste Symphonie in h-Moll* in der gleichen Stadt zwei Monate später, am Ostersonntag, 30. März, und zwar dank der Bewunderung seines Freundes und der Unterstützung von van Gilses Vater, der damals Vorsitzender der Arnhemse Orkest Vereeniging war.

Die Arnhemer Rezensionen von Bruns Symphonie waren ausführlich und positiv. Gemäss einer ersten Kritik soll das Publikum „ein Werk das entschieden grosse Beachtung verdient“, zu Gehör bekommen haben, ein Werk, das „etwas Selbstständiges und eine starke Willenskraft“ ausdrücke, und dass „Aussergewöhnliches“, welches „jedenfalls viel für die Zukunft verspricht“, zur Aufführung gelangt sein soll. Ein weiterer Rezensent anerkannte die „tragischen“, „pessimistischen“ und „maskulinen“ Aspekte der Symphonie, kritisierte jedoch gleichzeitig Bruns gelegentliche Schwäche für „praktische“ Instrumentalnotation(!). Insgesamt wurden in Bruns Symphonie die geschickte musikalische Form, die melodische Einfallskraft, die Durchführungstechnik sowie Harmonik und Kontrapunkt gewürdigt. Obwohl das Werk sich anscheinend nicht frei von Einflüssen der grossen Meister präsentierte, kam in diesem „ehrlichen“ Werk „etwas kraftvolles und vornehm persönliches“, wodurch es „vollkommen frei ist von krankhaftem Suchen nach dem Ungewöhnlichen“, zum Ausdruck. Jedoch stand Brun nach der Aufführung unter dem Eindruck, wonach das Publikum die Symphonie nicht eigentlich verstanden hätte, obwohl sie gut gespielt wurde und viel Applaus erntete.

Noch wichtiger an diesem Anlass war, dass die Musiker Arnheims die gute Probenarbeit

und seine Dirigiertechnik lobten, was Brun in seinem Entschluss zu einer Dirigentenkarriere bestätigte. Und schliesslich kamen die Urteile von professionellen Musikern und nicht von Studenten oder Lehrern. Bereits 1901, nach der Aufführung des soeben vollendeten ersten Satzes der Symphonie am Konservatorium, schreibt er: „(...) nach dem Schlussakkord brach das ganze Orchester und etwa 40 Zuhörer in Beifall aus, sogar Wüllner kam zu mir und gratulierte mir, mit dem ganzen Gesichte strahlend. (...) War das eine Wonne, da oben zu stehen, zu dirigieren, umflutet von krachender Polyphonie! Und was mich selber am meisten befriedigt, ist, dass ich gestern zur festen Überzeugung gekommen bin, das ich dirigieren kann, und dass ich (...) überzeugt bin, es zu einem Dirigenten ersten Ranges zu bringen.“

Für die nächsten sechs Jahre gibt es keine Hinweise für weitere Aufführungen von Bruns *Erster Symphonie*. Als Stipendium schloss der Paderewski-Preis öffentliche Aufführungen aus. Am 1. Juni 1908 wurde Brun darum gebeten, seine Symphonie mit Zürichs Verstärkter Tonhallekapelle am Festivalkonzert des Schweizerischen Tonkünstlervereins, an dem auch Werke von Othmar Schoeck, Carl Hess, Emmanuel Moór, Friedrich Klose und Joseph Lauber auf dem Programm standen, zu dirigieren. Schoeck und Lauber dirigierten ihre eigenen Werke, während Volkmar Andreae die Werke der übrigen Komponisten leitete. Anlässlich dieser Aufführung gab eine Lokalzeitung eine jener typischen Kritiker-Sentenzen wieder: „Das den Einfluss Brahms' nicht verleugnende Werk stellt dem Können und Wollen seines Schöpfers das beste Zeugnis aus. (...) Trotz allem, ein schönes, achtungsgebietendes Werk, das seinem Schöpfer alle Ehre macht.“ Brun dirigierte seine Symphonie noch am 9. und 10. Februar 1942 in Bern, während eine Aufführung des St. Galler Konzertvereins am 26. Februar desselben Jahres von Schoeck geleitet wurde.

Eine ausführliche Rezension der Berner Wiederaufführung von 1942 zeigte sich enthusiastisch, und Brun wurde als der einzige „wahre Sinfoniker“ der Schweiz betrachtet.

Oktober 1900 – März 1902, ein „Tagebuch“

Aufgrund der Datierung seiner Briefe ist leicht abzuschätzen, dass Brun während ungefähr 9 Monaten an seiner Symphonie arbeitete, und es ist erstaunlich, dass bereits anhand der Skizzen zum ersten Satz er sich bewusst war, nicht „Musik für alle Leute“ zu komponieren, und dass sie all sein „Sinnen, Denken, Lieben und Fühlen“ sein würde.

Eine erste Skizze des *Allegro moderato* wurde im Oktober 1900 niedergeschrieben, und bereits Ende November war die Instrumentation des Satzes vollendet. In Erwiderung auf Änderungsvorschläge durch seine Kollegen weigerte sich Brun kategorisch, auch nur eine Note zu ändern, um der zu erwartenden Kritik seines Lehrers vorzugreifen. Aber Wüllner reagierte überraschenderweise sehr positiv auf Bruns Komposition und beanstandete nur einige Stellen der Durchführung und des Schlusses. Einmal mehr würde Brun widersprechen und sich stattdessen beherzt auf den zweiten Satz stürzen. In einem Brief vom 24. November 1900 verriet er: „Meine Kollegen trauten mir alle nicht recht zu, dass ich als eingefleischtester ‚Brahmsianer‘ eigentlich instrumentieren könnte, ich habe sie aber eines besseren belehrt. (...) Ich habe (...) von all den Herren (Brahms, Bach, Beethoven, Schumann) das Beste gewählt, scheue mich nicht, Wagnersche Instrumentation anzuwenden, ohne dabei in seinen Schuhen zu gehen.“

Man sollte nicht vergessen, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts Brahms, der nur drei Jahre zuvor starb, in den Kreisen der Neudeutschen Schule bereits als „altmodischer“ oder „konservativer“ Komponist galt, bloss weil er sich für eine „absolute“, alte Traditionen respektierende Symphonik entschieden hatte und es nicht für nötig hielt, sie zusätzlich für irgendwelche Programme (etwa zur Beschreibung literarischer Vorlagen) einzuspannen. Bekanntlich gehörte der Schweizer Joachim Raff (1822–1882) zu dieser „modernistischen“ Entourage von Franz Liszt. In seinen elf gefälligen, programmatischen Symphonien macht sich jedoch kaum eine Passage bemerkbar, die mit Brahms' vermeintlich „altmodischem“ Genie konkurrieren könnte. Wichtiger in der Entwicklung der Schweizer Sinfonik erscheint Hans Huber (1852–1921), der acht sehr interessante Symphonien schuf und als „späte romantische Verbindung“ zwischen Raff und Brun betrachtet werden kann. Huber verwendete in seiner *Böcklin-Symphonie* (1900) bereits die Technik (und den Begriff) der thematischen „Metamorphose“, und zwar vierzig Jahre vor Richard Strauss, Paul Hindemith und Martin Scherber. Hermann Suter (1870–1926), der nur eine Symphonie schuf, und Robert Hermann (1869–1912) und Volkmar

Andreae (1879–1962) mit je zwei Symphonien, gehören ebenfalls zu dieser hochinteressanten und produktiven Periode der Schweizer Musikgeschichte.

Über den zweiten Satz (*Adagio non troppo*) schreibt Brun im Februar und März 1901: „(...) ich bin zur Überzeugung gekommen, dass es am allerschwersten ist, ein schönes, schlichtes, wohlklingendes Adagio zu komponieren; es soll was einfaches, leicht verständliches, aber doch gehaltvolles sein. Und wie schwer ist es, wie unglaublich schwer, eine einfache schöne Melodie zu erfinden! In den Beethoven'schen Sonaten und Symphonien ist das alles so schön und selbstverständlich, wie wenn man's gar nicht anders machen könnte, aber wenn man's selber probiert, merkt man (...)“ Und, nachdem er in Wüllners Ablehnung von drei Seiten des Adagios einwilligte: „(...) ich hab dabei wieder gesehen, welch hohe Anforderungen Wüllner an mich stellt. Jedem andern hätte er die Stelle gelassen, aber er fand, wenn ich solch ein schönes 1. Thema hätte, solch einen schönen Anfang, da müsse auch das 2. Thema und dessen Gefolge dem 1. an Schönheit entsprechend sein.“ Und im April schreibt er: „Gestern ist der zweite Satz meiner Symphonie fertig geworden und das ist ein wichtiger Kilometerstein auf meiner Künstlerstraße. (...) Das Adagio ist von großem weihevollen Charakter, viele Bergabende vor der Clubhütten-Türe steigen mir in der Erinnerung auf, wenn ich's durchspiele. Ein sich versenken in die herbe Pracht der Bergnatur (...) Und dann ist in letzter Zeit ein seltsamer Drang in mir, eine furchtbare Sehnsucht nach einem großen Glück, aber was das Glück eigentlich sein soll, weiß ich nicht. (...) doch rumort's oft in meinem Schädel und hab ich das Gefühl, als müsst ich alles um mich herum in Stücke schlagen, oder der ganzen Welt um den Hals fallen. (...) Gut, dass ich mich in der Symphonie austoben kann, meine Symphonie, mein Tagebuch, meine Geheimschrift. Gerade liebenswürdig ist sie nicht!!“

Im März 1902, kurz vor der Arnhem-Premiere, äussert Brun sich erneut begeistert über sein Adagio: „Mein lieber zweiter Satz! Und im Sommer [1901, am Konservatorium], wie ich ihn aufführte, haben sie ihn nicht mal verstanden. Sie haben ihn auch nicht gut gespielt. Es wären Phrasen, stand in einer Zeitung. So, jetzt weiss ich's. Wenn der Mann, der das mit den Phrasen schrieb, gewusst hätte, an was und an wen ich dachte, wie ich das Stück komponierte, dem hätte sicher eingeleuchtet, das es nie und nimmer Phrasen werden könnte!“

Der dritte Satz, von dem Brun versprach, dass es „der beste“ sein würde, vollendete er im Juni 1901, gerade rechtzeitig für das Abschlusskonzert am 5. Juli. Wie sich jedoch herausstellte, wurden bei diesem Anlass sowohl von Bruns wie auch von Gilses Symphonien nur unvollständige Versionen gespielt, weil sie die festgelegte Aufführungsdauer sprengten – Brun zeigte sich in der Folge verständlicherweise wütend.

Eine jugendliche „Pathétique“

Wollte man Bruns *Symphonie* analysieren (die „dunkle“ Tonart von Tschaikowskis *Sechster* sowie seiner *Manfred-Symphonie* und von Schuberts *Unvollendeter*) und sie mit van Gilses ein Jahr zuvor vollendeter *F-Dur-Symphonie* vergleichen – offensichtlich unter der Anleitung desselben Lehrers für Komposition und Instrumentation entstanden –, so ist bei beiden ein postromantischer Ansatz und ein deutlicher Bruch mit akademischen symphonischen Regeln zu beobachten. Dies ist zwar nicht revolutionär, aber dennoch wichtig: Was zuvor dank Hector Berlioz und César Franck in Frankreich geschah, wurde nur in Deutschland von Liszt in seinen zwei Symphonien (1854 und 1856) übernommen, und kann, was die Verwendung des sinfonischen Leitmotivs oder der zyklischen Form betrifft, als einmaliger Fall betrachtet werden. Brun selber hegte wenig Sympathie für Francks strengere zyklische Form in dessen 14 Jahre früher geschriebenen *Symphonie en ré mineur*.

Mehr als van Gilse geniesst es Brun, was Form und Harmonik betrifft, in seiner Symphonie mit den Regeln zu brechen – und dies nicht wenige Male mit einer gewissen Unverschämtheit. Interessanterweise gleichen sich die beiden Werke im Aufbau der Ecksätze und im gemeinsamen sanften Ende, und – noch wichtiger – das thematische Material wird auf einem eröffnenden Hauptmotiv aufgebaut. Dieses herausfordernde System „gekreuzter Motive“ ist besser als „rhapsodische“ – oder „metamorphische Variationen“ zu bezeichnen, ein Prinzip, das Bruns bevorzugte und charakteristische Technik werden sollte. In den späteren Symphonien wird er gelegentlich zu neobarocken Formen wie die *Chaconne* oder zum klassischen „Thema und

Variationen“-Muster zurückkehren und gleichzeitig aber auch viel gewagtere thematische Metamorphosen schaffen, die häufig zu verwirrenden „modernen“ Dissonanzen führen.

Brun's Symphonie ist auch dramatischer und lebhafter in den Ecksätzen, während van Gilses zwar mit einigen heroischen und bombastischen Momenten auftrumpfendes Werk mehr von lyrischer Breite ist. Der Holländer war beim Komponieren wohl hauptsächlich darum besorgt, seinem Publikum zu gefallen. Ganz im Gegenteil zum Schweizer Kollegen, dessen Persönlichkeit und Drang, seine inneren Gefühle mitzuteilen, so stark waren, dass er ein künftiges Publikum mehr oder weniger zu ignorieren wagte. Diese kompromisslose Haltung würde das weitere Leben Bruns in charakteristischer Weise bestimmen. Als Dirigent war er gegenüber seinem Publikum ein perfekter (und erfolgreicher) Vermittler, obwohl die meisten seiner Symphonien nicht gerade leicht zugänglich sind. Gleichzeitig sind sie weder abstrakt konstruiert noch selbstgerechte Zurschaustellung eines musikalischen Talentes gegenüber Publikum und Kritikern. Sie können eher als „selbstgenügsam autobiographisch“ bezeichnet werden, den unerschrockenen Charakter und die inneren Gefühle des Komponisten reflektierend, beständig zerrissen zwischen Momenten von Zorn, Desillusion, Traurigkeit, Heiterkeit und Glücksempfinden. Brun war keineswegs eine unausgeglichene Persönlichkeit, jedoch stets angespannt und fordernd – die beste Voraussetzung für einen Dirigenten. Es verwundert deshalb nicht, dass er auch herber Kritik ausgesetzt war, nicht bloss in veröffentlichter Form, sondern auch in der Form beleidigender anonymer Mitteilungen, die in seinem Briefkasten landeten. Und im Zuge der Nachforschungen bezüglich des Orchestermaterials und der Aufsicht darüber kamen gelegentlich schriftliche Kommentare von Musikern zum Vorschein – einige in einem unter der Gürtellinie liegenden Ton.

Brun eröffnet seine Symphonie mit einem gleich zu Beginn ohne Umschweife ausgeschleuderten Hauptthema, aus dem sich alles folgende Material in einer technisch meisterhaften Weise entwickelt. Dieses Thema ist zweiteilig: Ein erstes feuriges, wie ein verzweifelter Aufschrei klingendes, aufsteigendes Votum ist von einer breiteren, absteigenden Fortsetzung der wie ein beharrlicher Hilferuf klingenden wiederholten Transposition einer Zelle gefolgt. Unmittelbar darauf wird das Thema nach fis-Moll transponiert, während diesmal der zweite Teil einer unruhigen und ungeduldigen, kompliziertere Figurationen einbeziehenden Durchführung Platz macht und dadurch Bruns entschlossenen Hang zum Kampf offenbart. Danach beginnt Bruns Thema sich in allerlei neues, sogar kontrastierendes Material zu verwandeln, gleichzeitig jenes „Rumoren“, jenen „seltsamen Drang“, jene Gefühle, zerrissen zwischen Wut und Glückseligkeit, die er in seinen Briefen erwähnt, bezeugend. Wir stehen vor einer zugleich dramatischen und intimen Programm-Symphonie. Zwei Durchführungsteile leiten zu mächtigen Höhepunkten über (im ersten erscheint das Thema ausnahmsweise in seiner Dur-Version). In beiden Teilen bekommt man den Eindruck, als ob der Komponist sich zunehmend mit stärkeren Waffen zu rüsten versuchte – jedoch erfolglos. Im letzten Abschnitt scheint es dem lyrischen Teil des Themas erlaubt zu sein, sich für eine Weile leidenschaftlicher zu entwickeln und dabei sogar Überhand zu nehmen; am Ende überwiegt jedoch der stärkere, eröffnende Teil des Themas, indem dessen hämmernde Akkorde das volle Orchester einbeziehend beharrlich wiederholt werden. Es ist in diesem fatalistischen Ausklang so, als ob der Komponist uns sagen wollte: „Du siehst, meinem Glück ist die Rückkehr verwehrt – meine Seele ist im Griff der Verzweiflung.“

Brun's Fertigkeit in Harmonik und Kontrapunkt und die komplexe und meisterhafte Handhabung des thematischen Materials zu analysieren, würde über den Bereich dieser CD-Einführung hinausgehen und die Feder eines Musikwissenschaftlers erfordern. Wichtig ist überdies an diesem kompakt aufgebauten und aufregenden ersten Satz festzustellen, dass sein durchgehender 6/4-Takt dem Komponisten erlaubt, zwischen Pulsen von 3x2 und 2x3 zu wechseln, wodurch raffinierte synkopierte thematische Verwandlungen und unterschiedlich akzentuierte Akkord-Sequenzen in Tutti-Abschnitten entstehen, um die allgemeine von Angst beherrschte Atmosphäre zu betonen.

Dieser „Kampf“-Satz wird von einem in drei Abschnitte gegliederten, wunderbar meditativen *Adagio non troppo* in G-Dur gefolgt. Ein sensibler Hörer kann sich leicht mit dem Komponisten identifizieren: ein Alpen-Panorama bewundernd, vorüberziehenden und sich verfärbenden Wolken folgend, den Wind im durchwehten Haar fühlend und beim Anblick eines

verklärten Sonnenuntergangs eine Vision erlebend. Brun war leidenschaftlicher Bergsteiger. Die Bergwelt war eine Inspirationsquelle, die von vielen anderen romantischen und spätromantischen Schweizer Komponisten, Malern und Autoren glänzend verewigt wurde und aus der Brun in seinen folgenden Symphonien immer wieder schöpfen sollte.

Zu Beginn breitet sich eine Beethoven-ähnliche Streichermelodie (eine weitere raffinierte Verwandlung des Themas der Symphonie) unter Einbeziehung von echoartigen Fragmenten und zarten Kommentaren der Holzbläser und Hörner durch verschiedene kontemplative Momente hindurch aus. Eine diskrete Atmosphäre der Sehnsucht entsteht, in welcher eine arabeskenhafte Verwandlung des Adagios erklingt, bevor diese in eine Folge von halbtönigen Seufzern transformiert und so zu einem pulsierenden und dramatisch gesteigerten Aufbau (in h-Moll) führt. Die Streicher binden uns nun in ein vorwärtsdrängendes *marcato* und eine *fugato*-ähnliche Durchführung ein, um kurz darauf erneut in eine *pianissimo*-Rückkehr des Adagios zurückzufallen und gleichzeitig den letzten und wirkungsvollsten Abschnitt des Satzes einzuführen. Eine transparent instrumentierte Miniromanze für Solovioline und Orchester (zurück nach G-Dur) entsteht; ihr Thema klingt zunächst unerwartet neuartig, ist jedoch nichts weiter als eine Variation des Adagios, ausgeschmückt mit weiteren Arabesken. Gegen den Schluss erinnern die Blechbläser in einer choralähnlichen, siebentaktigen Variation auf suggestive Weise an dieses Thema, bevor das wiederkehrende Solo in ekstatischen Höhen endet. In diesem Satz (worin dem verklärten Violinsolo des *Andante sostenuto* von Brahms' Erster Symphonie gehuldigt wird) musste die einzige (und etwas simple) Tempobezeichnung revidiert werden. In mehreren Abschnitten wurden deshalb leicht verschiedene Tempi verwendet, einschliesslich zusätzlicher *accelerandi* und *allargandi*.

Van Gilses erster Satz offenbart eine gewisse Vorliebe des Komponisten für die Musik Böhmens und insbesondere von Dvořák. Sein zweiter Satz, ein sehr schönes, stellenweise schumanneskes *Adagio non troppo*, ist etwas kürzer als derjenige Bruns, wirkt jedoch beim Hören einiges länger: Die episodische Faktur ist keine Folge von Episoden wie bei Brun, sondern erscheint traditioneller konzipiert und durchgeführt. Im ersten Abschnitt taucht jedoch unerwartet ein Marsch auf, der dem Satz zusätzlich einen feierlichen Charakter verleiht – ein erwähnenswertes Detail, zumal Brun in seinem dritten Satz ebenfalls mit einem unerwarteten Marsch aufwartet.

Und, während Bruns dritter Satz (*Allegro energico*) lediglich für einige Takte vielleicht weniger diskret an Brahms anklängt, ist derjenige van Gilses offensichtlich ein – alles andere als dadurch abgewertetes – Scherzo à la Dvořák, dessen *Slawische Tänze* (1878 und 1887 in Deutschland veröffentlicht) als äusserst populäre vierhändige Hausmusik-Duette Verbreitung fanden. Der Satz zeigt einen symmetrischen Aufbau von *A-B-A-B-A*, während Bruns dritter Satz (in D-Dur) einen ungewöhnlicheren von *A1-B-A2-C* aufweist. *A2* ist keine Rekapitulation von *A1*, sondern eine dramatisch durchgeführte Sequenz in einer neuen Tonart (Fis-Dur), und *B* (eine Art flüchtiges Trio in doppeldeutig fliessendem D-Dur) setzt sich aus einem anmutigen 3/4-Thema zusammen – eine Transformation des signalhaften Anfangs von *A1*, kombiniert mit dem erweiterten Teil des Hauptthemas. *C* wird mit einem grotesken und rhythmisch zugespitzten Marsch (in fis-Moll) eröffnet, der fast Mahler-ähnlich sanft anhebt, zu einem unheilvollen dissonanten Ausbruch (eigentlich, der mächtigste Moment der Symphonie) führt und sodann nach e-Moll wechselt. Die eröffnende Zelle des Hauptthemas ist hier von den Hörnern laut gespielt klar erkennbar. Mehr noch: Der Höhepunkt blendet zunächst in Fragmente von Fanfaren und schliesslich in ein Nachspiel (in D-Dur, später nach b-Moll wechselnd) aus, in dem die Gefühle des Komponisten offensichtlich zur Ruhe zurückfinden. In einer Folge von sphärischen Akkorden und aufsteigenden und sich auflösenden Arabesken in den Streichern lässt sich Bruns Sehnsucht nach dem Unerreichbaren erahnen („aber was das Glück eigentlich sein soll, weiß ich nicht“). Die Regeln eines Scherzos werden nun augenscheinlich gebrochen, nicht nur wegen den unterschiedlichen Abschnitten *A1* und *A2*, sondern weil Marsch und Nachspiel direkt (*attacca*) in den vierten Satz überleiten. Bruns Bedürfnis, mit den traditionellen deutschen symphonischen Regeln zu brechen, bestätigt sich auch an diesem Merkmal: Nicht bloss langsame und Scherzo-ähnliche Sätze, sondern praktisch alle seine Symphonien warten mit Überraschungen und ungewöhnlichen Faktoren auf, und seine Scherzi werden ohnehin nirgends als solche bezeichnet. Van Gilse schränkt die Verwendung

dieser Bezeichnung auf seine *Erste Symphonie* ein, und Bruns zukunftsorientierte „Vorgänger“ Fritz Hermann und Hans Huber ignorierten sie vollständig (ausser soweit es Scherzi in Sere-naden und Konzerten betrifft). Natürlich hat die *attacca*-Verbindung des dritten Satzes in einer Symphonie mit dem vierten ihren Ursprung in Beethovens Fünfter, und die spezifische Scher-zo-Bezeichnung wurde von Romantikern wie Schumann, Bruckner, Dvořák und Tschaikowski favorisiert – entgegen zum Beispiel Brahms und Mendelssohn, die stets darauf verzichteten, während Schubert lediglich in seinen späten Symphonien darauf zurückgreift.

Vierter Satz: Bruns *Allegro con brio* (wie auch van Gilses *Allegro con spirito*) beginnt, zur Haupttonart der Symphonie zurückkehrend, mit einem ungestümen und optimistischen Beethoven-ähnlichen Thema. Der Satz ist dreiteilig: Im ersten Teil machen wir die Bekannt-schaft mit einem kürzeren melancholischen, an des eröffnende Thema erinnernden Blechblä-ser-Choral und mit einer kontrastierenden erweiterten, von Selbstbewusstsein erfüllten Melo-die, die sich uns sehr bald als das wichtigste Thema zu erkennen geben wird. Dennoch muss das erste Thema sich selbst zweimal bestätigen, zuerst in einem zögernden *sotto voce*, dann *fortissimo*, mit starker rhythmischer Unterstützung, sich bereits in eine energetische Durchfüh-rung vorwiegend, in der schon Variationen verschiedener Fragmente des Themas auftreten, die nachfolgend als thematisches Material dienen. Aber selbst nach dieser Durchführung kann sich das lyrische Thema nicht eigentlich bestätigen: Es wird von bedrohlich flatternder Unruhe und von Tremolos aufgehalten, eine Folge von absteigenden Fanfaren-Signalen und eine Rückkehr des Blechbläser-Chorals einführend. Es entsteht der Eindruck, wonach der Kompo-nist, nachdem er uns seine guten Absichten gestanden hat, eine kurze Atempause zu wün-schen scheint, um neue Kräfte zu sammeln.

Im zweiten Abschnitt (in F-Dur, die oberen Noten des verminderten Septakkords im Thema erzeugen eine unsichere melodische Atmosphäre) versuchen die Streicher mit dem ersten Thema des Satzes eine Fuge aufzubauen. Sie werden jedoch überraschenderweise durch schwere Schläge und synkopierte Akkorde des vollen Orchesters ausmanövriert, was zu ei-nem dramatischen Höhepunkt in g-Moll führt. Eine in der Form springender und aufsteigen-der Triolen fast spöttisch klingende Variation des Themas folgt. An diesen Triolen ist es nun, eine Fuge in Angriff zu nehmen, aber das lyrische Thema, das zunächst an der Beteiligung einverstanden zu sein scheint, ist nicht in der entsprechenden Stimmung, bändigt sie und zwingt sie zu einem unterwürfigen Murmeln. Um die dreissig geheimnisvolle Takte folgen, in welchen die aufprallenden Intervalle einer übermässigen Quinte des Themas 22-mal hastig wiederholt werden – in Oktaven, von den tiefsten zu den höchsten Registern der Streicher und begleitet vom Tribut des bedrohlichen Klanges gedämpfter Hörner und Trompeten. Die un-entschlossene grübelnde Stimmung des Komponisten und ein erneutes Bedürfnis nach Ruhe lassen sich erahnen.

Bevor sich im dritten Abschnitt des Satzes sämtliche Themen gegenseitig konfrontieren dür-fen, ist eine Rekapitulation des ersten Abschnitts zu hören, deren Durchführung ausführlicher ist, einen plötzlichen verzweifelten Aufschrei erzeugt und den wachsenden Optimismus, auf den wir vorbereitet wurden, endgültig abstreift. Es ist, als ob der Komponist einen riesigen Vorhang, den er mehrere Male vorsichtig zu öffnen versuchte – und dabei auch etwas Licht hereinliess – in einem Zornausbruch niederreissen würde und nun wie zerschlagen am Rand eines Abgrunds steht, dem zu stellen er sich lange zuvor fürchtete. Die letzte Klimax der Symphonie kann als zornige nihilistische Geste interpretiert werden. Er wird wie mit bekräfti-genden Faustschlägen auf einen Tisch oder gegen eine Wand gefolgt von unablässigen „Neins“ (die bereits erwähnten spöttischen Triolen schluchzen jetzt). Doch damit nicht genug: Brun fügt eine mehrdeutig klingende *ritardando e diminuendo*-Coda hinzu, in welcher das lyri-sche Thema des Satzes erneut zu hören ist (nicht zu vergessen ist, dass es einen starken Bezug zum eröffnenden Thema der Symphonie hat). Diesmal erklingt es nicht in seiner erweiterten Form, sondern nur in seiner letzten, drei Noten umfassenden Zelle, die stets wiederholt ohne Erklärung im Nichts verschwindet. Das seltsame und bittere Ende der Symphonie überrascht nicht, wenn man erfährt, dass Brun zur Zeit ihrer Vollendung mit Nietzsches *Also sprach Za-rathustra* Bekanntschaft machte.

Die Symphonie ist mit doppelten Holzbläsern, vier Hörnern, zwei Trompeten, drei Posau-nen, Pauken und Streichern besetzt. Nach der in einem Brief von 1896 erwähnten Orchestrie-

nung eines Menuetts von Schubert für ein sechzigköpfiges Orchester ist dies Bruns erste reine Orchesterkomposition – und dazu eine in der Tat ausgezeichnet instrumentierte. Es ist ein gewaltiges und reifes Werk, das verdient, für eine dringende Wiederkehr im zeitgenössischen Konzertsaal berücksichtigt zu werden.

Für diese Ersteinstrumentierung wurden Bruns Originalmanuskript (datiert Juni 24, 1901) sowie eine Reinschrift der Originalpartitur und Orchesterstimmen von der Hand von Bruns Freund Hermann Wilhelm Draber vom Januar 1902 verwendet. Draber (1878–1942) war ein talentierter Flötist, Komponist, Musikwissenschaftler, Musikfestival-Manager und nicht zuletzt ein Schüler und Sekretär von Ferruccio Busoni. Er machte in Berlin mit Brun Bekanntschaft. 1902, als er in London lebte, offerierte er Brun, in seiner Wohnung zu logieren. 1901 reiste Draber mit seiner Reinschrift von Bruns Erster unter dem Arm nach Dessau, um es dem Hofkapellmeister und Komponisten August Klughardt zu zeigen, der offensichtlich enthusiastisch reagierte und für den Winter nächsten Jahres eine Aufführung versprach. Da Klughardt im August 1902 starb, wurde leider nichts daraus.

In der Periode zwischen seiner Ersten (1901) und Zweiten Symphonie (1911) komponierte Brun ein Klavierquintett, einige Lieder mit Klavierbegleitung und die Tondichtung *Aus dem Buch Hiob* (1906).

Übersetzung: Daniel Gloor (2013)

Symphonie Nr. 2 B-Dur

Fritz Brun und Othmar Schoeck

Von dem grossen und international äusserst erfolgreichen Schweizer Komponisten-Trio des 20. Jahrhunderts – Arthur Honegger (1892–1955), Frank Martin (1890–1974) und Othmar Schoeck (1886–1957) –, kann nur Schoeck als „echt“ schweizerisch betrachtet werden. Honegger wurde in Frankreich von Schweizer Eltern geboren und verbrachte die meiste Zeit seines Lebens in Paris. Martin, ebenfalls von Schweizer Eltern in Genf geboren, übersiedelte 1943 permanent in die Niederlande. Und Schoeck, dessen Urgrosseltern väterlicherseits deutscher Herkunft waren, studierte am Zürcher Konservatorium. Von 1907 bis 1908 besuchte er in Leipzig Max Regers Meisterklasse in Komposition, kehrte danach aber nach Zürich zurück, wo er bis zu seinem Tod lebte. Desgleichen im Falle von Fritz Brun, der nach dem Diplom am Kölner Konservatorium und aufeinanderfolgenden Aufenthalten in London und Dortmund in die Schweiz zurückkehrte – mit dem bedauerlichen Unterschied, dass seine Musik im Ausland sehr selten zur Aufführung gelangte. Für diesen Umstand war Bruns angeborene Bescheidenheit vorwiegend verantwortlich. Bereits nach der Premiere seiner *Ersten Symphonie* musste er feststellen, dass seine Musik nicht leicht verständlich sein würde und er später Kompromissen zugunsten des Publikums nur zögerlich zustimmen sollte – wie sich herausstellen wird, mit der einzigen Ausnahme seiner *Zweiten Symphonie*.

Die drei erwähnten Komponisten schrieben Opern, Vokalmusik (Kantaten, Oratorien, Lieder mit Klavier- oder Orchesterbegleitung), symphonische und Kammermusik – ein Meisterwerk nach dem anderen. Auf dieses Erbe sollte die Schweiz stolz sein, obwohl sich dieser Eindruck auch heute noch nicht einzustellen scheint, weshalb sich die Gründe für die Frankophilen Honegger und Martin, trotz schwieriger Zeiten im Ausland zu leben, leicht erahnen lassen. Im Vergleich mit seinen Kollegen, die für ihre Inspiration breitere Horizonte benötigten, fühlte sich Schoeck unter deutsch-schweizerischer Mentalität und in von den Komponisten-Dirigenten Hermann Suter und Volkmar Andreae geförderten Kulturkreisen wohl. (Das Pendant zu Suter und Andreae war in der französischen Schweiz Ernest Ansermet, der mit Bruns Musik allerdings nicht viel anfangen konnte.) Über Schoeck heisst es, dass, nachdem er sich von der deutschen Avantgarde trennte, er zu einem „moderateren“, der Spätromantik und der Neudeutschen Schule nahen Musikstil zurückfand. Verglichen mit dem Symphoniker und Anwalt „absoluter Musik“ Brun ist Schoeck vornehmlich der Vokalmusik zugewandt. Er schrieb sieben Opern, verschiedene Singspiele, eine dramatische Kantate und weitere Chorwerke (mit Orchester, Klavier oder *a cappella*), fünf Liederzyklen mit grossem Orchester und

vier mit Kammerensemble, und nicht zuletzt 300 Lieder mit Klavierbegleitung, für deren weltweite Verbreitung der Bariton Dietrich Fischer-Dieskau überwiegend sorgte.

Beachtenswert sind auch Schoecks Aktivitäten als Dirigent des St. Galler Konzertvereins von 1917 bis 1944, mit dem er im Februar 1942 Bruns *Erste Symphonie* wiederaufführte – nur einige Wochen nach Bruns Berner Wiederaufführung. Während seinen Berner Jahren dirigierte Brun Werke Schoecks (mit und ohne Singstimmen) wie die Premieren von 1912 des *Violinkonzerts quasi una fantasia* und *Dithyrambe* für Doppelchor, Orgel und Orchester. Der *Postillon*, *Frühling und Herbst* und *Wiegenlied* sind Werke von Schoeck, die Bruns Chöre zwischen 1912 und 1914 uraufführten. Im April 1934 organisierte die Stadt Bern eine „Schoeck-Woche“, während dieser die Oper *Venus* am Stadttheater gespielt wurde. Bei dieser Gelegenheit pries ein deutscher Rezensent Schoeck als „echten deutschen Musiker“ – zu jener Zeit in der Tat ein Kompliment mit einem gefährlichen Beigeschmack. Während diesem Festival, das natürlich auch Kammermusik-Konzerte beinhaltete – mit Brun als Klavierbegleiter – führte Brun und sein Orchester Schoecks Liederzyklus *Lebendig begraben* auf; *Präludium op. 48* und die dramatische Kantate *Vom Fischer und syner Fru* wurden von Schoeck dirigiert. Ursprünglich plante der Berner Stadtrat, Bruns 25. Dirigierjubiläum zu feiern, aber es war Brun selbst, der es vorzog, stattdessen Schoeck zu ehren. Um 1915 hatte Brun drei von Schoecks Liedern für Alt und Klavier orchestriert. Regelmässig begleitete er Lieder Schoecks am Klavier, und dies auch ausserhalb der Schweiz, wie zum Beispiel 1917 bei einer „Schweizer Musikwoche“ in Wien.

Brun und Schoeck wurden kurz nach Schoecks Rückkehr aus Leipzig enge Freunde. Die Freundschaft dauerte 45 Jahre. Am 12. März 1957, zwei Jahre vor seinem eigenen Tod, wohnte der 79-jährige Brun Schoecks Begräbnis bei. Obwohl von gutmütigem und heiterem Wesen, aber verschiedenen Charakters und von gegenteiligem künstlerischem Geschmack, inspirierten sie sich gegenseitig und standen einander zu Rat. Nebst privaten Angelegenheiten und künstlerischen Belangen enthält ihre Korrespondenz auch Einzelheiten zum zeitgenössischen Schweizer Musikleben. Einige Postkarten wurden von Brun mit „Johannes Brun“ und von Schoeck mit „Hugo Schoeck“ unterschrieben, was Brahms und Wolf als ihre jeweiligen Lieblingskomponisten offenbart. Beide haben sich zum Kampf gegen Dodekaphonie und Atonalität verschworen, obwohl sich Schoeck (wie zum Beispiel in der grossartigen Oper *Penthesilea*) als alles andere als ein untalentierte atonaler Komponist erwies. Auch Brun experimentierte in seinen Symphonien häufig mit modernen Dissonanzen. Beide konnten Zwölftontechnik und serielle Musik einfach nicht mit ihrer eigenen organischen, lyrischen und spontan gefühlten Weise des Musikschaffens vereinbaren.

In einem Brief von 1941 schrieb Schoeck: „Ich bin kein Dichter und überlasse, wie Du weisst, nach Möglichkeit alles diesbezügliche ehrfurchtsvoll den dafür Berufenen. (...) Ich möchte Dir nur sagen, dass ich unzählige Eindrücke Deiner reichen reproduktiven Tätigkeit unauslöschlich und dankbar in mir bewahre. Bei Dir hat alles, was Du zum Klingen bringst eine besondere Grösse und die Kraft Deiner Persönlichkeit ist unwiderstehlich. Aber für mich ist begreiflicher Weise Deine eigene Musik das Wichtigste, und wo immer aus ihr eine warme Welle in mich überströmt, ist mir, wir wären Brüder. Und für sie hast Du nun ehrlich freie Bahn geschaffen.“

Brun – von dem Schoeck einmal sagte, dass er mit seinen langen Armen schwerfälliger dirigiere, als seine Kollegen – schrieb nach seiner Aufführung von dem nach Gedichten von Gottfried Keller komponierten Liederzyklus *Lebendig begraben* an seinen Freund: „Schon einmal habe ich Dir gesagt, im Blumengarten der Phantasie Gottfried Kellers, in Deiner Musik zu ‚Lebendig begraben‘, mag ich stundenlang herumgehen, geniesserisch wie der gerissenste Botaniker! Und wenn ich da neu gewahr werde, dass nicht nur Keller ein Maler geblieben ist, sondern dass auch Du ein solcher Heimlichtuer bist und dass in diesem Gedicht mit nachtwandlerischer Sicherheit Du den sensibelsten Nerv berührt hast – da wird meine Freude vollkommen!“ Bei einer anderen Gelegenheit meinte Brun, dass Schoeck auch als Dirigent ein „Zigeuner“ gewesen sei, der, wenn er erfolgreich war, aber die Höhe eines jeden anderen erreiche. Über Schoecks Interpretation seiner *Zweiten Symphonie* meinte Brun, dass er das Werk nicht mehr wiedererkannt habe und es schlicht unglaublich gewesen sei, was Schoeck daraus gemacht habe.

Symphonie Nr. 2

1910 trafen sich Brun und Schoeck in Bern mehrere Male, um die Stücke, an denen sie gerade arbeiteten – Bruns *Zweite Symphonie* und Schoecks *Konzert (quasi una fantasia) für Violine und Orchester* –, zu besprechen. Die Verwendung von B-Dur mag in gegenseitiger Absicht gewesen sein. Die Feiertage zwischen Weihnachten und Neujahr 1911 verbrachten die beiden Freunde in Grindelwald, und es scheint, als ob sie sich dort entschieden hätten, die gleichen vier Noten F-G-F-D zu Beginn des jeweils letzten Satzes zu verwenden.

Brun vollendete sein Werk im Januar 1911 und widmete es Schoeck, der gute Gründe hatte, sein Konzert Stefi Geyer zu widmen, der verführerischen ungarischen Violinvirtuosin, die zuvor Béla Bartóks Muse wurde. Bruns Symphonie wurde dem (Zürcher) Publikum anlässlich des Schweizerischen Tonkünstlerfestes am 13. und 14. Februar desselben Jahres vorgestellt. Volkmar Andreae entschied, das Werk im Voraus mit seinem Tonhalle-Orchester zu proben, und dass Brun den Dirigierstab während des Konzerts übernehmen solle. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Andreae es aufgab, es weiterhin zu dirigieren, was bereits am 3. und 4. November 1913 mit seinem Zürcher Orchester der Fall war. Schon am 1. April 1911 führte Brun seine Symphonie mit seinem Berner Stadtorchester auf. Die vermutlich erste ausländische Aufführung erfolgte am 22. Oktober 1917 im Grossen Wiener Konzerthaus-Saal mit dem Konzertvereinsorchester unter Bruns Leitung. Schoeck führte das Werk in Bern mit Bruns Orchester am 22. und 23. Januar 1923 erneut auf. Im gleichen Konzert dirigierte Brun Schoecks *Der Gott und die Bajadere* (von Karl Heinrich David orchestriert) und begleitete am Klavier fünf von Ilona Durigo gesungene Schoeck-Lieder. 1934 dirigierte Schoeck Bruns *Zweite* anlässlich eines Brun gewidmeten Konzerts mit dem Winterthurer Stadtorchester erneut in Bern. Die anderen Werke des Programms wurden von Hermann Scherchen dirigiert. Brun führte seine Symphonie offenbar am 23. April 1953 anlässlich eines Extrakonzerts der Luzerner Allgemeinen Musikgesellschaft zum letzten Mal in seinem Leben auf. In diesem Konzert wurde auch das *Klavierkonzert in A-Dur* gespielt.

Wahrscheinlich hörte der Komponist sein Werk zum letzten Mal, als Walter Kägi es am 15. September 1958 während einem Konzert mit dem Berner Stadtorchester in der Kirche von Thun aufführte. Thun war die Stadt, in der Brun offensichtlich den grössten Teil seines Werks schrieb, und wo Johannes Brahms 25 Jahre zuvor jeweils die *Zweite Violin-* und *Cellosonate* sowie das *Dritte Klaviertrio* komponierte. Bereits 1912 wurden Partitur und Stimmen der Symphonie von Hug & Co., Zürich, gedruckt. Zu Bruns Lebzeiten wurde diese Symphonie etwa zwanzigmal aufgeführt; in einer Rezension wird sie bereits 1911 als „eine der besten, die in der Schweiz geschrieben worden sind“, bezeichnet.

Ein Rezensent der Zürcher Premiere schreibt: „Was in der einen [Symphonie] als Vorrang bezeichnet werden kann, das könnte man in der anderen als Mängel empfinden. Die erste Symphonie scheint fester geschlossen als die zweite, sie hat mehr Linie und auch mehr Grösse, während in der zweiten die gesamte Sprache eine differenzierte und künstlerisch stärker gesteigerte ist.“ Nach dem Hinweis auf den Einfluss von Brahms auf beide Werke fährt der Rezensent fort: „Einer so feinen, seriösen und vornehmen Natur wie Brun zu begegnen, ist schon ein Gewinn an und für sich, und seine 2. Symphonie bestärkte mir den früheren Eindruck: Dass wir es mit einem Komponisten zu tun haben, der nicht nur über eine jetzt schon ganz meisterhafte Kompositionstechnik verfügt, sondern, was hier die Hauptsache ist, wirklich symphonisch zu gestalten weiss.“

In einer Rezension der Berner Wiederaufführung 1923 liest man: „Brun zeigt in dieser Symphonie, was wir schon wissen, dass er ein Komponist von ausgesprochener Eigenart, von tiefem musikalischem Empfinden und starkem Temperament ist. Und in einer weiteren Rezension heisst es: Es ist eine vertraute Sprache, die wir hören, aber weit entfernt vom Abklatsch irgend eines Vorbildes. Immer spürt man das persönliche Erleben, aber auch das künstlerische Vermögen heraus.“

In einem Brief vom 1. Oktober 1939 an Hermann Scherchen schrieb Brun: „Die zweite Symphonie fällt in meine erste Bernerzeit, sowie auch die Violinsonate. Beide Werke sind getragen von der Freude an der Jugend, von Jugendliebe erwideter und unerwideter, von Liebe zur Natur und den Schönheiten der Heimat.“ Verglichen mit einigen eher pessimistischen Gedan-

ken in seiner *Ersten Symphonie* erweckt die Musik der *Zweiten* Gefühle der Lebensfreude und des Optimismus und entbehrt nicht gelegentlicher Ausbrüche leidenschaftlicher Sehnsucht. Die Hungerjahre waren verfliegen. Seit 1903 hatte Brun ein ständiges, wenn auch bescheidenes Einkommen, das seinen Ansprüchen genügte: zunächst als Klavierlehrer am Konservatorium und ab 1909 als Hauptdirigent des Berner Orchesters und als Chorleiter von Berns Cäcilienverein und Liedertafel – all dies nebst seinen Aktivitäten als Solo- und Kammerpianist. 1912 heiratete Brun. Er wurde Vater von drei Kindern.

B-Dur scheint Bruns bevorzugte Tonart zu sein, was sich aus einer Beschreibung der *Zehnten Symphonie*, die in dieser Tonart steht, ersehen lässt. Einige von Bruns Lieblingskompositionen, Beethovens *Streichquartett op. 130*, Brahms' *Zweites Klavierkonzert* und Schuberts *Klaviersonate D 960*, stehen ebenfalls in B-Dur. Er kannte die Schubert-Sonate, die er 1908 im Konzert spielte, sehr gut. Nachdem er 1911 Andreae seine Symphonie am Klavier vorspielte und von der Absicht Andreaes erfuhr, das Werk aufzuführen, äusserte er freudig: „Mir ist ein Stein vom Herzen gefallen, weil Dir die Symphonie einigermassen gefällt. Ich hatte wirklich ernsthafte Bedenken, wie ich die Partitur abschickte...“

Trotz der Tatsache, dass einige Musikwissenschaftler bei der Lektüre der folgenden persönlichen Ansichten des Autors erschauern könnten, ist er der Meinung, dass Bruns *Zweite* nicht als „traditionelle“ Symphonie in vier charakteristischen einzelnen Sätzen erscheint, sondern viel eher als eine einsätzig Symphonie in vier „Abschnitten“, deren musikalischer Fluss sich von Beginn bis zum Schluss entwickelt und auf eng verwandtem thematischem Material basiert. Der Komponist schaffte es auf ausgeklügelte Weise, aus derart knappem thematischem Material gut 40 Minuten schöne und ereignisreiche Musik zu komponieren. Man könnte Stunden am Klavier verbringen, um die vielen raffinierten und abenteuerlichen Metamorphosen des Hauptmotivs zu ergründen.

Die am Anfang des ersten Satzes (*Allegro moderato*) gesungene lyrische Melodie enthält eine Motivzelle F-D-F-B-C-D, aus der das gesamte thematische Material des Werks hervorgeht, und zwar in der Form von Variationen, Verzierungen, liedähnlichen Kadenzten, rhythmischen Ausführungen, chromatischen Verwandlungen, Erweiterungen oder Umkehrungen – oder schlicht als begleitende Gestaltung. Dies könnte als eine „musikalische Wiedergabe“ von Schoecks lyrisch orientiertem, eher verträumtem Charakter gelesen werden. Die obige Melodie wird von einem doppelten „Sehnsuchtsruf“ von den Oboen B-Es-D-C und B-D-C-B (die letzte Note einer tieferen Oktave) beantwortet. Beide versuchen, sich eigenständig zu entwickeln, werden jedoch plötzlich von einem energischen und aufschneiderischen Thema, das zusätzliche Holz- und die Blechbläser einschliesst, unterbrochen. Es entpuppt sich als eine Variation der eröffnenden Zelle und scheint Bruns lebhaften Charakter zu widerspiegeln. Diese einander verwandten „Charakter“-Motive werden sich nebst einem zweiten Klarinetten-Motiv eines lebendigeren, versöhnungsähnlichen Charakters als Protagonisten des ersten Satzes erweisen und machen aus diesem Satz eine Folge von verschiedenen Episoden, „Reflexionen“ oder „Konversationen“ (einschliesslich Disputen), in die sich der erwähnte „Sehnsuchtsruf“ (Schoecks und Bruns „Freundschafts-Motto“?) gelegentlich quasi als Memento einmischt. Dieser Ruf wird gegen Ende der Symphonie erneut auftreten, verwandelt sich aber zuvor in einen weiteren „doppelten Sehnsuchtsruf“, der nach der eröffnenden Klimax des dritten Satzes (G-F-G-F und Es-B-G-F) erklingt. In dieser Form kann er mit der „Klage des Saitenspielers“, die in diesem Satz vorangestellten Versen erwähnt ist, in Verbindung gebracht werden. Was den zweiten Satz betrifft, so ist die Umkehrung der vier Noten seiner fanfarenähnlich eröffnenden Bekundung nichts weniger als eine weitere Version des ersten „Sehnsuchtsrufes“. Und, wenig später im gleichen Satz, sobald die freudige Musik verebbt, wird die „Klage des Saitenspielers“ im dritten Satz bereits vorweggenommen. Dies, um nur ein Beispiel dessen zu geben, was bei näherer Betrachtung der Partitur zum Vorschein kommt.

Man könnte meinen, dass Brun mit seinem Material wie ein Uhrenmacher gearbeitet hat, doch was wir hören, ist äusserst spontane und melodische Musik, die sich nicht verkneifen kann, harmonischen und kontrapunktischen Regeln gelegentlich ein ironisches Lächeln zu schenken. Auch die folgenden Sätze der Symphonie erscheinen eher als Reihen von „Abschnitten“, denn als Resultat traditionellen Aufbaus. Es kommen natürlich geschickte, aber nicht allzu üppige Entwicklungen in Abschnitten vor, aber sie enden stets im richtigen Mo-

ment, als ob der Komponist sagen wollte, „nein, ich ergebe mich nicht dem akademischen Muff!“. Die Symphonie kann – und sollte – als in einem einzigen Atemzug empfunden werden. Es ist wünschenswert, dass Dirigenten keine allzu langen Pausen zwischen die einzelnen Sätze einschieben.

Der zweite Satz (*Allegro appassionato*) ist optimistisch, aber nicht mit *Scherzo* bezeichnet – ein musikalischer Begriff, den Brun stets vermied, um seine „modernerer“ sinfonischen Ziele zu bekräftigen. Nicht zuletzt steht der Satz in einer Moll-Tonart (b-Moll) und dessen zwei langsameren Abschnitte sind wesentlich subtiler ausgearbeitet als ein traditionelles Trio. Ähnlichkeiten zu brucknerischen Scherzi machen sich bemerkbar. Dieser Satz könnte eine Hommage an freudige und aufregende Momente von Bruns und Schoecks Freundschaft sein; Momente etwa, welche die beiden während einer gemeinsamen Wanderung nach Italien im heißen Sommer von 1909 erlebten. Die beiden Komponisten müssen in Orvieto vor den apokalyptischen, von Nacktheit strotzenden Massenszenen von Luca Signorellis Fresken eine ganze Weile mit offenem Mund gestanden haben, um sich anschliessend in einem Restaurant gegenüber der Kathedrale von diesem Anblick zu erholen – ein Erlebnis, das auch dem Autor vor vielen Jahren widerfahren ist.

Der dritte Satz ist der wichtigste. Er ist in der Form eines erweiterten und hochemotionellen *Adagio sostenuto* in den Tonarten Es-Dur und c-Moll geschrieben. Der Komponist hat dem Satz die letzten Verse von Hermann Hesses Gedicht *Eine Geige in den Gärten* von 1919 vorangestellt:

*Fremder Saitenspieler drunten,
Der so weich und dunkel klagt,
Wo hast du das Lied gefunden,
Das mein ganzes Sehnen sagt?*

In einer von Mondlicht erleuchteten Atmosphäre nimmt der Dichter/Komponist „nach süßem Amselschlag“ noch den fernen Klang eines Saitenspielers wahr, der ihn mit Müdigkeit überwältigt und ihn von „den geheimen blutenden Wunden der Sehnsucht“ erlöst. Hesse und der ein Jahr jüngere Brun waren ebenfalls befreundet. Sie lebten in ihren südschweizerischen Häusern in Montagnola und Morcote nahezu als Nachbarn. Sie hatten gute Gründe, sich von ihren eigenen Gärten und von diesen gebotenen herrlich fernen Panoramen inspirieren zu lassen. Der Autor, der in seiner Jugend Hesses Haus bei verschiedenen Gelegenheiten besuchte und 2011 und 2014 in Bruns Haus gastierte, kann diesen Eindruck nur lebhaft bestätigen. Brun teilte Hesses Motto „Die freie Zeit gehört dem Garten“. Beim Hören dieser schönen und feinfühligten Musik hat man den Eindruck, durch eine geheimnisvolle, gelegentlich faszinierend bedrohlich wirkende nächtliche Landschaft zu wandern, ja zu schweben. Obwohl Berlioz zu den Lieblingskomponisten Bruns zählte, hatte er über das romantische Konzept der „Programm Musik“ seine eigenen Ideen. Ein Beweis dafür, dass er Hesses Verse nicht etwa in ein stereotypes programmatisches Stück verwandelte, ist zum Beispiel sein Verzicht auf die Verwendung einer Solovioline.

Obwohl Schoeck *Eine Geige in den Gärten* nie vertonte, setzte er gut zwei Dutzend Gedichte Hesses in Musik. Das Gedicht wurde übrigens 1928 vom Schweizer Komponisten Werner Wehrli (1892–1944) vertont. Wehrli, ein weiterer wenig bekannter und origineller Schweizer Komponist, der mehr Beachtung verdient, war ein Schüler von Hans Huber und Hermann Suter. Schoeck schätzte ihn sehr.

Was Bruns Musik des dritten Satzes besonders interessant macht, ist ihr Aufbau, der in eine Folge von liedähnlichen Episoden überleitet, die den Zuhörer im zentralen Abschnitt in einen verzweifelten Höhepunkt hineinzerrt. Dies ist bereits im Beginn des Satzes („blutende Wunden“) vorweggenommen (eine aufsteigende, eher chromatische Tonreihe, die bereits in den letzten Takten des vorangehenden Satzes antizipiert wird), und zwar im Ausbruch des Orchesters unmittelbar bevor die zuvor erwähnten „Antworten“ (G-F-G-F) zurückkehren. Letztere erinnern übrigens an brahmssche Klarinetten-Motive auf Akkorde von Terzen und Quart. Die „blutenden Wunden“ vergehen allmählich, um drei aufeinanderfolgenden lyrischen Solos für Flöte, Oboe und Klarinette über „raschelnden“ Streicher-*Pianissimi* Platz zu machen. Diese Solos klingen wie verzierte Mini-Opernarien oder wie Teile einer Serenade, welche die ursprünglichen „antwortenden Sehnsuchtsrufe“ wieder aufnehmen. Diese Arien ermutigen die Streicher und die Holzbläser zu einem ausgedehnten und leidenschaftlichen absteigenden

Motiv, worin sie nach kurzen Echos einzelner Holzbläser die knappe Chance dafür nutzen, eigene opernhafte Koloraturen auszuprobieren. Der „blutende Wunden“-Ausbruch kehrt im vollen, von Paukenwirbeln begleiteten Orchester zurück. Dies bildet den Höhepunkt der Symphonie, in dem Bruns und Schoecks private und künstlerische Krisen heraufbeschwört werden. Jedoch, die wiederkehrenden echoähnlichen „Antworten“ versuchen erneut, die Spannung zu lösen. Das neue, breit angelegte Lied der Streicher, nunmehr mit eher lyrischen kadenzähnlichen Arabesken verziert, erlaubt den übrigen Instrumenten eine letzte selbstmitleidhafte und nicht allzu tragische hämmernde Einmischung, bevor die ganze Atmosphäre sich endgültig in Frieden auflöst.

Der letzte Satz (*Non troppo vivace*), den der Autor als ein „Porträt von Schoeck“ bezeichnet, beginnt wie eine Ouvertüre zu einer musikalischen Komödie. Dies mag durch die Tatsache bewiesen sein, dass, indem Brun Figaros Worte zu Cherubino *delle belle turbando il riposo* (*wirst den Schönen die Ruh nicht mehr stören*) zitiert, er Schoeck, der den Ruf eines Schürzenjägers hatte, scherzend huldigt. Brun war über den Stand von Schoecks Liebesleben und dessen Höhen und Tiefen stets auf dem Laufenden und wurde gelegentlich sogar um entsprechenden Rat gefragt. Lebhaftige Musik fliesst durch verschiedene farbenfrohe Abschnitte, einschliesslich eines schwereren, der eher im slawischen Stil klingt und in seiner später entwickelten Version in voller Kraft gesungen wird. Bereits bekanntes Material taucht in diesem Satz erneut auf, um sich gegenseitig kontrapunktisch zu konfrontieren. Im finalen Aufbau wird das Thema der „musikalischen Komödie“ in einen übermütig stampfenden, zu neuen Taten animierenden Marsch verwandelt. Während einer kurzen lyrischen Episode, die kurz vor Ende des Satzes zum letzten Mal wiederkehrt, erinnert uns eine Klarinette mit einigen noch reizvolleren Koloraturen an ihre früheren Primadonna-Ambitionen.

In der Entwicklung von Bruns sinfonischer Sprache könnte seine *Zweite Symphonie* als lyrisches „Intermezzo“ oder eine „Übergangsepisode“ bezeichnet werden. Zwischen der Vervollendung seiner *Zweiten* und der Komposition der *Dritten Symphonie* (1919) war Brun mit dem Ersten Weltkrieg konfrontiert, und obwohl er am Kriegsgeschehen nicht unmittelbar teilnahm, erlebte er als tief philanthropischer Mensch diese Zeit mit Bitterkeit und Enttäuschung. Bereits in seinen Studentenjahren bekundete er in den Briefen aus Köln seinen Hass auf deutschen Imperialismus und Militarismus. Was im ersten Satz der *Dritten* geschieht, ist ziemlich schockierend, und ein feinfühligere Zuhörer, der soweit mit Bruns *Zweiter* vertraut ist, ahnt, dass hinter der Gedichtvorlage der *Dritten* mit solch finsterner, wilder und dissonanter Musik beschriebenen gefährlich rutschigen Moränen etwas Apokalyptisches stecken muss.

Nebst den zuvor erwähnten musikalischen „Charakterbeschreibungen“ scheint Brun absichtlich Schoecks „lyrischer“ musikalischer Persönlichkeit und „lyrischem“ Stil seine Achtung zu erweisen, indem er vorübergehend seinen „seriöseren“ Stilmerkmalen ausweicht. Dennoch ist es ein Jammer, dass die *Zweite Symphonie* Bruns populärstes Werk werden sollte. (Wohl, weil dessen direkte und „romantisch“ klingende Musik es für ein grösseres Publikum zugänglich macht.)

Diese Popularität mag wohl der Grund für das Schweizer Radio sein, mindestens vier verschiedene Konzertaufführungen aufzunehmen, von denen die dritte und vierte vor 20 Jahren bei Gallo und *Musica Helvetica* auf CD erschienen sind:

- 1) Studio-Orchester Beromünster, dirigiert von Robert F. Denzler (1948)
- 2) Berner Symphonieorchester, dirigiert von Klaus Cornell (1973)
- 3) Luzerner Sinfonieorchester, dirigiert von Olaf Henzold (1994)
- 4) Berner Symphonieorchester, dirigiert von Dmitry Kitaenko (1995)

In diesen ausgezeichneten Darbietungen wird bewiesen, dass Bruns Symphonie mit dem individuellen Gefühl des Dirigenten für Tempo und Rubato steht und fällt. Alle Sätze haben eine einzige Tempoangabe (ohne Metronomzahl), mit Ausnahme eines zusätzlichen *Poco meno mosso* gegen Ende des zweiten Satzes und einem *Poco meno adagio* im dritten Satz. Mit anderen Worten, es ist für einen Dirigenten ratsam, den lakonischen Angaben des Komponisten nicht sklavisch zu folgen, weil die Aufführung ansonsten sehr bald langweilig wirken würde. Die Aufnahmen unterscheiden sich stark voneinander: während Cornell in allen Sätzen die langsamsten Tempi und nur spärliches Rubato bietet – mit Ausnahme des dritten Satzes, in wel-

chem Kitaenko sogar 11 Minuten erreicht –, ist Henzolds Version die am meisten „Brun konforme“. Dennoch erzeugt Kitaenko extreme und faszinierende Tempowechsel an teils unerwarteten Stellen. Zum Beispiel werden die eröffnenden 17 Takte des *Allegro moderato* im ersten Satz zum veritablen Adagio, das *Allegro appassionato* im zweiten Satz jedesmal, wenn das Anfangsmotiv erklingt, zum Presto, wodurch der Satz einen „Scherzo“-Charakter annimmt, was zweifellos jenseits von Bruns Absichten liegt. Kitaenkos einfallsreiche Version ist die vom Autor bevorzugte. Die Aufnahme unter Denzler ist zweifellos die verrückteste und kontrastreichste, mit einem zweiten und vierten Satz (Dauer 4:10 und 6:41), bei denen man das Orchester in machen rasanten Stellen fast auseinanderfallen spürt. Doch etwas Geniales hat sie allemal!

Dieses instrumentell perfekt balancierte Werk ist, insoweit es die Chronologie der Instrumentation der einzelnen Sätze betrifft, an sich ein *Crescendo*. Es ist für doppelte Holzbläser, 4 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Streicher geschrieben. Im zweiten, dritten und vierten Satz kommt ein Kontrafagott hinzu und im dritten und vierten Satz 3 Posaunen. Eine Tuba wird lediglich im vierten Satz benötigt.

Ausser dem Datum vom 2. Januar 1911 ist auf der letzten Manuskriptseite der Symphonie zu lesen: *Evviva la gioia! (Es lebe die Freude!)*

Übersetzung: Daniel Gloor (2014)

Symphonie Nr. 3 d-Moll

Fritz Brun dirigierte die Uraufführung seiner *Symphonie Nr. 3* am 15. Dezember 1919 in der Zürcher Tonhalle. Am 31. Januar 1920 dirigierte er eine weitere Aufführung in Basel – mit dem dortigen Symphonieorchester. In Anbetracht der technischen Schwierigkeiten war das Werk vorab von Hermann Suter einstudiert worden. Die Berner Premiere fand am 9. März 1920 statt; anlässlich des Schweizerischen Tonkünstlerfestes wurde die Symphonie am 30. Mai desselben Jahres erneut in Zürich gegeben. Am 9. März 1924 führte Brun das Werk mit dem Stadtorchester Winterthur auf, demselben Ensemble, mit dem Hermann Scherchen es 25 Jahre später erneut aufführen sollte. Ausserdem hatte Brun den zweiten Satz der Symphonie zur separaten Aufführung freigegeben, wie er (und später Scherchen) es 1925 und 1934 in Bern tat. Im Wiener Grossen Musikvereinsaal gab es am 22. November 1925 eine Aufführung durch das Philharmonische Orchester unter der Leitung von Felix Weingartner. Im gleichen Programm befanden sich Beethovens *Fünfte* und Carl Goldmarks Ouvertüre *Im Frühling*.

Die Kritiken dieser Konzerte reichen von positiv bis enthusiastisch. Ein Kritiker schrieb, dass die Streicher im ersten Satz „harte Nüsse zu knacken“ hatten. Bruns Dirigat wurde als gefühlvoll und ausdrucksreich, sogar als leidenschaftlich beurteilt und seine Musik als „... etwas Grundehrliches, ... das aus einer grossen und gesunden Seele kommt“. Das Publikum der Berner Premiere war besonders generös und ehrte den Komponisten mit Bouquets und Blumenkränzen. Kritiker der zweiten Züricher Aufführung räumten ein, dass die anfänglich noch ein wenig verwirrten Hörer alsbald verstanden hätten, dass es sich hier um etwas Grosses und Ungewöhnliches handelte. Den höchsten Ton der Kritik erreichte Adolf Fortner, der schrieb, dass Bruns Musik „die Mauer des Bewussten ... durchschlagen hat und hineinschauen lässt in das unendliche Reich des Unterbewussten, das Reich des Symbolischen, das Reich des Seelischen. Bruns Musik schlägt selten vernommene Saiten im innersten Innern an. Sie löst tief schlummernde Gefühle aus, durchrüttelt das Herz und weckt ein fast übersinnliches ... metaphysisches Ahnen.“

Etwas weniger metaphysisch, doch nicht minder enthusiastisch reagierte Walter Schädelin (1873-1953), der Widmungsträger der Symphonie. Professor Schädelin, ein enger Freund Bruns und Hermann Hesses, war ein Pionier des Schweizer Forstwesens. Im Programmheft zur Aufführung durch Scherchen 1949 wurde das folgende Sonett von Schädelin abgedruckt, zu dem ihn offenbar der erste Satz inspiriert hatte.

Die Moräne (Walter Schädelin; Abdruck mit Genehmigung der Nachkommen des Autors)

*Es frass die Zeit Gebirge. Ihre Zähne
malmten den Fels wie zweier gehackten Brot;*

Aus dessen wildem Abfalltrümmerschrot
 Häuft mich der Eisstromdrache zur Moräne.
 Dieweil ich hier Jahrtausende vergähne,
 Abgründen trotzend und der Fiebernot
 Der Sommerglut, dem winterstarrten Tod,
 Und mich verflucht und welteneinsam fühle,
 Begiebt es sich, dass meine Felsenflanken
 Auf einmal überhaucht ein zartes Glühen
 Von hier und dort erwachtem Grünen, Blühen.
 Dank, Himmelsherold! Du zerbrichst die Schranken
 Der Todesöde: was du mir gegeben
 Es ist ein Hauch; allein es ist das Leben.

In einem Brief an Hermann Scherchen enthüllte der Komponist die Inspiration für dieses grandiose Werk, das er im Alter von 41 Jahren schrieb: „Die dritte ist der Niederschlag des elementaren Eindrucks von Hochgebirgswanderungen, besonders der erste Satz ... Der erste Satz ist Hochgebirge, und zwar anorganisches, einsames, feindliches. Von Ferdinand Hodler existiert ein Bild der Jungfrau, von Mürren aus gesehen. Herbst, schlechtes Wetter – das Bild hat mich inspiriert – allerdings sekundär. Der erste Eindruck war der Berg selbst, und ich in seinen Fangarmen.“

Brun's *Dritte*, die in derselben Tonart steht wie César Franck's *Symphonie en ré mineur* und Bruckner's *Dritte* und *Neunte*, ist ein ambitioniertes und umfangreiches Werk, das Geduld und Konzentration verlangt. Ihre zahlreichen Qualitäten erschliessen sich erst dem wiederholten Hören. Insgesamt handelt es sich um ein lyrisches Werk, doch gehen wir erst durch Sehnen und Leiden, bis sich diese Lyrik mitteilt und schliesslich zu einem Genuss wird. Glück und Frieden erwachsen aus der Krise. Beim ersten Hören vermittelt die Musik eine eher sperrige Botschaft, offenbart uns, dass unser Leben gefährdet ist und ernste Schicksalsschläge erdulden muss. Verglichen mit seinen beiden früheren Symphonien, die erheblich unbeschwerter und „romantischer“ klingen, haben wir es jetzt mit problematischeren und unvorhersehbareren Konzeptionen und Stimmungswechseln zu tun, mit einem dunklen Klangbild, mit Dissonanzen, mit synkopierten und polyrhythmischen Abschnitten und mit intrikatem Kontrapunkt.

In diesem ersten Satz können wir tatsächlich das Aufeinandertreffen mächtiger und bedrohlicher Naturgewalten spüren, die Hodler in seinem visionären Gemälde zum Leben erweckte. Diese Gewalten stellt Brun durch beinahe atonale und sehr dramatische, rauh klingende Abschnitte voll synkopierter Akkorde dar sowie durch wechselnde Folgen „raschelnder“ oder „gurgelnder“ Töne (jeweils in verschiedene Gruppen mit kurzen Notenwerten unterteilt), die entweder unisono, in Oktaven oder in parallelen und unregelmässigen Intervallen voranschreiten. Das letztere Charakteristikum, das ein stilistisches Markenzeichen von Bohuslav Martinů und, viel später, zahlreicher Komponisten der aleatorischen Avantgarde wurde, mag Professor Schädelin an rutschende Gesteinsmassen erinnern haben, wohingegen Brun selber an sich entwickelnde Wolkengebilde dachte. Nichtsdestotrotz ist das anfängliche punktierte und akzentuierte Dreitonmotiv – der Funke, der das thematische Material des gesamten Satzes entzündet – wie ein Lavastrom, der von einer unerbittlichen vulkanischen Eruption in Gang gesetzt wird. Diese musikalische Keimzelle wird das Motto des Satzes – in der Grundgestalt, in der mit hochdramatischen Tutti-Akkorden harmonisierten Fassung oder als Thema mit springenden Noten, die das abenteuerliche Bergsteigen anzudeuten scheinen. Das einleitende, dramatische Geschehen führt zu einem sehnsuchtsvollen Thema, das den Sturm eine Weile beruhigt, nachdem dieses Thema von all den gleitenden und gurgelnden Figurationen verschlungen wurde. Ein kontemplatives, an Brahms erinnerndes Thema mit auf- und absteigenden Terzen und Quartan behauptet sich und spiegelt die Gefühle des Komponisten selber, entweder als Wanderer nach einem Sturm oder als Mensch, der eine persönliche Krise überwunden hat. In der Durchführung müssen dieses neue Thema und das „Wander“-Motiv zweimal gegen die wiederkehrenden, beständig negativen Urgewalten ankämpfen, doch schliesslich lösen die Wolken sich auf, und wir erblicken die Natur in ihrer friedlichen und panoramischen Grösse.

Der folgende Satz, der in D-Dur beginnt und endet, scheint mit der Absicht konzipiert zu

sein, uns der Welt der Kämpfe zu entrücken, selbst wenn seine sechs geistreichen Variationen mehr sind als eine angenehme Entspannung. Sein Thema ist das Epiphany-Lied *Noi siamo i tre Re (Wir sind die drei Könige)*, eine marschartige Volksweise aus Norditalien, deren bekannteste Fassung ihren Weg ins Tessin, den italienischsprachigen Teil der Schweiz, gefunden hat. Der Komponist hat das Lied vielleicht von seiner Mutter gelernt, die italienischer Abstammung war. Abgesehen davon, dass sie hinsichtlich Form, Struktur und Klangfarben in der Brahms-Nachfolge stehen, waren Bruns Variationen ausdrücklich als Hommage an Hector Berlioz gedacht, insbesondere die sechste Variation, deren klagende Thematik, melismatische Figurationen und delikate Instrumentation an Marguerites Musik aus *La Damnation de Faust* erinnern. In den übrigen Variationen (mit Ausnahme der dritten) finden sich weitere Charakteristika von Berlioz. Die Variationen Nr. 1 und 2 wirken neo-barock und lassen an Brahms' *Haydn-Variationen* denken; nach einem kurzen, nervösen Ausbruch verliert sich die zweite in eine ausgedehnte rhapsodische *Rêverie*. Variation Nr. 3 ist ein kraftvoller Marsch, in dem ein wenig das Ungestüm von Brahms' *Akademischer Festouvertüre* anklingt. Variation 4, die zuerst wie eine Coda klingt, stellt sich schliesslich als ein Scherzo mit cholertischen Anfällen heraus – eine Art „Walpurgis“-Version von Berlioz' *Queen Mab*. Variation Nr. 5 könnte eine Reminiszenz oder eine Paraphrase einer Klage-Arie im Stile Bachs sein, die zugleich Berlioz Tribut zollt – das alles natürlich in nachromantischer Verkleidung. Die sechste Variation beginnt und endet mit einem visionären, hochoriginellen Duett für zwei Solo-Celli. Wegen ihrer längeren Dauer, ihrer bezaubernden Lyrik und der kunstvolleren Verarbeitung könnte man in diesen beiden atemberaubenden Schlussvariationen (die erste in d-Moll, der Haupttonart der Symphonie, die zweite in D-Dur) ein zweiteiliges Adagio dieser Symphonie erkennen.

Der dritte Satz (wiederum in D-Dur) verleiht der Symphonie eine pseudo-zyklische Form, da seine Themen mehr oder weniger deutlich mit den Themen des ersten Satzes verwandt sind, auch wenn diese nie in ihrer originalen Gestalt erklingen. Nachdem die Widerstände der Natur (oder des Lebens) überwunden sind, nimmt sich der Komponist Zeit für Kontemplation und Reflektion, verweilt aber inmitten ihrer Wunder. Ein neues lyrisch-„brahmsisches“ Thema steht in Beziehung zum friedlichen Thema des ersten Satzes, Ergebnis einer spiegelähnlichen Umkehrung; wieder geht es um die Natur, nunmehr aus einem optimistischen und ermutigenden Blickwinkel. Nach einem kurzen Ausbruch gleich einem herzhaften Lachen, wird die heitere Atmosphäre durch ein weiteres (und wiederum brahmsisches) Nebenthema in Sechzehntelnoten unterstrichen, das mit synkopierten Akkorden endet, von „wandernden“ Pizzikati gestützt und sogleich in Melismen beinahe jodelnden Charakters verwandelt wird. Ein neues lyrisches und sehr sinnliches Thema wird nun vorgestellt und entwickelt; es dient als ausgedehnte und wunderschöne Überleitung zu einem weiteren, wohl vorbereiteten „Gelächter“, nach dem eine Metamorphose des „Bergsteigen-Themas“ aus dem ersten Satz erscheint. Die beiden lyrischen Themen gefallen einander, verbinden sich über rauschenden Triolen und finden in einer kurzen, visionären Pause wagnerischen Zuschnitts zu einem Ende. Danach erscheint die heitere Sechzehntelthematik erneut, prägt die Stimmung und gewährt dem schwungvollen Thema Raum zur Entfaltung und schliesslich auch dazu, sich unter die fröhlicheren Motive zu mischen und zu „lachen“, bis das gesamte thematische Material des Satzes kontrapunktisch verwoben ist und sich triumphal aufstellt. Nach einer kurzen, nachdenklich und echo-artigen Pause entdecken wir am Ende, dass das Leben wirklich schön ist, wenn man es inmitten der Schönheiten der Natur genießt.

Die eigensinnigen Züge in Bruns *Dritter Symphonie* werden auch durch den Umstand betont, dass im Orchester die Posaunen, Tuba, Harfe und Schlagzeug (mit Ausnahme der Pauken) fehlen. Es sind nur zwei Trompeten verlangt; andererseits ist ein Kontrafagott vorgesehen. Dieser Umstand, der der Hörnergruppe (vierfach) eine exponierte Stellung zukommen lässt, schmälert indes mitnichten die Klangfarbenpalette des Werks: Bruns Erfahrung als Orchestrierer und sein Sinn für exzellente Tuttis, die mit transparenten, kammermusikalischen Abschnitten abwechseln, entsprechen den zahlreichen formalen Qualitäten. Die spieltechnischen Ansprüche an sämtliche Musiker sind – wie in allen späteren Symphonien dieses Komponisten – definitiv überdurchschnittlich.

Übersetzung: Horst A. Scholz (2003)

Symphonie Nr. 4 E-Dur

1926 war ein ereignisreiches Jahr in Fritz Bruns Karriere. Neben dem wie gewohnt knappen Terminkalender der Abonnements- und Chorkonzerte reiste er am 11. April mit seinem Berner Orchester und beiden Chören nach Frankreich, um ein Programm mit Hermann Suters Kantate *Le Laudi* (vorangegangen vom „Variationen“-Satz aus Bruns *Dritten Symphonie in d-Moll*) im Pariser Trocadéro vor einem Publikum von 4000 Zuhörern zu dirigieren. Suter, der ein paar Wochen später sterben sollte, wohnte dem Ereignis bei. Es war das zweite von den etwa ein Dutzend Dirigier-Engagements ausserhalb der Schweiz in Bruns Karriere. Später, am 12. und 13. Dezember 1926, dirigierte Brun in Bern denkwürdige Aufführungen von Bachs *Weihnachtsoratorium*.

Bruns *Vierte Symphonie* wurde am 16. September 1925 vollendet. Am 26. November 1921 wurde er von der Philosophischen Fakultät der Universität Bern mit dem Ehrendokortitel gewürdigt – der Grund, weshalb die Symphonie dieser Institution gewidmet ist.

Die Premiere des Werks fand jedoch am 1. Februar 1926 in Zürich mit dem Tonhalle-Orchester statt. Das Konzert wurde am folgenden Tag wiederholt. In diesem von Volkmar Andreae dirigierten Programm trat Brun als Gastdirigent seiner Symphonie auf. Im selben Jahr, am 1. und 2. März in Bern und am 15. März in Basel, fanden weitere von ihm dirigierte Aufführungen statt, was bedeutet, dass innerhalb von nur eineinhalb Monaten Bruns *Vierte Symphonie* fünfmal in drei verschiedenen Städten von drei verschiedenen Orchestern auf einem Gebiet von wenig mehr als 125 Kilometern Distanz aufgeführt wurde. Wäre dies heute in der klassischen Musikszene der Schweiz noch möglich?

Das Zürcher Programmheft enthält eine kurze Einführung zur Symphonie von einem Musiker, „der das Werk gleichsam in nächster Nähe hat entstehen sehen“ und unter anderem schreibt: „Wie alle symphonischen Werke Fritz Bruns weist auch dieses eine äusserst kunstvolle thematische Arbeit auf, bei der die dem Komponisten eigene, ganz natürlich wirkende, oft sehr vielstimmige Kontrapunktik eine bedeutende Rolle spielt.“

Ein Zürcher Rezensent, auf die stilistischen Bezüge zu Brahms und Bruckner hinweisend, war von seinen Nachforschungen derart mitgerissen, dass er den Namen Strawinskis hinzufügte, und dies offensichtlich nicht nur in Bezug auf den zweiten Satz. Schliesslich gab er zu, dass dieses Werk „ungewöhnliche Gedanken“ beinhalte und in der Durchführung das Bild der südländischen Landschaft um Morcote „zu einem reichen Ganzen von mannigfaltigen Regungen des Ausdrucks vom Idyllischen bis zum Kraftstrotzenden in hohen musikalischen Werten und Schönheiten“ ausweite. Da Brun das Werk in seiner Residenz in Morcote schrieb, assimilierte er offenbar das „rasch wechselnde Temperament der Menschen“ in der italienischen Schweiz(!). Ein Berner Rezensent schrieb: „Wenn ein Mann wie Fritz Brun sich hinsetzt und eine Symphonie schreibt, so nimmt er sich nicht vor, fein sittig, wie's Brauch der ‚Schul‘, vier Sätze einander folgen zu lassen, einen schnellen, einen langsamen, ein Scherzo und ein Finale. Es steckt vielmehr etwas in ihm, das nach Ausdruck ringt, und dieses Etwas fragt nicht viel nach hergebrachten Formen.“ Ein Basler Rezensent fand sich „wie gelähmt von einem Eindruck der Verworrenheit und Schwere, für das man keine künstlerischen Ursachen sieht“. Ein weiterer Rezensent stellte fest, dass bei „jedem neuen Opus“ von Brun „unsere Blicke auf Meisterwerke gerichtet sind“. Die Basler Presse bemerkte zur Symphonie ausserdem: „Eine Persönlichkeit spricht aus ihr, die sich nie anders gibt, als sie ist, die sich aber auch plötzlichen Stimmungswechseln nicht entziehen kann, bald schweigt, bald poltert, aber immer von echter Lebensfreude erfüllt ist.“

Ein Wiederaufleben von Bruns *Vierter* im Radio fand am 4. Oktober 1961 statt: Kurt Rothenbühler dirigierte das Radio-Orchester Beromünster. Rothenbühler glaubte, die Partitur revidieren zu müssen, nicht nur durch fragwürdige Striche im letzten Satz, sondern auch durch Retuschen an der Instrumentation. Seine Interpretation des Werks, in Tonarchiven der Schweiz erhalten, ist gewiss ausgezeichnet, aber der Komponist hätte solche Eingriffe nie erlaubt, wenn er damals noch am Leben gewesen wäre. Rothenbühler wurde 1941 Bruns Nachfolger als Leiter und Dirigent des Berner Oratorienchors.

Und was dachte der Komponist über sein Werk? In einem wichtigen selbstoffenbarenden Brief an den Dirigenten Hermann Scherchen vom 1. Oktober 1939 lesen wir: „Die Vierte habe

ich in Morcote, im lieben Tessin, meiner zweiten Heimat, komponiert. Sie ist mir nicht die liebste. Es war die Zeit der Locarno-Verhandlungen, es war eine schöne, friedliche Zeit, wo man noch Glauben an die Vernunft der Menschen haben konnte. Deshalb ist auch der erste Satz so friedlich, pastoral geraten. Zum ersten Mal ‚stört‘ mich Bruckner; er stürmt auf mich ein und ich kann mich seiner kaum erwehren. Auch in späteren Werken sieht er mir übers Ohr, aber er überwältigt mich nicht mehr. Nun, der Druck musste mein Steuer einmal herumreißen, aber ich glaube, ich habe es nun wieder selber in die Hand bekommen.“

Wie seine *Dritte* (1919) ist Bruns *Vierte Symphonie* in drei Sätzen, von denen der zweite gegen die Tradition in Erscheinung tritt. Während sich dieser Satz im vorangehenden Werk als eine Reihe von Variationen präsentiert, hören wir jetzt eine originelle und wirkungsvolle Kombination von Scherzo und langsamem Satz, weshalb hier die Bezeichnung „Scherzo“ keine Verwendung findet. Die Sätze der Symphonie sind lediglich als „1., 2. und 3. Satz“ bezeichnet.

Nach der Beschreibung glitschiger Moränen und einer weiteren abenteuerlichen Wanderung in den Alpen in seiner *Dritten Symphonie*, gesetzt in einem ernsthaften und „jenseitigen“ d-Moll, kehrt der Komponist in seiner *Vierten* zu einer ähnlich „landschaftlich empfundenen“ Musik zurück. Diesmal werden wir aber in ein glänzenderes und optimistischeres E-Dur versetzt. Wie bereits im ersten Satz, der eher mit der Charakteristik eines breiten *Adagios* als mit jener eines traditionellen *Allegros* präsentiert, erkennt der wachsame Zuhörer leicht das fast Mahler-ähnliche Hauptmotiv als ein freudiges „Wandern“. Das zweite (aber nicht zweitrangige!) Motiv ist von sehnsuchtsvollem Charakter. Kurz nachdem es eingeführt ist, möchte Brun es *etwas drängend* gespielt haben. Jedoch, bevor diese Motive exponiert, entwickelt und zusammen kombiniert sind, eröffnet die Symphonie mit einer geheimnisvoll schönen Einführung in zwei auf Orgelpunkten von E-Dur basierenden Teilen zu je 18 Takten. Gleich zu Beginn treten auf- und absteigende wie von einem Pinsel gemalte Reihen von Streicherachteln auf, zu denen sich schliesslich diskret einige Blasinstrumente gesellen. Im zweiten Teil erzeugen die Streicher eine wellenförmige Begleitung zu einer eindringlichen über einen Bereich von mehr als eineinhalb Oktaven ausgeweiteten Hornmelodie, die sich als die Quelle des gesamten thematischen Materials der Symphonie offenbart. Das Horn, welches in der Symphonie eine wichtige Rolle spielt, erklingt später mehrere Male in der Form von verdichteten, echoähnlichen Variationen, als ob es bescheiden billigen würde, was das Orchester von ihm inspiriert aufgebaut hat. Mit der Tempobezeichnung *ruhig* oder *tranquillo* kehren diese eröffnenden Streicherachtel und die folgenden Wellenformen während der Durchführung des Satzes zurück, indem sie in verschiedenen Abschnitten entweder als einfache oder als kombinierte melodische Begleitung dienen. Im Postludium-ähnlichen Schluss des Satzes hört man sie beinahe aus der Ferne erneut, Kadenz-ähnliche Fanfaren von Flöte und Klarinette unterstützend, zu welchen das Horn (das schliesslich einen Weg gefunden hat, sich mit dem zweiten Motiv des Satzes zu verbinden) ein weiteres Echo seiner beginnenden Melodie hinzufügt und dabei auf die Vogelruf-ähnlichen Teile der Holzbläser aus dem „Wander“-Motiv zu hören scheint. Der Zuhörer wird alsbald fühlen, dass die Beschreibung einer „physischen“ Wanderung sich zur Offenbarung der „inneren“ Wanderungen des Komponisten gewandelt hat, indem Berglandschaften, Panoramen und vorüberziehende Wolken seine Seele öffneten. Was Bruckner betrifft, so ist im klimaktischen Mittelteil des Satzes eine *brucknerische Steigerung* leicht erkennbar. Unnötig zu erwähnen ist, dass Brun damit in einer „modernerer“ und konziseren Art umgeht.

Der zweite Satz besticht durch typische sinfonische Ausbrüche à la Brun, in denen wir mit seinem notorisch lebhaften Temperament Bekanntschaft machen. Sein Aufbau entspricht dem Schema *A1-B1-A2-B2-C1-A3-C2-A4*, in dem die ähnlichen Abschnitte nie identisch wiederholt, sondern leicht entwickelt werden. *B1* und *B2* können als zweiteilige (nicht getrennte) „Trios“ betrachtet werden, die beide von ihren entsprechenden *As* abhängen. *A3* hat kein „Trio“ und *A4* ist eine 15-taktige Koda, die sich vom den Satz beginnenden *As*-Dur distanziert, um pausenlos in den dritten Satz, in dem das E-Dur zurückkehrt, überzuleiten. Das Motiv von Abschnitt *A* ist rau und sarkastisch; die *B*-Abschnitte sind langsamere, tanzähnliche Episoden *un peu à la Berlioz*, ohne den allgemeinen ungeduldigen Charakter des Satzes zu verlieren. *C1* und *C2* sind ausnehmend schöne und leidenschaftliche, einem „langsamen Satz“ gleiche *Adagi sostenuti*, in welchen das Solo-Horn uns mit lyrischen Variationen des früheren *A*-Motivs, das

sich übrigens als weitere Metamorphose des „Wander“-Motivs entpuppt, verzaubert. In C1 kehrt es sich an lyrische Streicherfiguren anpassend zurück – später auch in Form von absteigenden chromatischen Arabesken. In C2 unterstützen die Streicher eine neue Variation, als ob sie fast schicksalsergeben den wiedergewonnen inneren Frieden des Komponisten guthessen würden. Dies ist allerdings ganz und gar nicht der Fall: Der Komponist behält sich das letzte Wort im finalen 17-taktigen Ausbruch vor, der direkt in den dritten Satz überleitet, worin uns Brun mit einer wahrhaftigen emotionalen Krise konfrontiert.

Die Einleitung zum dritten Satz bedarf einer genaueren Erklärung. Es handelt sich um ein 33-taktiges *Andante (frei im Vortrag)*, was bedeutet, dass dieses trotz der festen 4/4-Takt-Angabe wie ein Rezitativ interpretiert werden kann. Die Bezeichnung *rabiat* für die Streicher unterstreicht den dramatischen Charakter dieser Passage – eine der gewagtesten in Bruns Schaffen. Sie beginnt mit einer albtraumhaft dissonanten Atmosphäre, in welcher das A-Motiv des „Scherzos“ verstümmelt erklingt. Aus dessen Trümmern wird das C-Motiv durch drei geheimnisvolle Takte von geteilten und unbegleiteten Geigensoli vorangekündigt, um in der „Aufruf“-Zelle des Hauptmotivs des Satzes zu enden. Dies, um zu zeigen, dass C alsbald wieder vorkommen wird, und zwar 6 Takte später, in einer kurzen Phrase mit Oboe und begleitenden Violinen. Ein skrjabinesker veränderter Akkord D-F#-Ab-C, aus dem ein kurzes, dem Akkord zwei weitere „seltsame“ Noten B und E hinzufügendes Hornsolo aufsteigt, ist eine weitere Überraschung in den quälenden Ereignissen. Schliesslich machen wir mit der erwähnten „Aufruf-Zelle“ und dessen auf- und absteigenden Sexten, die alsbald zum Hauptmarschmotiv ausgebaut werden, Bekanntschaft. In den folgenden Entwicklungen des Finales sorgen verschiedene Vorzeichen dafür, dass keine entsprechend klar bestimmte „tonale“ Tonarten auszumachen sind. Der Satz erweist sich als eine durchgehend extremere und kompliziertere chromatische Angelegenheit als die beiden vorangehenden Sätze. Zurück nach E-Dur erklingt ein lebhafter (und leicht wagnerischer) Marsch in den Blechbläsern, der Zellen aus dem „Wander“-Motiv des ersten Satzes verwendet und verdeutlicht, dass die Gedanken des Komponisten zu Optimismus und guter Stimmung zurückgefunden haben – sei es rein seelisch oder während dem erneuten Herumschweifen in den Bergen. Die bereits erwähnte „Aufruf-Zelle“ und ein Motiv von sechs aufsteigenden Streicher-Pizzicati, das ebenfalls zwei Sexten enthält, sind sekundäre Motive, die diesen Marsch komplizierter als erwartet erscheinen lassen. Sämtliche verschiedenen Abschnitte der Entwicklung wurden sorgfältig aufgebaut, um auf ein grosses Finale (mit der Tempobezeichnung *wuchtig*) vorzubereiten. Brun behandelt sein Material äusserst virtuos, indem er Überraschung auf Überraschung folgen lässt, einschliesslich einer schwungvollen, fast sarkastischen Fuge. Dennoch kehrt die Musik zwischendurch in nachdenkliche und bittersüsse Stimmungen zurück und erfreut uns mit pastoralen Episoden wie etwa zerklüfteten Berglandschaften, die zwischen vorüberziehenden Wolken auftauchen. Wie üblich in Bruns Symphonien taucht früheres thematisches Material im letzten Satz wieder auf, um für frisch geschaffene dramatische oder lyrische Situationen erneute Verwendung zu finden oder in diese verwandelt zu werden. Das Marschmotiv verwandelt sich in eine breite und lyrische Variation. Dabei versucht es, mit der Hauptmelodie des Horns zu sympathisieren und inspiriert dieses später zu einer neuen Variation, kurz bevor es sich zum eher bombastischen und farbenreichen Schlussabschnitt, der ganz am Ende mit überschäumenden Paukenschlägen unterstrichen wird, losschickt.

Interessant ist, dass in dieser Symphonie beide Ecksätze erweiterte episodenhähnliche Einführungen aufweisen, die mehr als thematische Expositionen dienen, als neue musikalische Atmosphäre zu erzeugen.

Brun's *Vierte* ist für ein eher bescheidenes Ensemble mit doppelten Holzbläsern und Kontrafagott, 4 Hörnern, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken und Streichern geschrieben. Im ersten Satz spielen keine Posaunen und nur 2 Trompeten.

Im Gegensatz zur vorgehend erwähnten Meinung des Komponisten über sein Werk betrachtet der Autor Bruns *Vierte* als ein sehr schönes, reiches und leidenschaftliches Werk mit einem grossen Anteil an origineller Musik, die nie an Spannung verliert. Jedoch, wie bereits in früheren Begleittexten ausgeführt, weisen Bruns Symphonien komplizierte, sehr präzise und raffiniert ausgedachte Konstruktionen auf. Detaillierte thematische Analysen, die den Umfang dieses Begleittextes allerdings übersteigen würden, könnten dies bestätigen. Es würde ausser-

dem die Wiedergabe zahlreicher thematischer Beispiele und von längeren Abschnitten der Partitur erfordern. Es gibt gute Gründe, sich eine detaillierte professionelle Gesamtdarstellung vom Werk dieses grossen Schweizer Komponisten zu wünschen.

Übersetzung: Daniel Gloor (2014)

Symphonie Nr. 5 Es-Dur

Brun's *Fünfte Symphonie* wurde am 2. Oktober 1929 im schweizerischen Faulensee am Thuner See vollendet. Bis zur Uraufführung dieses Werkes dauerte es nur wenige Monate. Sie fand statt am 13. Januar 1930 in der Tonhalle in Zürich unter der Leitung von Volkmar Andreae. Am 29. Januar desselben Jahres führte Hermann Scherchen mit dem Winterthurer Stadtorchester das Werk auf, und schliesslich erlebte die Symphonie ihre Erstaufführung in Bern nur vier Wochen später, am 24. Februar, durch Brun selbst.

Man kann es sich heute kaum vorstellen, dass eine Symphonie – und gar eine solch herausfordernde – eines zeitgenössischen Komponisten im Zeitraum von etwa sechs Wochen von drei verschiedenen Orchestern und Dirigenten aufgeführt wurde.

Die damaligen Kritiken würdigten die Ernsthaftigkeit und tiefe Eigenständigkeit der Symphonie. Ein Kritiker von Winterthur sagte, dass die Schweiz stolz sein sollte auf solch ein Kunstwerk; ein begeisterter Kritiker von Zürich spürte einen gewissen Pessimismus heraus. Eine Winterthurer Zeitung begrüsst es, dass Brun die symphonische Form wählte, um seine Gefühle auszudrücken.

In einem Brief an Hermann Scherchen äussert sich Brun folgendermassen: „Meine fünfte Symphonie ist die problematischste von allen. Sie erfordert viel Proben, einen intelligenten Dirigenten und ein intelligentes, *schweizerisches* Publikum! In der Fünften spürte ich den Drang nach kammermusikalischer Auflockerung. Sie war mir ein elementares Bedürfnis; intensive Beschäftigung mit den Alterswerken Beethovens drängten mich auf diese Bahn. Ich beschäftigte mich auch mit dem Problem der atonalen Auflockerung. Ich stehe ihr feindlich gegenüber, wenn sie sinnlos, phantasielos dem Schreiben einer öden Papiermusik verfällt, sie fesselt mich in hohem Grade, wenn sich Köpfe wie Strawinsky und Schoeck mit ihr befassen.“

Über das Finale (*Chaconne*) seiner *Sechsten Symphonie* an Scherchen schreibend, präzisiert Brun Folgendes: „Die Sechste beschäftigt sich mit ähnlichen kammermusikalischen Aufgaben. Ich habe ihr, wie der Fünften, eine *Chaconne* beigegeben, aus dem Bedürfnis heraus, mich mit der strengen, 8-taktigen Variationenform auseinanderzusetzen. Diese Beschäftigung war mir eine Herzenslust, eine Schlemmerei, wie ich sie sonst kaum erlebt habe. Ich war bestrebt, im Ineinanderfliessenlassen der einzelnen Variationen ein Ganzes zu formen, das auch von den Hörern beim unbefangenen Zuhören als Ganzes empfunden werden soll.“

Wie der langsame Variationensatz seiner *Dritten Symphonie*, so hat auch die breit angelegte *Chaconne* seiner fünften – ein Meisterstück für sich – einen ganz eigenen Charakter, wenn gleich das Tonmaterial in den nachfolgenden Symphoniesätzen wieder aufklingt. Jenen, die sich von einer kompletten Brun-Symphonie überfordert fühlen, sei dieser Satz allein als Hinführung zu Bruns Musik empfohlen.

Von Anbeginn der *Fünften Symphonie* baut Brun sein dunkles und nach innen gerichtetes Thema (mit und ohne Harmonisation) auf, das nach 28 wagemutig kontrastierenden Variationen mit einem Choral endet. Diese Variationen schliessen verschiedene Rhythmen ein – 2/4, 6/8 und 5/8 – und gehen damit über die traditionellen Regeln einer *Chaconne* hinaus. Bruns achttaktiges Thema, das alle 12 Noten der chromatischen Tonleiter verwendet, ist eine Verschmelzung zweier Arten von *Chaconne*-Themen, eines in Sekundschritten und das andere in Quart- und Quintschritten. Alle Variationen sind von dichtem, dramatischem Charakter. Sie führen zu verschiedenen dissonanten Höhepunkten und einer kraftvollen Coda. Dieser Satz ist auch ein perfektes Beispiel für Bruns meisterhafte Instrumentierung, einschliesslich schöner Soli für Bläser und Streicher. In bescheiden brahmsscher orchestraler Stärke ist das Schlagzeug nur mit Pauken besetzt, erweitert durch Kontrafagott und Basstuba.

Der äusserst kurze zweite Satz ist ein nächtliches Scherzo mit der Tempoangabe *gehetzt, phantastisch*. Anstelle einer Serenade oder eines Trios ertönen über einem hastigen, Berlioz-

ähnlichen Ritt für Streicher *con sordino* hämmernde Schläge in den Bläsern, als wollten sie versuchen, den träumenden Protagonisten brutal in die Wirklichkeit zurückzuholen – aber vergeblich. Das Thema dieses Satzes ist die Variation 9 der *Chaconne*, ebenso von den Streichern gespielt. Es scheint, als rief diese *Chaconne* nach einem Abschied aus der Welt in feierlich dramatischer, barockähnlicher Entfaltung.

Im April 1926 dirigierte Brun im Pariser Trocadéro Hermann Suters *Le Laudi di San Francesco d'Assisi*, ein Werk, das man neben Honeggers *Le Roi David* als eines der grössten Schweizer Oratorien im 20. Jahrhundert bezeichnen kann. Das Konzert fand genau zwei Monate vor Suters frühzeitigem Tod statt. Brun charakterisiert Suter mit folgenden Worten: „Er war ein herber, streng profilierter Mensch; er liebte die Tiere, die Natur, die Einsamkeit, er forderte viel, er gab auch viel, auf scheue, keusche Weise.“ Mit diesen Worten zeichnete Brun gleichsam auch sein eigenes Selbstporträt.

Im erwähnten Brief an Scherchen heisst es noch: „Der dritte Satz der Fünften ist mein Trauergesang an Hermann Suter.“ In diesem sorgfältig ausgearbeiteten Satz hören wir ein wunderbares, elegisches Thema (vage erkennbar als eine Variation des *Chaconne*-Themas), das im Kontrast steht zu einem pointierten Trauermarsch-Thema. Die Musik scheint einen in Agonie liegenden Menschen und seinen Todeskampf zu beschreiben. Im reifen, aber doch noch jungen Alter von 51 Jahren war Brun schockiert, dass sein um nur fünf Jahre älterer Freund so früh sterben musste. Brun versucht gleichsam, alle Stadien eines leidenden, hoffnungslos kranken Menschen bis zum Tod musikalisch zu durchleben. So zeigt er Momente in Schmerz, Krampf und Angst auf, kurze Augenblicke der Besserung und Hoffnung, bis hin zu heftigem Aufbäumen und dem dramatischen Ende. Die Bläser sowie nervöse Figurationen in den Streichern suggerieren diese physische Mühsal, *tremoli* und Triller die Fieberanfälle.

Gegen Ende erklingt wieder der Trauermarsch, der zu einem erschreckenden, dissonanten Höhepunkt und zur Coda führt. Hier werden wir gewahr, dass nach allem durchstandenen Leiden der Geist eines Sterbenden befreit seine verdiente Ruhe findet.

Verglichen mit Richard Strauss' früher Tondichtung *Tod und Verklärung*, die sich an Liszt anlehnt, ist die Musik von Brun mit der gleichen Thematik weniger heroisch, in gewissem Sinne mehr erdgebunden und wirklichkeitsnäher.

Bruns musikalischer Abschied für Hermann Suter wird (im letzten Satz der Symphonie) von einem ärgerlichen „orchestralen Ausbruch“ über die Zukunft jener Komponisten gefolgt, die wahre künstlerische Ziele verfolgten, sich aber ständig mit Unwissenheit und Feindseligkeiten konfrontiert sahen: „Man mag mir zugutehalten, wenn ich im letzten Satz dieser fünften Symphonie diesem Schmerz, auch vor Wut darüber, dass im lieben Schweizerlande das eigene Kulturgut sabotiert wird, Ausdruck gebe. Schoeck hat die *Gaselen* von Gottfried Keller [Liederfolge für Bariton, Flöte, Oboe, Bassklarinette, Trompete, Schlagzeug und Klavier, 1923] komponiert. Keller und Schoeck beschäftigen sich da mit demselben unerfreulichen Problem; sie tun es mit gleichem bissigen Ton, und es ist erfrischend, diese beiden Männer aggressiv vorgehen zu sehen.“

Die Tempobezeichnung für diesen vierten Satz ist *rasch und wütend* und wie so oft in seinen Symphonien fehlt eine genaue Metronom-Angabe. Eine Fuge führt in einen neuen Abschnitt mit kraftvollen Variationen des anfänglichen *Chaconne*-Themas, wie wenn der Komponist eine persönliche Botschaft an einige seiner Zeitgenossen richten wollte: „Seht, wir seriöse Komponisten können eine Riesensymphonie mit nur einem zugrundeliegenden Thema schreiben; wir können in barocker Manier arbeiten; wir verwenden sogar moderne Dissonanzen – und all dies ohne in Kakophonie und konzeptloses und oberflächliches Handwerk zu verfallen.“

Bruns Fünfte ist wahrscheinlich seine am stärksten zyklisch angelegte und ist wie die meisten seiner anderen Symphonien autobiographisch psychologisch geprägt. Während Brun weiterhin reine Programmmusik vermied, war es sein Ziel, Symphonien wie Beethoven, Brahms, Bruckner und Mahler zu schreiben, die starke persönliche Gefühle und Erfahrungen ausdrücken und sich in universelle menschliche Botschaften umsetzen. Ein ständig wiederkehrendes Thema in seinen Symphonien ist „Der Mensch inmitten der Natur“ – seine „musikalischen Landschaften“ sind so weit und dramatisch wie die von Sibelius und Vaughan Williams.

Übersetzung: Walter und Barbara Ochsenbein (2008)

Symphonie Nr. 6 C-Dur

Gemäss Datumsvermerk auf der letzten Seite des Manuskripts von Bruns *Sechster Symphonie*, wurde das Werk am 9. August 1933 in Morcote am Luganer See vollendet. Hier lebte der Komponist nach seinem Rückzug vom Amt des Chefdirigenten der Bernischen Musikgesellschaft in seiner Sommerresidenz von 1941 bis zu seinem Tod im Jahr 1959.

Am 29. Oktober 1933 hatte Hermann Scherchen diese Symphonie in einer Probeaufführung in Winterthur mit dem Stadtorchester Winterthur aufgeführt. Scherchens „definitive Aufführung“ in derselben Stadt – und mit demselben Orchester – fand ein Jahr darauf, am 28. November 1934, statt, nur einen Tag nach zwei Aufführungen in Bern an zwei aufeinanderfolgenden Tagen. Es muss ausserordentlich aufregend gewesen sein, ein solch anspruchsvolles zeitgenössisches Stück drei Tage hintereinander in zwei Städten zu spielen (wenn sie auch nur eine Zugstunde voneinander entfernt liegen). Noch beeindruckender war diese Leistung, wenn man in Betracht zieht, dass das Werk neun Monate zuvor in Zürich mit einem berühmteren Orchester aufgeführt worden war.

Die „offizielle“ Premiere gab Volkmar Andreae in Zürich am 20. März 1934 mit seinem Tonhalle-Orchester. Bereits 1920 hatte Andreae Bruns *Dritte Symphonie* uraufgeführt und die *Fünfte* 1930. Bruns *Neunte Symphonie* sollte vom selben Dirigenten 1950 uraufgeführt werden.

Die *Sechste Symphonie* sollte später noch in St. Gallen (1934), Schaffhausen (1935) und in Basel auf dem Schweizerischen Tonkünstlerfest 1937 zu hören sein.

Ein Rezensent der Winterthurer Aufführung schrieb: „Bruns neue Symphonie bietet sich aber auch handwerklich als ein Meisterstück dar. Vor allem aber besitzen wir mit dieser Aufführung der technisch anspruchsvollen und rhythmisch äusserst heiklen Aufgaben stellenden C-Dur-Symphonie ein in der Idee gross geschautes und lebendiges Werk.“ Zürcher Besprechungen waren ebenfalls positiv: Der letzte Satz wurde als „meisterlich“ betrachtet.

1939 schrieb Brun an Scherchen: „Die Sechste beschäftigt sich mit ähnlichen kammermusikalischen Aufgaben wie die Fünfte. Ich habe ihr, wie der Fünften, eine Chaconne beigegeben, aus dem Bedürfnis heraus, mich mit der strengen, 8-taktigen Variationenform auseinanderzusetzen. Diese Beschäftigung war mir eine wahre Herzenslust, eine Schlemmerei, wie ich sie sonst kaum erlebt habe. Ich war bestrebt, im Ineinanderfliessenlassen der einzelnen Variationen ein Ganzes zu formen, das auch vom Hörer beim unbefangenen Zuhören als Ganzes empfunden werden soll. Der 2. Satz ist ein ungebärdiges Stück. Er bedeutet das Abschütteln einer mir im Grunde fremden und feindlichen, persönlichen Beeinflussung in meinem Leben – um dann im 3. Satz mich selber wiederzufinden und zur Ruhe kommen zu können. Ich glaube, die Sechste ist meine persönlichste Arbeit, und sie wurde in der Aufführung zum ersten wirklichen, äusseren Erfolg.“

Ein Musikwissenschaftler könnte bei der Betrachtung des Aufbaus jeder Brun'schen Symphonie die ganze Reichhaltigkeit des musikalischen Materials ergründen und würde erkennen, wie alle Komponenten aufeinander bezogen sind. Diese Komponenten sind zumeist Motive, die entweder durch traditionelle Variations- oder metamorphische Techniken transformiert worden sind oder gar, auf völlig unsystematische Weise durch Experimentieren mit so modernen Techniken der Zwölftontechnik oder des Serialismus. Bruns Musik kann aber – sofern notwendig – immer noch der Nachromantik oder der Frühmoderne zugeordnet werden. Auf ganz ähnliche Weise wie Brun hatten schon Meister des Barock – wenn auch unwissentlich – mit derart modernen Techniken experimentiert, ohne sich darüber bewusst zu sein, dass sie damit eines Tages die Musikgeschichte verändern würden.

Beim Hören des ersten Satzes (überschrieben mit *Präludium*) bekommt man den Eindruck, es würde sich hier entweder um Musik aus einer anderen Welt handeln, die den Komponisten völlig gefesselt hat, oder dass er versucht, eine derartige Atmosphäre zu schaffen und sein Publikum einzuladen, diese fremde Welt gemeinsam mit ihm zu erkunden. Der ätherische, diskret ornamentierte, neo-barockartige Choral der Einleitung ist zugleich Ausgangspunkt und Leitmotiv der Symphonie. Er führt zunächst durch eine Reihe beunruhigend kühler Metamorphosen, um sich dann zu einem Klagegesang über einem pulsierendem Bass zu wandeln, in dem Streicher- und Bläsersoli ebenso ausgefeilte wie visionäre Arabesken hervorbringen. Das Motiv gerät in nahezu völlige Auflösung und versucht in der Folge, sich in einer to-

naleren und rhythmisch kohärenteren Durchführung wieder zu sammeln. Doch die klagenden Soli kehren wieder, tendieren zur abermaligen Metamorphose und später zur pessimistischen Desintegration. Dennoch überwiegt eine positive Botschaft. Der Choral findet sein Gleichgewicht wieder und die Musik löst sich auf in geheimnisvolle Harmonien und die Haupttonart der Symphonie, C-Dur. Mit diesem *Präludium* wird der Grundstein für die psychologische Entwicklung in den folgenden Sätzen gelegt.

Ganz im Stil jener autobiografisch gefärbten, dämonischen Scherzi eines Berlioz oder Mahler scheint uns Brun im zweiten Satz eine Vorstellung seiner Ängste in einem alpträumenhaften, ja geradezu brutalen Tanz zu präsentieren, der an Mussorgskys *Baba Yaga* erinnert. Das Thema ist eine Variation des die Symphonie eröffnenden Chorals, und es wird auch Nachhall finden in einer der vier Chaconne-artigen Variationen des vierten Satzes. Der zweite Satz ist nach einem ABAB-Schema konstruiert, mit einer kurzen Wiederaufnahme des A-Themas als Coda. Sowohl die A-Teile (in schnellem Tempo) als auch die B-Teile (in langsamerem Tempo) sind keine Wiederholungen; der zweite B-Teil ist ein wahrlich erschreckender Ausbruch verglichen mit dem sanfteren ersten. In den A-Teilen wechselt das Metrum ständig von 3 zu 2 oder 4, die B-Teile sind grösstenteils im 3/4- oder 6/8-Takt. In beiden Abschnitten lässt sich eine Variation des Hauptmotivs erkennen: im ersten Teil ebenso breit angelegt wie im Klagegesang des *Präludiums* und mit ähnlich geheimnisvollen, dissonanten Akkorden; der zweite Teil dagegen erscheint wie eine Umkehrung und suggeriert einen Abstieg in die Unterwelt. Hier jedoch ertönen keine Soloarabesken mehr: Die Themen beider Abschnitte bewegen sich kontrolliert im Rahmen ihrer rhythmischen und melodischen Struktur.

Das Eröffnungsthema des dritten Satzes, eines episodischen, kammermusikartigen *Andante amabile quasi allegretto*, ist grösstenteils in As-Dur gehalten. Es hat zunächst den Anschein, als wäre wieder Ruhe eingekehrt in die Seele des Komponisten, doch dem ist nicht so – obwohl er selbst dies explizit geschrieben hat. Zuweilen wird die Stimmung geradezu bedrückend. Eine dissonantere Episode in schnellerem Tempo gemahnt plötzlich an nervöses Lachen, als würden böse Geister wieder versuchen sich Gehör zu verschaffen oder als würden die Hexen aus *Baba Yaga* die alten Ängste des Komponisten verhöhnen. Die folgende, recht klangvolle Melodie ist in Wirklichkeit eine Variation des reich ornamentierten zweiten Teils des Chorals. Ein untergeordnetes Thema aus schwebenden Sechzehnteln nimmt sodann erst den Kampf gegen diese Melodie auf und versucht dann, sich mit ihr anzufreunden, doch ohne rechten Erfolg. Das Umherhuschen der Sechzehntel rächt sich nun, indem es noch mehr Hexengelächter hervorbringt, was zu einer unklaren, verschwommenen Stimmung führt, bis schliesslich das *Amabile* wiederkehrt. Dieses Mal fügen sich die Figurationen der Sechzehntel leichter in die ruhigere finale Entwicklung der Melodie.

Merkwürdigerweise überschrieb Brun das Finale der Symphonie *Tema con variazioni* und nicht *Chaconne*. Er liefert hier ein weiteres Meisterstück, ähnlich der *Chaconne* seiner *Fünften Symphonie*. Aber auch hier wieder überschreitet Brun die Grenzen der Regeln des Barock. Einerseits hält er sich strikt an die Variationen von jeweils acht Takten Länge, andererseits weicht er immer wieder vom traditionellen Dreiertakt ab und verwendet 2/4-, 4/4-, 5/4- und 6/4-Takte oder gar 2/8-, 5/8-, 6/8- und 7/8-Takte. Dieses Mal entwickeln sich die 32 Variationen in recht logischer Weise, zumindest in der ersten Hälfte; schärfer kontrastierende Abschnitte tauchen erst später auf. Die Musik wird immer komplizierter und dissonanter; immer mehr Passagen geraten zu einer orchestralen Tour de Force (sowohl strukturell als auch technisch). Bruns einfallsreiche, dramatische, kontrapunktische und instrumentatorische Fähigkeiten sind ausserordentlich; Gourmets der musikalischen Avantgarde werden vermutlich begeistert sein. Dies ist Bruns kühnster avantgardistischer sinfonischer Satz im neo-barocken Stil.

Das scharfe Thema der *Chaconne* ist dissonant und äusserst geschickt in As-Dur eingefügt. Es ist eine kraftvolle, aufpeitschende Kette von Intervallen, zunächst kleiner aufsteigender und später grösserer absteigender. Das Tempo ist als *grimmig* bezeichnet, was eine psychologische Anspielung auf das *wütend* im Finale der *Fünften Symphonie* sein mag. Echte Augenblicke der Entspannung gibt es nicht; sogar die lyrischen Variationen zeigen Spannung. Es steht auch nicht zu erwarten, dass Brun den Hörer am Ende mit einer plumpen, triumphalen Variation des grundlegenden Choral-Motivs der Symphonie versöhnt. Die *Chaconne* hat ihr eigenes

Leben, und in ihren Variationen klingen gelegentlich immer noch Echos der vorangehenden Metamorphosen des Motives an – z.B. des „Hexengelächters“ aus dem zweiten Satz. Die Musik endet mit einer hastigen Blechbläserfanfare, die aus einer tonleiterartigen Aufreihung des *Chaconne*-Themas aufsteigt und sich dem aufmerksamen Hörer letztendlich als verborgene Metamorphose des Choral-Motivs offenbart.

Wir werden wohl nie erfahren, worum es sich bei der „fremden und feindlichen, persönlichen Beeinflussung“ handelte, die Brun zu seiner *Sechsten Symphonie* inspirierte. Dem Autor scheint es, als würde sich die „innere Ruhe“ des Komponisten am Ende des Stückes nicht einstellen. Sie muss sich wohl erst nach Beendigung dieser Komposition, nach dem Niederschreiben der letzten Note, gefunden haben. Die Schöpfung dieser Musik selbst war die Katharsis.

Übersetzung: Peter Kathe (2011)

Symphonie Nr. 7 D-Dur

Der Musikwissenschaftler Willi Schuh schreibt in seinem Buch *Schweizer Musik der Gegenwart*: „Wenn nach der Sechsten gesagt werden durfte, dass es Werke von solchem geistigen Mass in der Musik unserer Zeit nur ganz wenige gebe, so gilt dies ebenso und in einem vielleicht noch bedeutungsvolleren Sinn für die neue, aus glücklichster Inspiration erwachsenen Symphonie Bruns. Mit ihr hat er seinen persönlichen Stil endgültig geprägt.“

Dieses grossartige Werk wurde am 10. November 1937 uraufgeführt, abermals durch Hermann Scherchen und sein Winterthurer Orchester. Weitere Aufführungen folgten 1938 in Zürich und im Jahr darauf in Bern, Zürich sowie St. Gallen. 1978 war die letzte Aufführung der Symphonie vor der vorliegenden Aufnahme.

Das Manuskript trägt das Datum 13. Juli 1937. Demnach sind seit der Vollendung der *Sechsten Symphonie* vier Jahre vergangen. Während dieser Zeit kümmerte sich Brun mehr um sein Dirigentenamt beim Berner Orchester als um seine kompositorischen Arbeiten. Er dirigierte Meisterwerke wie Bachs *Magnificat*, Händels *Messias*, Beethovens *Neunte Symphonie* und *Missa Solennis*, Berliozs *La Damnation de Faust* und Bruckners *Fünfte Symphonie* (in der Originalfassung).

Othmar Schoecks Oper *Venus* (komponiert 1919-1921, uraufgeführt 1922 in Zürich) wurde 1934 in Bern anlässlich einer „Schoeck-Woche“ aufgeführt. Im Rahmen dieser Veranstaltung waren auch Kammerkonzerte und Schoecks Liederzyklus *Lebendig begraben* zu hören sowie seine dramatische Kantate *Vom Fischer und syner Fru*, dirigiert von Fritz Brun.

Brun war nicht nur von der Musik der *Venus* fasziniert, sondern auch von der Handlung der Oper, die – inspiriert vom Pygmalionmythos – auf Geschichten Merimées und Eichendorffs basiert. Sie dreht sich um die ewige Suche des Mannes nach dem unerreichbaren weiblichen Ideal.

Etwa zeitgleich zur *Venus* hatte Schoeck *Consolation und Toccata* geschrieben, zwei Klavierstücke, von denen das erste auf zwei Themen seiner Oper basierte, von denen das hauptsächliche das der *Venus* – der geheimnisvollen Protagonistin – zugeordnete Leitmotiv ist. Sein Opus 29 widmete er seiner jungen Freundin und Muse, der bayrischen Pianistin Mary de Senger, die sich zu jener Zeit gerade von ihm getrennt hatte.

Es hat den Anschein, als hätte Brun während dieser „Schoeck-Woche“ 1934 bereits mit den ersten Skizzen zu seiner Symphonie begonnen; warum er Schoecks Motiv aufgriff, bleibt ein Rätsel. Er zitierte es nicht wortwörtlich, sondern transformierte es durch Vergrösserung des Eröffnungsintervalls von der Sekunde zur Septime. Vermutlich geschah dies, um es leidenschaftlicher – und weniger tröstlich – klingen zu lassen. In seiner Korrespondenz offenbarte Brun beiläufig: „Der 1. Satz, der ruhige ‚Nachklang‘ hat zu subjektive Gründe, um mich darüber äussern zu dürfen.“ Der Begriff „Nachklang“ wurde erstmals von Dichtern und Komponisten der Romantik wie Eichendorff und Schumann verwendet.

Unter Schoecks Vokalwerken gibt es zwei *Nachklänge*; bei dem einen handelt es sich um ein frühes Lied mit Klavierbegleitung aus seinem Opus 30 (1917), das andere stammt aus seinem Liederzyklus mit Kammerensemble *Elegie op. 36* (1921-23). Beide Stücke handeln von der nostalgischen Sehnsucht der Jugend. Offensichtlich verband der Komponist die Eichendorff- und Lenau-Vertonungen mit der tragischen Krise in seiner Liebe für Mary de Senger.

Das Aufkommen des Naziregimes in Deutschland und die Weltwirtschaftskrise der 1930er-Jahre mochte – wie bei vielen anderen Künstlern jener Zeit – zu eher pessimistischen Reflektionen sowohl bei Schoeck wie auch bei Brun geführt haben. Der Verfasser könnte sogar einige düstere Passagen und Höhepunkte in Bruns *Siebter* als Reflektionen solcher Ängste interpretieren – abgesehen von den üblichen selbstkritischen „Zitaten“ seiner Ausbrüche als frustrierter Künstler und seines alltäglichen Kampfes gegen Schweizer Provinzialität und Bürokratie. Sogar der Rezensent der Winterthurer Aufführung spürte dies wohl, als er schrieb: „Bruns *Symphonie in D-Dur* wirkt schon rein klanglich ungleich gelöster, als ihre älteren Geschwister. Aber auch inhaltlich ist sie zugänglicher: das Knorrige und Verkrampfte früherer Zeiten sucht man hier vergeblich, wie jene musikalischen Streitbarkeiten, mit denen Brun nur fast zu deutlich auf gelegentliche Lebenswidrigkeiten zu reagieren pflegte. Das schattenhafte Geschehen herrschte jedenfalls bis gegen den Schluss hin vor, bis zu jener Wende, wo ein wundersam leuchtender Abgesang dem bei aller Freizügigkeit meisterlich gestalteten Stück sein Ziel setzt.“ Der Komponist selbst schrieb an Scherchen, dass die *Siebte*, auch wenn sie vom Aufbau her der *Sechsten* ähnelte, „entspannter“, von „flüssigerem“ Stil und „freierem“ Ausdruck sei.

Bruns *Sechste* und *Siebte Symphonie* weisen eine Reihe von Ähnlichkeiten auf: Beide enthalten dämonische Scherzi, einen dritten Satz, der an Serenaden oder Divertimenti denken lässt, und beide haben den Charakter eines Präludiums oder Nachspiels ohne die dramatischen oder kämpferischen Elemente, die von traditionellen sinfonischen Regeln verlangt werden. Auch entfalten sich beide gemäss der für Brun üblichen Entwicklungs- oder Variationssätze. Das Hauptmotiv der *Symphonie* wird durch nicht allzu gewagte Metamorphosen geführt und der Hörer auf diese Weise sorgfältig auf die folgenden kämpferischen Ausbrüche vorbereitet. In beiden Eröffnungssätzen werden Streichersoli eingeführt, die sich aus den Tiefen verborgener und etwas gequälter Episoden in ebenso kunstvollen wie unheimlichen Dissonanzen erheben. Während sich das Hauptmotiv der *Sechsten* zu einem Klagegesang wandelt, hören wir in der *Siebten* Bruns Version des *Venus*-Motivs von einer zwölfstimmigen Streichergruppe (und völlig allein während der 11 Eröffnungstakte). Erst später kommen Unterbrechungen des restlichen Orchesters in Gestalt federnder *Passacaglia*-artiger Episoden. Dies lässt uns an die optimistischen Reaktionen eines Komponisten auf seine Träumereien denken. Zuweilen greifen Holzbläsersoli das sinnliche *Venus*-Motiv auf und spielen sich in den Vordergrund. Strahlende Arabesken des Violinsolos beenden die letzte Episode der Streichergruppe und legen die Vermutung nahe, der Komponist hätte nun – nach der Auflösung des *Passacaglia*-Themas – einen „vernünftigen“ Weg gefunden, seine Träumereien hinter sich zu lassen, damit endlich wieder Ruhe einkehrt – wenigstens für eine Weile.

Während das Scherzo in Bruns *Sechster* wie eine Art Hexensabbat erscheint, kann das Scherzo der *Siebten* als Kampf des freigeistigen, schwärmerischen Künstlers gegen das Pflichtgefühl oder „beharrlich treibende“ Kräfte (in Gestalt eines störenden 6/8-Metrums) interpretiert werden. Angedeutet wird dies durch die impertinente Eröffnung der Trompete, die sich als Variation des *Venus*-Motivs erweist, dieses Mal näher an Schoecks chromatischem Original. Der Satz ist überwiegend in D-Dur gehalten, obwohl diese Tonart der *Symphonie* nur für 20 Takte in der Eröffnung durchgehalten wird und erst im letzten Teil des Finales wiederkehrt. An Brahms erinnernde, melodisch kontrastierende Episoden offenbaren den wehmütigen Rückblick des Komponisten auf die Romantik, bis sie plötzlich komplizierter, Scherzo-artiger werden und in dissonanten, synkopischen Höhepunkten enden, in denen das gesamte Orchester buchstäblich aufschreit. Der Komponist zeigt uns, wie er dem unaufhörlichen 6/8-Takt zu entkommen sucht, um wieder in seine Träumereien zu verfallen, aber das Trompetensignal kehrt immer wieder, bis den Streichern keine andere Wahl bleibt, als ihn zu übernehmen, als würden sie damit zeigen wollen, dass sie keine Angst mehr vor ihm haben. Bruns sinfonische Sätze sind schwer fassbar, ja sogar unvereinbar mit traditionellen sinfonischen Mustern. In diesem Fall enthält das Scherzo Episoden, die typisch für langsame Tempi sind.

Ähnlich lässt sich über das folgende *Intermezzo* denken. Es ist nicht der typische langsame Satz, sondern ein auf gewisse Weise beklemmendes, rhapsodisches Divertimento. Der entsprechende Satz der *Sechsten Symphonie* offenbarte sich als eine Art Serenade mit grotesken Interventionen; hier, in der *Siebten*, hören wir eine leicht beunruhigende, tanzartige Kammermusik. Sein Hauptmotiv ist eine geschickte Verwandlung des ursprünglichen *Venus*-Motivs

(genauer gesagt, seiner aufsteigenden Intervalle). Es wird gleich zu Beginn von einem Klarinettensolo eingeführt, das in einer Reihe von Arabesken endet. Das zweite Thema – bestehend aus springenden Quartetten und harmonisch wie rhythmisch einfacher als das erste – gemahnt ebenso an ein Siciliano wie an einen Walzer. Beide Themen versuchen, sich aneinander anzugleichen und miteinander zu verschmelzen, allerdings vorerst ohne Erfolg. Neue „Ideen“ mischen sich ein und lenken das gesamte Ensemble ab, und die im Grunde guten Geister führen das Orchester zuerst (mit dem Siciliano) in eine beschauliche, weniger kammermusikalische Episode, später dann zu einem Presto, in dem der Hörer das Gefühl bekommt, die Musiker müssten sich durch einen Stimmungswechsel von der vorhergehenden Komplexität erholen. Es folgen weitere technisch anspruchsvolle Passagen, während die musikalische Struktur immer komplexer wird. Das Ganze endet schliesslich in einer wunderbar entspannten Coda.

Der grösstenteils in d-Moll gehaltene vierte Satz erweist sich als kraftvolles, aufregendes Orchesterstück – ein Ausbruch von Optimismus. Der Komponist zollt sogar Bruckner Tribut mit drei Blechbläser-Höhepunkten, in deren letztem – nach der Rückkehr zur Grundtonart D-Dur – das choralartige Motiv nicht absteigend, sondern aufsteigend erklingt. Wie in Bruns Finali üblich, wird hier vieles aus den vorhergehenden Sätzen aufgegriffen und miteinander verschmolzen, einschliesslich einer Reihe von Nebenthemen; dabei vernachlässigt er auch nicht seine geliebte *Venus*-Hommage. Das *Venus*-Motiv wird wieder chromatisch, und wir hören es zu Beginn (wie ganz am Anfang der Symphonie) sowohl als Variation – dieses Mal vom Fagott gespielt – wie auch in der chromatisch im weiteren Sinne gefassten Streicherbegleitung dieser Variation. Ein Nebenthema von lyrischerem Charakter erscheint hier nicht als unabhängiger Kontrast, sondern entfaltet sich aus einer unablässig drängenden Grundsubstanz, bis das Orchester nicht mehr anders kann, als in eine Reihe schriller Höhepunkte auszubrechen, in denen die weniger dissonanten Harmonien einer (zwingenden) Rückkehr zur Tonalität zustreben. Es handelt sich bei diesem (ein wenig an Elgar gemahnenden) Nebenthema um eine zweiteilige Angelegenheit, insofern als seine lyrischen Anfänge letztendlich zu freudig springenden Figurationen führen, welche die ansonsten ernste Stimmung des Satzes unterwandern. Später greifen Gruppen von Soloinstrumenten mit *Concerto-grosso*-ähnlichen Variationen in das Geschehen. Sogar der – scheinbar endlose – Beginn einer Fuge fängt an, und nicht zuletzt kommen mehr oder weniger versteckte Reminiszenzen an das *Passacaglia*-Motiv des ersten Satzes und das *Presto* des *Intermezzos*, das nun jedoch als rhythmisches Muster den Höhepunkten des Chorals unterlegt ist. Dem ungeübten Ohr mögen diese Blechbläser-Höhepunkte manchmal befremdlich und „nicht genau zusammen gespielt“ erscheinen; dies liegt daran, dass der Rhythmus zuweilen unvorhersehbar synkopisch wird.

Ich überlasse es der Musikwissenschaft zu ermitteln, ob Brun in seiner *Siebten Symphonie* mehr als nur ein Thema von Schoecks *Venus* verwendet hat.

Wie schon in Bruns *Sechster Symphonie* werden in der Bläserabteilung je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte, ein Kontrafagott, vier Hörner, drei Trompeten und drei Posaunen verlangt. Neben den Streichern werden als einzige Rhythmusinstrumente nur Pauken benötigt – und im Finale der Sechsten ausnahmsweise ein einzelner Beckenschlag. Im ersten und dritten Satz der *Siebten* gibt es keine Trompeten, und während Posaunen in allen Sätzen der Sechsten gebraucht werden, kommen sie in der *Siebten* nur im vierten Satz zum Einsatz.

Übersetzung: Peter Kathe (2011)

Symphonie Nr. 8 A-Dur

Du fragst mich, wie die neue Symphonie von mir aussehe, was für einen Habitus sie habe? Ich kann Dir eigentlich nur sagen, dass sie in die klassische Sonatenform eingekleidet ist – ich habe mir Mühe gegeben, mit dem Themenmaterial haushälterisch, streng, konsequent symphonisch umzugehen. Es handelt sich demnach, wohlverstanden, in erster Linie um absolute Musik.

Trotzdem hat das Stück einen geheimen, programmatischen Leitfaden. Die vier Sätze umfassen die Eindrücke der vier Tageszeiten. Im ersten Satz befinde ich mich im lebendigen, geschäftigen Treiben einer Stadt (Mittag). Dem zweiten Satz (Abend) liegt das uralte bernische Volkslied „Schönster Abestärn“ zugrunde.

Du kennst es ja – es ist ein ergreifendes, sehnsüchtiges Lied. Stell Dir vor: Ich sitze irgendwo auf einem Hügel im Emmental – vielleicht auf der Moosegg – und schaue hinaus in den dämmernden Abend, auf die golden leuchtenden Getreidefelder, auf die Bauern, die die Graswagen den Ställen zuführen, auf das Firnelicht der Berner Alpen. Ich schaue hinüber ins Entlebuch, wo der Bauernhof meiner Grossmutter gestanden hat, wo ich als kleiner Schuljunge meine Ferien verbrachte, dem Rauschen der Tannen lauschte und wo die Seele der innerschweizerischen Landschaft, die Seele ihrer Bewohner die meine berührte.

Dritter Satz: Ich habe ein Gemälde von Ernst Morgenthaler geschenkt bekommen. Das Bild zeigt den Ausblick von der Terrasse meines Morcoter Hauses, eine Mondlandschaft. Vorne in der Ecke, unter einem Baum, beim Lampenlicht, sitzen meine Freunde [sitze ich mit meinen Freunden] Morgenthaler, Hubacher, Buchmann, Gamper, Bloesch. Es ist eine warme südliche Nacht – wir trinken unsern Wein, reden wenig, denn die nächtliche Stille spricht ihre geheimnisvolle Sprache! Wir sind glücklich, beieinander sein zu können. Wir hören die Klänge einer Serenade auf dem See [von einem Schiff auf dem See], und von der Straße herauf klingt der Gesang des alten, chronisch verliebten Schusters vom Dorf. – Es wird spät; der Schimmer der Milchstrasse senkt sich drüben über das Lombardische Tor – die Nachtkühle mahnt zum Aufbruch, zum Schlafengehen.

Der vierte Satz bringt den Morgen, mit geruhsam geschäftiger Arbeit im Haus und Garten, in der Werkstatt des Musikers. Die Sonne scheint mir in die Fensterscheiben, die liebe, gütige Tessiner Sonne. Das stimmt mich frohmütig, und der Freude über das helle Licht, der Freude über mein ungebundenes Leben verdanke ich den fröhlichen Ausklang des Schlusssatzes.

Soweit die Einführung Fritz Bruns zu seiner *Achten Symphonie*, abgedruckt im Programm der zweiten und dritten Aufführung, die in Bern am 13. und 14. Dezember 1943 mit dem Orchester der Bernischen Musikgesellschaft unter der Leitung des Komponisten stattfanden. Die Uraufführung der Symphonie erfolgte am 11. November 1942 in Winterthur. Hermann Scherchen dirigierte das Verstärkte Stadtorchester Winterthur.

Schliesslich wurde das Werk eine Radioangelegenheit. Am 4. Oktober 1946 nahm es der Komponist mit dem Studio-Orchester Beromünster auf (2009 auf *Guild GHCD 2351* veröffentlicht) – soweit offenbar die einzige Orchesteraufnahme mit Brun als Dirigenten. Zwanzig Jahre später, am 28. Juni 1966, wurde die Symphonie vom Berner Symphonieorchester neu aufgenommen. Es dirigierte der 34 Jahre junge Klaus Cornell, der damals nicht nur eine führende Position in der Musikabteilung des Radios innehatte, sondern auch Dirigent der Berner Radio-Oper, des Radio-Symphonieorchesters und von dessen Kammerensemble war. Es war das goldene Zeitalter des Schweizer Radios: Produktionen und Konzerte jener Zeit waren von unglaublicher Vielfalt und hohem Niveau. In den sechziger Jahren folgte der Autor regelmässig den sonntäglichen Morgenkonzerten des Zürcher Radio-Orchesters, was ihm eine Menge Lernstoff in Sachen Musik und Interpretation vermittelte und ihm die persönliche Bekanntschaft mit grossen Schweizer und ausländischen Musikern ermöglichte. Zur damaligen Zeit unterhielt jede Sprachregion in der Schweiz mindestens ein Radio-Orchester, die Deutschschweiz sogar drei – in Zürich, Bern und Basel. Von 1938 bis 1970 existierte zusätzlich ein ständiges Studioensemble, das 1945 Radio-Orchester Beromünster benannt wurde, nachdem Hermann Scherchen und Paul Burkhard dessen Leitung übernahmen – mit der Auflage, dass es inskünftig ausschliesslich für klassische Musik und nicht mehr für das leichte Fach eingesetzt werden sollte. Heute ist es schwierig, Daten zu sämtlichen Aktivitäten des Beromünster Orchesters zu finden. Fünf weitere Orchesterwerke von Brun, die zwischen 1956 und 1971 mit anderen Dirigenten aufgenommen wurden, sind soweit verzeichnet. Überdies sind natürlich Konzerte mit weiteren Orchesterwerken, gespielt vom Basler, Luzerner und Berner Symphonieorchester sowie vom Berner Kammerorchester live gesendet worden. Unerklärlicher- und bedauerlicherweise finden sich in den Radioarchiven keine gesprochene Tondokumente von Brun, seien es Interviews oder Probenausschnitte.

Bruns eigene Aufnahme der *Achten Symphonie* ist mitreissend und äusserst aufschlussreich; durchgehend ist man Zeuge von seinem sanguinischen Temperament, von grossem Musikantentum und der perfekten Kontrolle des Orchesters. In der Version von Cornell sind der erste und der vierte Satz in vielen Abschnitten moderater gestaltet, während die Sätze zwei und drei besonders detailreich, schön und lyrisch erklingen.

Angesichts dieser grossartigen Beispiele war der dirigentische Zugang zu diesem an-

spruchsvollen Werk für den Autor nicht unbedingt schwieriger, denn die eigene Interpretation war in ihm bereits Jahre vor der Bekanntschaft mit den beiden Radioaufnahmen geistig festgelegt. Bereits 2003 erhielt er vom Sohn des Komponisten eine Kopie des Autographs der Symphonie, nachdem er Bruns *Dritte Symphonie* aufgenommen hatte und bevor das „vollständige“ Aufnahmeprojekt überhaupt erst zur Diskussion stand. Aus verschiedenen Gründen würde eine Neuaufnahme dieser Symphonie wesentlich später auf dem Plan stehen.

Die „neue“ Interpretation des Autors von Bruns *Achter* wird hoffentlich aufzeigen, dass ihr Dirigent von ähnlich lebhaftem Temperament ist wie der Komponist selbst, auch wenn er zum Beispiel im zweiten Satz verschiedener Meinung ist, indem er diesen gut zwei Minuten schneller und betont leidenschaftlich-dunkler dirigiert. Willi Schuh erwähnt in seiner Rezension der Uraufführung der Symphonie, dass dieser Satz „über 22 Minuten“ dauern soll, während die Aufnahmen des Komponisten und von Cornell jeweils eine Länge von unter 19 Minuten aufweisen und dabei bereits ausreichend langsam erscheinen. Der Autor ist der Meinung, dass, nach den zahlreichen bewegenden – und eher obsessiven – Streifzügen durch die Sterne, nur die am Schluss auftauchende „Mondscheinmusik“ (so interpretiert der Autor den Schluss des Satzes) gegensätzlich in langsamerem und entspannterem Tempo gespielt werden sollte, um aufzuzeigen, dass der Komponist gerade hier seinen inneren Frieden zu finden vermag. In der vorliegenden Interpretation wurde den Kontrasten in schnelleren und langsameren Abschnitten der Sätze eins und vier mehr Nachdruck verliehen, als dies in der Interpretation des Komponisten der Fall ist.

Die Rezension von Franz Kienberger der Winterthurer Uraufführung, veröffentlicht in der Tageszeitung „Der Bund“, war enthusiastisch. Nebst einer kurzen Werkanalyse heisst es dort: „Fritz Brun hat sich nie um das Urteil der Zeitgenossen gekümmert. Er hat es in tiefer schöpferischer Einsamkeit immer wieder versucht, jenen kühnen vierfachen Bogen zu spannen, der den Namen ‚Symphonie‘ trägt. Mit unermüdlicher Selbstkritik und zugleich mit dem Feuer seiner ganzen eigenwilligen Kraft ist es ihm von Werk zu Werk besser gelungen, den grossen, viersätzigen Bau in seinem innern Zusammenhang zu vollenden. (...) es gibt heute ausser Fritz Brun keinen schweizerischen Komponisten, der die grosse, strenge symphonische Form zu spannen vermag, und es ist sein grosses Verdienst, diese Form weitergepflegt und weiterentwickelt und sie einer späteren Zeit überliefert zu haben, welche ihrer vielleicht wieder fähig sein wird.“

Eine weitere Kurzanalyse findet sich in einer ähnlich begeisterten Besprechung in der Thurgauer Volkszeitung, wo es u.a. heisst: „Geblieden ist die edle, klare Linie, das feine, weise Masshalten, die ernste, echt schweizerische Kultur und Meisterung der Gedanken. Wie hinweggezaubert ist alles Quälerische, Wühlerische, Dunkelfarbige. Die Auflichtung der Farben, Gedanken und Instrumentation versetzt in Verbindung mit einem melodischen Reichtum, wie er leider den Modernen schon längst abhanden gekommen ist, Bruns Achte Symphonie in eine Klangwelt, in der wir uns auch dort wohlfühlen, wo sie die Grenzen disharmonischer Gestaltung streift. Der Zauber des Frischen, Urgesunden, Junglebendigen, Eigenwilligen strahlt aus allen Enden und Ecken dieser Symphonie in A-Dur. Ein Baum ist hier gewachsen, der weiter lebt und grünt, wenn weite Waldparzellen sog. zeitgenössischen Holzes schon längst verdorrt oder abgebrannt sein werden. (...) Es ist wohl gesunder Stolz, wenn man sich von ganzem musikalischen Herzen freut dass ein Schweizer ein solches Werk schuf, mit dem sich Fritz Brun würdig in die Reihe der Ganzgrossen und Überlebenden stellt.“

Brun missbilligte offiziell typische „Programm Musik“. Konzertveranstalter mögen ihn gelegentlich dazu gedrängt haben, seine Werke zu „erklären“, um dem Verständnis von musikalisch weniger gebildeten Hörern auf die Sprünge zu helfen oder denjenigen mit einer skeptischen Haltung gegenüber „moderner“ oder „schwieriger“ Musik zu schmeicheln. Im vorliegenden Text geht der Autor auf ähnliche Weise vor, indem er die „beschreibende Interpretation“ von Bruns Musik sogar noch steigert und dabei „hörerfreundlichere“ programmatische Begriffe und Wendungen (jeweils in Anführungszeichen gesetzt) verwendet, die natürlich diskussionswürdig sind. Damit sollte Brun auch vom „idealisierenden Podest“ ferngehalten werden und als vollkommen erdgebundener und realistischer Mensch erscheinen, der primär zur Rechtfertigung seines Platzes in dieser Welt (seine Familie, seine Freunde und die von ihm überaus geliebte Natur waren ihm allerdings wichtiger) Musik schrieb

und die Höhen und Tiefen seines Innenlebens von einfühlsamen und eingeweihten Hörern „erahnen“ lässt.

Wollte man Bruns Symphonie historisch einordnen, könnte man zum Beispiel erwähnen, dass sie im Jahre zwischen Schostakowitschs heroischer *Siebenter* („Leningrader“, 1941) und trauernder *Achter Symphonie* (1943) geschrieben wurde. Bruns *Achte*, die als rein abstraktes Stück genossen werden sollte, läuft Gefahr, auf die Erzählung von „häuslichen Angelegenheiten“ reduziert zu werden und damit den Brun-Gegnern ein leichtes Ziel zu bieten. „Häusliche Angelegenheiten“ sind allerdings eine legitime künstlerische Inspirationsquelle, solange der Stoff zu derart grosser Musik sublimiert wird. Richard Strauss' *Sinfonia domestica* (1903) ist ein weiteres Meisterwerk, das ein ähnliches Missverhältnis zwischen einfachem Programm und dessen grandioser Umsetzung offenbart. In seiner *Neunten*, acht Jahre nach der *Achten Symphonie* geschrieben, wird Brun zu ähnlichen Inhaltsquellen zurückgreifen - mit Ausnahme des fünften Satzes, der von Gott, dem Glauben und der Natur handelt. Welcher andere Schweizer Komponist jener Zeit hätte dieselben plausiblen Gründe gehabt, wie Schostakowitsch über den Zweiten Weltkrieg Symphonien zu schreiben? Möglicherweise Arthur Honegger, der aber in Paris lebte und dessen *Zweite Symphonie* von der deprimierenden Atmosphäre der deutschen Besatzung inspiriert ist.

Brun's *Achte* ist für zweifache Holzbläser einschliesslich Bassklarinette und zusätzlichem Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken und Streicher besetzt.

I. Allegro vivace

Das „lebendige, geschäftige Treiben einer Stadt“ zur Mittagszeit, das in diesem Satz beschrieben wird, bezieht sich auf Metropolen wie Berlin, Wien, London, Paris oder Rom (die Brun zeitlebens besuchte), zumal keine Schweizer Stadt in den 1940er Jahren eine derart umtriebige Atmosphäre aufwies, wie sie von der Musik angedeutet wird. Die verhältnismässig engen Strassen in den Schweizer Städten konnten mit der Raffinesse der weiten Pariser Boulevards nicht konkurrieren. Zürich, die grösste Schweizer Stadt, zählte damals um die 260'000 Einwohner; Bern (wo der Komponist von 1903 bis 1941 lebte und arbeitete) um die 125'000, während London vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs bereits 8,6 Millionen zählte. Berlin zählte 1942 3,9 Millionen und Paris ungefähr eine Million weniger.

Im eröffnenden Satz von Ralph Vaughan Williams' *A London Symphony* (Erstpublikation 1920) ist „der Lärm und die Hast des Strassenverkehrs“ äusserst lebhaft dargestellt. Der Begriff *Nocturne* erscheint im Titel des dritten Satzes; er beschwört ferne Klänge und Musikspiel herauf, und man fragt sich, ob Brun dieses Werk kannte oder nicht. Andererseits wurden musikalische Nachtszenen ähnlicher Art auch von vielen anderen Komponisten geschrieben.

Inwiefern und wie sorgfältig ausgearbeitet Brun seine Symphonie in das Korsett der klassischen Sonatenform zwang, sollte von Spezialisten im Detail analysiert werden. Allein die Tatsache, dass das Werk anstelle eines Scherzos einen zweiten langsamen Satz enthält, der eher als „separates lyrisches Trio“ oder bloss als „Intermezzo-Serenade“ bezeichnet werden kann, stempelt es schon als „unklassisch“ ab. In jedem Fall weist die Symphonie Originalität und Ausnahmecharakter auf - und dies bereits im ersten Satz.

Der Musikwissenschaftler Willi Schuh beschrieb in seiner Besprechung der Winterthurer Premiere nicht die „formalen“ Aspekte des ersten Satzes, erwähnt jedoch die „nicht leicht zu fassende“ Agogik des „aggressiven“ *Allegro vivace* und dessen harmonische Entwicklung, die „apart, doch ungezwungen und frei von spekulativer Gestik“ sei. Und er fand, dass die „Teilschlüsse“ der kantablen Abschnitte ihn mehr an Schoeck als an Bruckner erinnerten. Seltsamerweise weisen weder Schuh noch andere Rezensenten auf die auffällige Beziehung des Fanfarenmotivs im ersten Satz zu Berlioz hin. Diese Feststellung verfolgt keinerlei abwertende Absichten, denn neben Brahms war Berlioz einer von Bruns Lieblingskomponisten, und die Erinnerung an diese Tatsache hätte ihm gewiss ein zustimmendes Lächeln entlockt.

Abgesehen von der Tatsache, dass das *Allegro vivace* der Symphonie als wahres „Triolen-Fest“ betrachtet werden kann, hat die einführende (Triolen-)Fanfare à la Berlioz eine wichtigere Funktion als die *idée fixe* einer Symphonie, denn sie spielt die Rolle des Protagonisten im Satz. Sie besteht aus einer insistierend wiederholten Note und verschiedenen auf- und absteigenden Halbtönen (mit zusätzlichen Oktavensprüngen in beide Richtungen), harmoni-

siert in Terz- und Quartakkorden, mit Interventionen dissonanter Sekunden in Moll und wird von dramatischen Akkorden des vollen Orchesters unterbrochen. Diese Fanfare taucht in der triumphierenden Coda der Symphonie erneut auf, wohl um anzudeuten, dass Brun aufgerufen ist, seine *Indipendenza* (sein Tessiner Haus) zu verlassen und in eine Stadt zu reisen. Kurze Zellen des Fanfarenmotivs werden im zweiten und dritten Satz diskret zitiert, was den Komponisten sogar in gelösteren Momenten wohl an die Existenz der Stadt und die Tatsache, dass sich sein Refugium unweit einer grösseren Stadt befindet, erinnern soll. Verweisen diese dröhnenden Triolen etwa auf das Chaos von Autohupen und Strassenbahngemimmel – wieso eigentlich nicht? Gegen diese Triolen hat es das übrige thematische Material während des ganzen *Allegro vivace* permanent schwer, sich zu behaupten und zu entwickeln. Das leidenschaftliche Hauptthema des Satzes (nach der eröffnenden Fanfare in den tiefen Streichern erklingend) ist bereits eine Variation derselben Fanfare – rhythmisch gestützt von deren Triolen. Am Ende des ersten Teils der Exposition sorgt ein dramatischer und ermahrender Aufschrei in der Form ab- und aufsteigender neuer fanfarenähnlicher Signale im vollen Orchester (ohne Triolen) für einen allgemeinen Stopp. Ein neues energetisches marschähnliches Thema (ebenfalls ohne Triolen) – das vielleicht den Komponisten als Fussgänger oder einfach Fussgänger, die sich durch die städtische Hektik ihren Weg bahnen, andeutet – erscheint nun und wird mit dem sich entwickelnden neuen Signal konfrontiert.

Der Satz durchläuft weiterhin verschiedene ähnlich „kämpferische Episoden“ und Entwicklungen in Bezug auf Fanfaren, Signale und Themen. Sein Hauptthema geniesst nur beschränkte Möglichkeiten zur vollen Entfaltung, denn die Motive der „Autos und Strassenbahnen“ und „hastender Fussgänger“ kehren stets wieder. Nur zweimal, vor dem Beginn der Reprise, erscheinen zwei kurze transparente „Zwischenspiele“: im ersten hört man die Triolenfanfare (Violinen und Violen in Oktaven), die eine „kombinierte Variation“ des ersten lyrischen Themas und das „ermahnende“ Motiv (ebenfalls in parallelen Oktaven durch eine Flöte, ein Fagott und zwei Celli) sanft begleiten, oder im zweiten „Zwischenspiel“, am Ende der Reprise, wenn die wohlbekannten Triolen (in Form eines langsameren, siebenteiligen Streichergesangs im *Pianissimo*) über dem Übergang von Septimen-Akkorden von B-Dur nach d-Moll keuchen. Es ist, als ob die Stadt sich über ihre Verkehrshetze Gedanken machte und sich für eine Weile nach Schweigen und Ruhe sehnen würde.

Die Coda des Satzes steht in der Form einer zweiten Überleitung; eröffnet wird sie mit einer vom Blech gespielten Rekapitulation der Einführung der Symphonie (auf den für fis-Moll und A-Dur geläufigen „Übergangsnoten“ A und B insistierend – eigentlich die Charakteristik der Berlioz-ähnlichen Fanfare). Schliesslich bekommt man den Eindruck, dass Verkehrshupen, Strassenbahngemimmel und hetzende Fussgänger auf besser koordinierte Weise miteinander auskommen, als in vorangehenden Reprises und Entwicklungen. Das „ermahnende“ Motiv wird ebenfalls feierlich wiederholt, als ob es schliesslich dem Bedürfnis der Fanfare, den Satz zu seiner Haupttonart A-Dur zurückzuführen, nachgeben würde. Bereits in diesem Satz zeigt sich Bruns meisterhafte ökonomische Behandlung seines thematischen Materials.

II. *Andante* (nach einem alten Berner Volkslied „Schönster Abestärn“)

Wie später in seiner *Ouvertüre zu einer Jubiläumsfeier* verwendet Brun hier ein altes Schweizer Volkslied aus der Sammlung *Im Röseligarte*. Er wählte *Schönster Abestärn*, das schwach an Wolframs *Lied an den Abendstern in Tannhäuser* erinnert. Brun verwendet von *Schönster Abestärn* nur die Noten zu den beiden ersten Versen und verwandelt den marschähnlichen 2/4-Takt in ein 6/8-Takt-Siciliano. Im ursprünglichen schweizerdeutschen Liedtext erklärt ein liebeskrank junger Mann seine Liebe an den Planeten Venus. In den folgenden Strophen richtet sich seine Anbetung an eine rote Rose und eine Tulpe, die offenbar seine weinende Geliebte, mit der er „mitten in der Nacht“ innerhalb einer halben Stunde („i' re halbe Stund“) die Ehe vollzogen hat („der Ehbund gmacht“), symbolisieren.

Abgesehen vom siebenstimmigen Variationen-Satz seiner *Dritten Symphonie* scheint dies der längste langsame sinfonische Satz Bruns zu sein. Die Erinnerungen des Komponisten in seinen einführenden Bemerkungen wirken angesichts der fast obsessiven Intensität der Musik und des umfassenderen Eindrucks, den sie vermittelt, etwas zu simpel. „Fast obsessiv“ könnte man damit rechtfertigen, dass Brun nie zuvor beabsichtigte, das Thema eines symphonischen

Satzes auf derart mannigfaltige und minutiöse Arten zu ornamentieren – und dessen Melodie dazu noch von typischen formellen Variationen unverschont zu lassen. Der Rezensent der Thurgauer Zeitung erwähnt in seiner Besprechung, dass nach der Aufführung der Symphonie eine ZuhörerIn meinte: „En furchtbar lange Abestärn“ und er sich vorstellte, was Gottfried Keller ihr geantwortet hätte: „So etwas kann nur ein Mondkalb sagen“. Willi Schuhs Eindruck in seiner Rezension der Winterthurer Premiere in der Neuen Zürcher Zeitung bekräftigt diesen Einwand: „Diese deklamatorisch höchste Anforderungen stellende, weitgespannte und wundervoll ausfliessende orchestrale Gesangsszene mit ihren herrlichen Klangfarben und ihrem guten, grossen Atem umfängt den Hörer wie ein einziges, lückenloses *Espressivo*, bei dem zwar nicht alles gleich verpflichtend erfunden und erfüllt ist, das sich aber doch so schön und so werbend entfaltet, dass Brun selber sich von dieser Musik kaum abzulösen vermag und ihren letzten, endgültigen Abgesang immer wieder mit neuen Wendungen hinauszögert.“

Der hauptsächlich in cis-Moll stehende Satz erscheint als eine Reihe von „verzückten Paraphrasen auf ein Schweizer Volkslied“. Erkennbar sind eine kurze „Einleitung“, verschiedene „Episoden“ und ein ruhiges „Nachspiel“. In sämtlichen Abschnitten (ausser zweien und dem Nachspiel) wird das *Abestärn*-Lied jeweils zu Beginn zitiert. Dieses Thema wird entweder vor seinem Ende oder unmittelbar darauffolgend paraphrasiert oder entwickelt, und es entstehen dabei verschiedene Nebenthemen bzw. thematische Zellen. Eines davon ist beispielsweise eine erweiterte Folge von absteigenden Halbtönen, Terzen und Sexten und umfasst sämtliche zwölf Noten der chromatischen Tonleiter (was auch beim lyrischen Thema im ersten Satz praktisch der Fall ist). Durch die Einrichtung und Harmonisierung des Komponisten klingt es vollkommen „lyrisch“. In einigen Abschnitten treten kürzere Versionen dieses Themas in der Form „seufzender Umsetzungen“ auf; in den Schlusstakten des Satzes sogar leicht erinnernd an das Nebenthema im ersten Satz. Wenn man die komplexe Struktur des Andantes weiter untersucht, stösst man auf eine versteckte Form der die Symphonie eröffnenden Fanfare; so zum Beispiel in den Begleitakkorden, die den Satz beenden. Fragmente dieser Fanfare kommen in den beiden kulminierenden Abschnitten überdies als rhythmisch begleitende Zellen vor. Einige Episoden von *Abestärn* weisen längere Entwicklungen auf, andere kürzere; einige haben längere, andere kürzere Codas. In den beiden dramatischen Höhepunkten, die in der ersten Hälfte des Satzes und gegen dessen Ende erscheinen, hat man sogar den Eindruck, ein verzweifertes Schluchzen zu hören. Zwei besonders fein ausgearbeitete Abschnitte (in E-/C-Dur und G-Dur) beginnen nicht mit den ursprünglichen *Abestärn*-Zitaten, sondern direkt in neubarockähnlich „verzierten“ Versionen, in welchen die Violinen und später die oberen Holzbläser mit Trillern, Vorschlägen und kunstvollen Figuren beschäftigt sind – zuweilen innerhalb eines Taktes über mehr als zwanzig Noten hinweg. Aber auch einige andere Abschnitte weisen polyphonische neubarocke Passagen auf. Die beiden erwähnten „verzierten“ Episoden gemahnen andererseits an von virtuosen Klarinetten und Akkordeonisten improvisationsähnlich paraphrasiert gespielte Schweizer Ländler. In diesen Fällen wird Bruns (vertikale) Gegenüberstellung verschiedener komplizierter rhythmischer Figuren – wodurch einige dieser Passagen ähnlich wie aleatorische Musik klingen – beinahe ins Extreme gesteigert. Das „Nachspiel“ des Satzes kehrt nicht zu cis-Moll zurück, sondern zum „exzentrischen“ Des-Dur, um subtil auf das „launische“ d-Moll des folgenden Satzes vorzubereiten.

III. Notturmo

Im Gemälde von Ernst Morgenthaler (*Mond am Ceresio*, 1942), das vom Komponisten in seinen einführenden Worten zur Symphonie erwähnt ist, sind die porträtierten Männer erkennbar; einer von ihnen schenkt dem Zigarre rauchenden Brun, mit seiner gewohnten Baskenmütze, ein Glas Wein ein. Die Szenerie lebt vom Kontrast zweier Lichtquellen: der rötliche Schein einer kleinen Lampe auf einem runden Tisch in der linken Ecke des Bildes und die volle Mondscheibe in der Ferne, die vom See reflektiert wird.

Für den Autor ist ersichtlich, dass die ihre geheimnisvolle Sprache sprechende nächtliche Stille, nur dann fühlbar ist, wenn jener Aspekt der Musik betont wird, der die narkotisierende Wirkung von einigen Gläsern Wein beschreibt. Bruns Verwendung der Bassklarinette als *Concertante*-Instrument erweist sich in diesem Zusammenhang als besonders einfallsreich. Ihr Thema und dessen folgende „idyllische Paraphrasen“ beschwören weder den (entfernten)

Liebesgesang eines stämmigen Schusters noch eine (weiter entfernte) Serenade herauf, sondern funktionieren als ein allgemein atmosphärisches und psychologisches Element. In gewisser Weise kann dieses *Notturmo* als ein Stück à la Berlioz – eine Rêverie – betrachtet werden, wobei es eher vom benebelten Weingeniesser spricht als vom Opiumrausch bei Berlioz – und natürlich ohne fantastische Schafotte und Hexensabbat. Es ist, als ob der um den mit rotem Licht erleuchteten Tisch sitzende Brun und seine fünf Künstlerfreunde sich entschieden hätten, ein intellektuelles Gespräch zu führen, um in die Mysterien der Nacht einzutauchen. Das Thema des *Notturmo* ist zweifellos anmutig, klingt jedoch eher frivol und oberflächlich. Interessanter ist die Tatsache, dass es in jenen Sequenzen, in denen die Bassklarinette durch riskante, kadenzenähnliche und gelegentlich nahezu groteske Figurationen auszubrechen versucht, den Eindruck verstärkter „Erdgebundenheit“ vermittelt, was auch dann der Fall ist, wenn die Streicher gelernt haben, mit dem Thema herumzuspielen. Später zitiert die Bassklarinette die Melodie des Themas ins untere Register versetzt erneut, und zwar, weil eine Flöte in ihrer virtuoser Agilität sie dazu herausfordert, als ob sie sagen wollte: „In Ordnung, Flöte, lass dir aber gesagt sein, dass du nicht so tief reichst wie ich“. Zu Beginn des *Notturnos*, nach der Eröffnung durch die Bassklarinette (in f-Moll, über einer zweideutigen d-Moll-Begleitung), wird das lied- oder tanzähnliche Thema des Satzes durch wundervoll in Oktaven singende Streicher konsequent weitergeführt (diesmal in einem pseudo-zigeunerhaften d-Moll mit zusätzlichem Leitton zur Dominante). Doch die Zuverlässigkeit der Streicher gibt zusehends nach, weil sie einfach nicht widerstehen können, in schläfriges Geraschel, Arpeggien und schliesslich ätherische Soli zu flüchten. Dieses „nächtliche Konversationsstück“ zwischen Bassklarinette und Streichern scheint gelegentlich von delikaten „Minifanfaren“, die erstmals in den eröffnenden Takten (Trompeten und Hörner) und beispielsweise gegen den mittleren Abschnitt (Hörner allein, diesmal gestopft) erklingen, vorwärtsgetrieben zu werden. Sollten diese etwa den Gesang des Schusters beschreiben? Wieso sollte dieser wiederholt und mit wachsender Zustimmung von den (Serenade spielenden?) Streichern statt der Bassklarinette – die es einmal wie zufällig erwähnt – dominiert werden? In diesen Fanfarenechos erkennt man „Taschenversionen“ der „Triolenfanfare“ der Symphonie, die entfernte, von einer nächtlichen Brise hinübergewehte Stadtgeräusche andeuten. Während dem visionären Ende des *Notturnos* wird dieses „Fanfaren“-Motiv ausserdem noch von zwei gedämpften Hörnern in einer gedehnten und wesentlich langsameren Form zitiert – um anzudeuten, dass der Mond letztlich die Szenerie beherrscht (was auch am Ende des zweiten Satzes der Fall ist). Der Komponist und seine Freunde fallen schliesslich am roten Tisch in den Schlaf, bevor sie das Bett erreichen.

Dieses äusserst originelle impressionistische *Notturmo* ist ein Meisterwerk für sich – sowohl musikalisch wie auch in seiner Instrumentation. Die Bassklarinette (vom Rezensenten der Thurgauer Zeitung mit einem „Bass-Saxophon“ verwechselt) ist ausschliesslich in diesem Satz vorgesehen. Daneben kommt nur eine Klarinette zum Einsatz, was bedeutet, dass der zweite Klarinettenspieler zur Bassklarinette wechseln soll, wenn er mit den Anforderungen eines solchen eher anspruchsvollen *concertante*-Parts zurechtkommen will.

Ähnliche autobiographisch inspirierte „Nocturne-Programme“ finden sich im zweiten und vierten Satz von Bruns *Neunter Symphonie* (1950). Aber diesmal ist das Geschehen in der Stadt Zürich angesiedelt, während im zweiten Satz der Neunten eine Gruppe junger Leute in einem Park einer Dame ein Ständchen bringen und im entsprechenden vierten Satz eine Gruppe befreundeter Künstler in einem Restaurant bis zur Schliessung fröhlich um einen Tisch versammelt ist.

IV. Allegro non troppo

Im Musikzimmer von Bruns Heim in Morcote hängt neben dem erwähnten „nächtlichen“ Ölgemälde von Morgenthaler ein weiteres „Gruppenporträt“. Wilfried Buchmann porträtiert *Die Familie Brun im Garten der Indipendenza* (1932) im offenen Tageslicht. Diesmal aber sind die Gesichtsausdrücke unvollständig, weshalb die Porträtierten praktisch gesichtslos erscheinen. Der Komponist ist durch seine grosse Statur erkennbar; er ist die einzige stehende Person, die als einzige im Vordergrund zu sehen ist und in Richtung des Betrachters schaut. Die Position seiner Arme lässt vermuten, dass er sich eine Zigarre oder eine Pfeife ansteckt. Diese Protago-

nisten wirken wie unpersönliche Elemente einer Cézanne-ähnlichen Montage von Licht und Farbe. Keine kleine rote Lampe wird nun benötigt, sondern ein grosser rotgelber Sonnenschirm, der auf einen grösseren viereckigen Tisch rötliche Schatten wirft. Um diesen Tisch sind die Familienmitglieder, die jeweils mehr mit sich selber als miteinander beschäftigt scheinen, versammelt. (Die Frau im roten Kleid ist vermutlich Bruns Tochter Regula.) Wie bereits im Gemälde von Morgenthaler ist der Luganersee im Hintergrund sichtbar.

Buchmanns impressionistische Vision steht im starken Kontrast zu Bruns eher turbulenter musikalischer Darstellung. Die gelegentlich stärkeren Ausbrüche darin lassen das Bild aufkommen, in dem Brun die lärmende Gartengesellschaft aus dem Fenster schreiend zu mehr Ruhe auffordert. Gelegentliche kürzere Fanfarensignale könnten auch als das Plärren von Spieltrumpeten interpretiert werden.

Der Satz beginnt mit einer eher traurigen und ausgedehnten Melodie in a-Moll (mit dissonanten Leittonen), deren erste Hälfte chromatisch ist und die zweite sich aus absteigenden Terzen zusammensetzt. Es ist das Hauptthema, das sogleich in eine chromatischere, wirbelwindartige, weiblichere „Triolenversion“ verwandelt wird. Die kurz darauf unschmeichelhafte Übernahme durch das volle Orchester erzeugt eine energetische neue Variation, die aus „unverfälschten“ Noten und massiveren Akkorden geschaffen ist. Das Thema klingt marschähnlich und „maskulin“, obwohl der 3/4-Takt des Satzes beibehalten wird. Zwischendurch versucht es sogar den 2/4-Takt eines Marsches vorzutäuschen, indem es den 3/4-Takt zu Synkopierungen zwingt. Bevor dieses Thema die Gelegenheit zu eigensinnigem Treiben bekommt, erfolgt ein Tempowechsel („etwas beruhigend“), in dem eine Soloklarinette eine längere lyrische Aussage macht – ein weiteres „Zwölf-Noten-Thema“ der Symphonie. Dies, eigentlich eine „entfernte Variation“ des Hauptthemas des Satzes, führt zur Wiederaufnahme des ursprünglichen Tempos (jetzt vorsichtig mit *tranquillo* bezeichnet) und zu einem Nebenthema (in F-Dur und wiederum mit einem dissonanten Leitton), in dem eine luftige „Auflockerung“ des *Abestärn*-Liedes zu vernehmen ist. Dieses Nebenthema wird zu auf vier Takte verteilten auf- und absteigenden Intervallen erweitert, gefolgt von zwei Takten mit chromatischen Sechzehntelnoten und endet in springenden Figurationen. Es muss sich nun innert kurzer Zeit gegen das zurückkehrende „maskuline“ Thema, das sich mit dem Hauptthema entlehnten Triolen-Verzierungen aufgebläht hat, behaupten. Ein weiterer friedlicher Moment tritt ein: Kurz bevor die „maskuline“ Variation erneut interveniert und dabei stärkere Klänge der Blechbläser anbietet, darf die Oboe ihre eigenen lyrischen (auf zwölf Noten erweiterten) „entfernten Variationen“ präsentieren. Der Höhepunkt führt zu einer längeren Übergangsepisode, in welcher das Hauptthema von den Streichern ruhig ausgesungen wird.

All dies ist nur eine Beschreibung des ersten der verschiedenen „Konfrontationsabschnitte“ des Satzes, in denen mitunter lyrische Monologe entstehen und bereits bekannte Themen und Motive alles in allem leidenschaftlich und in einer nicht immer geregelten Weise miteinander disputieren. Sie durchwandern dabei verschiedene Tonarten und mehr oder weniger dissonante und eher komplizierte Begleitungen. Dennoch vermögen einzelne Zuhörer leicht festzustellen, welches „Kampfelement“ gelegentlich über Hand nimmt: das erste „feminine“ Thema oder dessen „maskuline“ Nebenform, die verschiedenen metamorphischen Variationen oder signalähnliche Verdichtungen. Die deutsche Tempobezeichnung *ruhig* und die entsprechende italienische *tranquillo* werden in langsameren Abschnitten innerhalb von nur zehn Takten seltensamerweise gleichzeitig verwendet. Nach dem letzten *tranquillo*, in welchem man die kontrastierenden Themen getrennt und in versöhnlicher Weise zitiert hört, wechselt der 3/4-Takt zu einem 2/4-Takt und das Marschthema, das sich in einer kurzen Rückkehr nach A-Dur wohlfühlt, bereitet signalartig auf die Rückkehr der Fanfare à la Berlioz vor. Diese erfährt eine letzte Entwicklung (unter Verwendung verwandter Tonarten und von früherem thematischem Material) und findet in einem überschäumenden Finale den Weg zurück zur Haupttonart der Symphonie.

Gemäss Autograph vollendete Brun die *Achte Symphonie* am 12. Juni 1942. Wie bereits in Einführungstexten zu früheren CDs erwähnt, gibt es in Bruns Musik weit mehr zu entdecken, als was der Autor herauszufinden versucht hat, aber diese Aufgabe ist dem Musikwissenschaftler überlassen.

Letztlich bleibt zu erwähnen, dass die Begegnung mit Bruns Musik einen Höhepunkt in der

späteren Karriere des Autors darstellt; insbesondere das Studium und die Aufnahme dieses herrlichen Werks ist ihm ein unvergessliches Erlebnis. Wie auch immer, ohne seine grosse Liebe zu Honeggers *Zweiter* und *Dritter Symphonie* zurückzunehmen, betrachtet er Bruns *Achte* als die brillianteste und temperamentvollste Symphonie der Schweizer Musik im 20. Jahrhundert.

Übersetzung: Daniel Gloor (2012)

Symphonie Nr. 9 F-Dur

„Das Dirigieren ist eine wunderbare Tätigkeit, jedoch leide ich unter meiner eigenen Unzulänglichkeit, aber auch unter der des Orchesters und der Chöre – man kann nie das Gewünschte ganz realisieren, vieles bleibt nur ein unerfüllter Wunsch“, schrieb der Komponist im Jahre 1941, nachdem er sich von seinem Berner Dirigierposten zurückgezogen hatte. Das weitere Zitat „Und ich möchte auch das hohe Alter loben; seine vertiefte Beziehung zu den Wundern der Natur und den Geheimnissen des Lebens“, kann als Motto für Bruns *Neunte* von neun Jahren später gesehen werden. Zu der Zeit war der Komponist in seinen Siebzigern und konnte auf ein sehr produktives und erfolgreiches künstlerisches Leben zurückblicken und endlich den Herbst seines Lebens im Süden der Schweiz geniessen – in einer mehr als anregenden und wohltuenden Umgebung voll Sonne und Farben.

Die am 28. Juli 1950 vollendete *Neunte Symphonie* wurde am 12. Dezember desselben Jahres in der Zürcher Tonhalle unter der Leitung von Volkmar Andreae uraufgeführt. Sie wurde allgemein gut aufgenommen, obwohl ein Kritiker mit ihrem ruhigen und bescheidenen Ende nicht zufrieden zu sein schien. Brun beabsichtigte wohl zu demonstrieren, dass die Gefühle, die er in dem letzten Satz ausgedrückt hatte, kein finaleähnliches Ende benötigten, als ob er erkannt hätte, dass alles, was nicht in Worten ausgedrückt werden konnte, auch nicht mit Musik mitzuteilen war. Leider erkannte der Kritiker nicht, was eigentlich noch wichtiger ist, nämlich dass die Symphonie ein durch und durch melodisches Werk ist. Er beschrieb sie einfach als „klangfreudig“.

Brun's *Neunte* ist in der Tat voll Sonnenschein und Glück, aber die Absichten des Komponisten decken Introvertierteres, Autobiographisches auf. Bei dieser Gelegenheit hatte er sich sogar entschlossen, von traditionellen symphonischen Regeln abzusehen und ein Werk zu schaffen, das einer symphonischen Suite näher kam. Er selbst nannte es sogar sein „erstes programmatisches Werk, ein Tagebuch“.

Die Symphonie kann als ein dreifaches Gespräch angesehen werden: ein intimes mit einer geliebten Frau (3. Satz), ein extrovertiertes mit einer Gruppe von Freunden (4. Satz) und ein introvertiertes mit sich selbst (5. Satz). Diesen drei leidenschaftlichen Episoden gehen zwei *divertimenti musicali* voraus, eine als Einleitung zum Ganzen (1. Satz) und eine weitere zu den zwei zentralen Gesprächsthemen (2. Satz). Sowohl das Präludium als auch die Serenade enthalten Motive, die später in einer mehr oder weniger verwandelten Form wiederauftauchen und die auch anders behandelt werden. Ausser der Tatsache, dass der Komponist jeden Satz eigens betitelt hat, hatte er an Andreae ein ausführliches Programm geliefert, das vielleicht in den Ohren eines anspruchsvollen Musikliebhabers, der es nochmals liest, ein wenig zu anschaulich klingt (oder, was einige Sätze betrifft, zu erdgebunden), nachdem er die beschriebene anspruchsvolle Musik gehört hat. Diese Programmanmerkung befand sich auch zwei Jahre später auf der Rückseite der Programmbroschüre für die Berner Aufführung der Symphonie (ebenfalls von Andreae dirigiert):

Die Einführung (erster Satz) bezieht sich thematisch auf das Hauptmotiv des dritten Satzes. Es ist die belebte und turbulente Vorbereitung auf die Serenade. Die Serenade und die Liebesszene (zweiter und dritter Satz) gehören zusammen.

Eine Gruppe von jungen Leuten spielt Musik in der nächtlichen Stille eines Parks. Vor dem Balkon eines Hauses hinter den Fensterläden beobachtet eine Frau genau die Arrangements und das Spiel. Während die Musik ausklingt öffnen sich die Fensterläden. Die Frau macht einen Knicks und die Musiker machen sich davon. Nur einer bleibt – und kurz danach ist die Schönheit bei ihm. – Beide gehen auf und ab in der Dunkelheit der Bäume. Das Mädchen hört mit bebendem Herzen dem Werben des jungen Mannes zu.

Vierter Satz: Eine Gruppe von befreundeten Musikern, Malern und Bildhauern versammelt sich eines Abends in einem Restaurant in der Züricher Altstadt. Es ist ein fröhliches Treffen und jeder hat etwas dazu beizutragen. Solange die Gespräche sich um Familienangelegenheiten drehen, Tagesereignisse und Politik, bleibt es normal und ruhig. Aber sobald künstlerische Probleme diskutiert werden, wird die Stimmung hitzig. Einige Teilnehmer reagieren rebellisch, andere schlagen auf den Tisch. Eine disziplinierte Diskussion würde es leicht ermöglichen den Konflikt zu lösen. Das ist natürlich schwierig, wenn alle durcheinander reden.

Einer der Freunde, eine bewunderte, sanfte und beschwichtigende Natur, beginnt leise zu singen – eine sanfte Melodie aus der Oper „Martha“. Es klingt ein wenig verstimmt, aber im Nu ist die fröhliche Atmosphäre wiederhergestellt. Man jubelt dem Sänger zu, es werden noch Getränke bestellt und alle freuen sich über die erneute Freundschaft.

Polizeistunde: alle müssen gehen. Die Männer stehen noch eine Weile frierend auf der Strasse und versprechen sich gegenseitig sich bald wieder zu treffen. Und in die letzten Trams steigend zerstreuen sie sich in alle Richtungen.

Fünfter Satz:

*„Ich seh' die gewaltige Pracht
und kann nicht genug davon bekommen...
dann, unter dem Firmament,
sagt mein Herz mir in meiner Brust:
es gibt noch etwas Besseres in dieser Welt
als all ihren Schmerz und ihr Vergnügen.“*

Das letztere Zitat ist aus *Die Sternseherin Lise* vom deutschen Dichter der Romantik Matthias Claudius (1740-1815). Der erweiterte Satz selbst ist ein leidenschaftliches symphonisches Gedicht über Glauben, Hoffnung und Lebenslust. Verglichen mit dem dritten Satz (in dem ein junges Paar hin und wieder im Streit gezeigt wird) hat es mehr als nur einen Höhepunkt und sein hymnenartiges Motiv ist eine Variation des sekundären Motivs der Einleitung – um nur eine der verschiedenen thematischen Verbindungen zu nennen, die dem Titel „Symphonie“ gegenüber „Suite“ seine Berechtigung geben. Beide Hauptsätze (dritter und fünfter) weisen aufregendes melodisches und kontrapunktisches Können auf, neben Bruns fantastischem Flair für orchestrale Transparenz und Klangfarbe, ohne die Notwendigkeit für extrovertierte Effekte. Wir sollten einige prachtvolle Solopartien in der Serenade nicht vergessen, ein Satz für ein reduziertes Ensemble orchestriert. Die Spieler von Streichinstrumenten sind darin oft mit haarsträubenden technischen Schwierigkeiten konfrontiert. So gut wie alle symphonischen Werke Bruns scheinen sie für Dirigenten und Orchester, die nicht gewillt sind, ein nicht zum Repertoire gehörendes Werk etwas länger als gewöhnlich zu proben, eine ziemliche Herausforderung darzustellen.

Bruns *Neunte* ist für ein normales Symphonieorchester von 3 Flöten, jeweils Paare von Oboen, Klarinetten und Fagotten, 4 Hörnern, 3 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken orchestriert. Eine ausführliche Analyse jedes einzelnen Satzes würde die Anforderungen einer CD-Textbeilage sprengen, wäre für das Studium eines Musikologen jedoch auf jeden Fall lohnenswert. Je öfter man dieses Werk liest oder hört – desto mehr Schätze und subtile thematische Verbindungen entdeckt man. Bruns Symphonien müssen wiederholt gehört werden, bevor man sie richtig schätzen kann. Nehmen wir einfach an, dass sie geschrieben wurden, um es uns zu ermöglichen, eine Art „musikalische Katharsis“ zu durchlaufen. Jedenfalls sind der dritte und der fünfte Satz sehr anspruchsvoll, wenn der Hörer über den reinen Genuss ihres melodischen und logisch fortschreitenden Charakters hinausgehen möchte. Man darf nicht vergessen, dass schon zu jener Zeit Komponisten von aleatorischer und elektronischer Musik sich gegen weniger reaktionäre Komponisten wie Stravinsky, Britten, Martinů, Henze und Zimmermann behaupteten, die schon „moderner“ als Brun waren. Bruns berühmte Schweizer Zeitgenossen Honegger, Martin und Sutermeister hatten mit der deutschen symphonischen Tradition gebrochen, was (zum Glück) alles nicht heisst, dass er nie ein Kind seiner Zeit war, und dass man seine Musik vergessen sollte. In unseren Herzen bleibt das Bedürfnis zu singen und Musik zu lieben, egal ob der Verstand anderer Künstler unter dem Vorwand künstlerischen Fortschritts oder von Originalität laut aufschreit.

Wenn man schliesslich Bruns *Neunte* mit der *Sinfonia Domestica* von Richard Strauss ver-

gleicht, ein ähnlich symphonisches „persönliches Tagebuch“, entdeckt man nicht nur wie ungeheuer vergeistigt die Musik eines 72-jährigen Komponisten sein kann verglichen mit der eines 39-jährigen Mannes, der 1903 mit monumentalen orchestralen Kräften ein idyllisches Familienbild schuf. Bruns Werk hat auch seine kleinbürgerlichen Stellen. Zudem benötigt es eine kleinere Struktur und weniger instrumentale Effekte. Es bringt den Zuhörer zum Nachdenken und konfrontiert ihn nicht bloss mit einem musikalischen Fotoalbum.

Übersetzung: *Anglo-German Services* (2006)

Symphonie Nr. 10 B-Dur

Bruns letzte Symphonie wurde am 13. Dezember 1953 vollendet und vom Verstärktem Berner Stadtorchester und dessen Dirigenten Luc Balmer am 7. und 8. November 1955 uraufgeführt. Im November 1958, im Jahr des 80. Geburtstags des Komponisten und ein Jahr vor seinem Tod, wurde sie nochmals von den gleichen Musikern gespielt.

Zur Uraufführung hiess es in einer Berner Zeitung vom 10. November 1955: „Fritz Brun ist der einzige schöpferische Musiker in unserem Lande, dem man das Prädikat eines eigentlichen Sinfonikers zulegen darf und dem es gegeben ist, diese Form unbeirrbar in der Konsequenz bis in sein hohes Alter zu pflegen.“

Brun selbst gibt Folgendes preis: „Im Jahre 1909 habe ich meine 2. Symphonie komponiert. Sie steht in B-Dur, wie auch die neue vorliegende. B-Dur ist meine Lieblingstonart. Ich kann keinen Grund dafür angeben. Oder spinnen sich Fäden - just wegen dieser Tonart, vom neuen Werk zur Arbeit meiner jungen Jahre? Sind diese beiden Stücke miteinander verwandt? Grüsset die Jugendzeit über die Jahrzehnte hinweg herüber? *Alte unnennbare Tage* heisst es bei Mörike.“

Die letzte Strophe des allegorischen Gedichts *Im Frühling* von Eduard Mörike kann wohl als Motto dieses Werkes angesehen werden.

*Ich denke dies und denke das,
Ich sehne mich und weiss nicht recht, nach was.
Halb ist es Lust, halb ist es Klage.
Mein Herz, o sage,
Was webst du für Erinnerung
In golden grüner Zweige Dämmerung?
Alte unnennbare Tage.*

Mörikes Gedicht wurde 1888 von Hugo Wolf vertont. Sowohl Wolf wie Schoeck standen, als sie sich mit dem Mörike-Gedicht beschäftigten, im Frühling ihres Lebens. Im Fall von Brun (im Jahre 1953 schon 75 Jahre alt) werden wir gewahr, dass die *Zehnte* für ihn eine Frühlings-symphonie ist, denn es fehlen keineswegs Momente von jugendlichem Sturm und Drang. Mit anderen Worten: man spürt wenig von Melancholie und Aggression. In seiner *Neunten Symphonie* hatte Brun über das Alter und gewissermassen autobiographisch über sein glücklich erfülltes Leben reflektiert; jetzt nahm Bruns Musik wirklich „universelle“ Züge an, seinem reichen und aktiven Leben entsprechend.

Von den Gärten seiner *Casa Indipendenza* in Morcote (wo er von 1941 an nach seinem Rücktritt lebte) konnte er den prächtigen Blick über den Luganersee geniessen, eine ideale Quelle der Inspiration für solch eine unmittelbar zugängliche, sich öffnende Musik, wie sie in der 10. Symphonie zu hören ist.

Die drei schnelleren Sätze klingen hoffnungsfroh, auch immer wieder ausgelassen. Das wunderbar meditative Streicherthema des *Adagios* wandelt sich zuerst in geradezu verklärte Sehnsucht, vor seiner Metamorphose in Arabesken und lyrische Variationen. Wie in einem *Concerto grosso* treten gelegentlich Bläsergruppen dazwischen, bereichern den Klang der singenden Streicher und treiben die Musik zu Sequenzen kurzer, rhythmischer Höhepunkte, die wieder in sich zusammensinken. Diese ständigen Wechsel lassen an launisches Aprilwetter in offener Landschaft denken.

Der 2. Satz (*Mosso*) beginnt als ein nervöses Scherzo, das sich plötzlich zu einem ausgefeilten, symphonischen Satz mit den Charakteristika der Variationsform entwickelt. Das hüpfen-

de Thema nimmt die Fuge des letzten Satzes voraus. Es scheint, als wollte der Komponist den orchestralen Reichtum der Scherzi von Schumann und Mendelssohn wieder erstehen lassen, wobei er gleichzeitig moderne Harmonien und kräftiger wirkende Synkopen hinzunimmt. Schumanns *Frühlings-Symphonie* (Nr. 1) steht auch in B-Dur.

Solche Merkmale, nun aber in anderer Landschaft – vielleicht bei stürmischem Herbstwetter –, zeigen sich auch im 1. Satz der Symphonie, in der Beispiele von Bruns Huldigung an Schumann noch augenfälliger werden. Das zu Beginn eingeführte düstere Thema verändert sich plötzlich zu einem reizvollen, romantischen Sinnen. Kurz darauf erklingt eine Folge kontrastierender Stimmungen und leidenschaftlicher Ausbrüche, immer wieder in nostalgisches Nachdenken zurückfallend, wobei volksliedhafte Nebenthemen erscheinen, so als wären sie von den Holzbläsern gesungen. Diese Kontraste intensivieren sich in gründlich ausgearbeiteter Entwicklung und zwar so, dass sich das Hauptthema am Schluss in einem freudigen, fast dreisten, von den Blechbläsern geführten Spiel behauptet.

Das Finale (*Vivace*) wird eröffnet mit einer fröhlich springenden Fuge in 6/8, sie wird mehr und mehr synkopierte und geht über in einen 3/4-Takt. Währenddessen muss die Fuge gegen zwei breite, lyrische Themen ankämpfen, die durch kontrapunktische Harmonie schliesslich integriert werden und in einen energischen Schluss führen. Da die Musik dieses Satzes ungestümer ist als die des ersten, können wir annehmen, dass sie Eindrücke einer anderen, klimatisch extremeren Landschaft als jene der Südschweiz widerspiegelt.

Die Orchestrierung dieses Werkes ist kleiner als die der 5. Symphonie. Es sind nur zwei Trompeten, kein Kontrafagott und keine Tuba, nur im 3. und 4. Satz spielen zwei Posaunen mit. Wie in allen Symphonien Bruns haben die Streicher durchwegs schwierige Parts zu spielen; das könnte einer der Gründe sein, dass Bruns Musik nicht auffällig im schweizerischen Konzertrepertoire auftaucht.

Übersetzung: Walter und Barbara Ochsenbein (2010)

Aus dem Buch Hiob

Diese sehr interessante Tondichtung für grosses Orchester wurde im Jahre 1906 geschrieben, zwischen der *Ersten* und *Zweiten Symphonie*, nachdem der 28-jährige Komponist endgültig in die Schweiz zurückgekehrt war. Es war das Jahr in dem er Brahms' *Erstes Klavierkonzert* erfolgreich in Bern aufführte. In den Jahren unmittelbar vor und nach der Aufführung dieses anspruchsvollen Werkes, hatte Brun verschiedene Konzerte mit Solo- und Kammerstücken von Brahms gegeben. Mit Hilfe von Konzertprogrammen können wir sehen, dass Brun es erfolgreich gewagt hatte, Brahms zu jener Zeit in Bern zu fördern. Nebenbei bemerkt, enthielt Bruns erster Auftritt 1909, als neu ernannter Dirigent der Berner Musikgesellschaft, das Violinkonzert von Brahms mit Carl Flesch als Solist.

Die erste Aufführung von *Aus dem Buch Hiob* fand in Neuchâtel am 26. Mai 1906 in einem Konzert des Schweizerischen Tonkünstlerfests unter der Leitung des Komponisten statt. Ein Kritiker schrieb über die zweite Aufführung in Bern (am 26. Februar 1907, dirigiert von Bruns Vorgänger Carl Munzinger), dass es ein „tiefgründiges Werk, das eine grössere Verbreitung verdient, als es sicherlich bekommen wird“ sei. Wie jedoch mit so vielen anderen Jugendwerken von vergessenen Komponisten geriet auch dieses Stück in Vergessenheit, wahrscheinlich wegen der üblichen klischeehaften Vorbehalte, dass es nämlich den Einfluss anderer Komponisten widerspiegeln soll. Es ist klar, dass niemand vor ähnlich beeinflussten Werken der musikalischen Grössen in der Welt die Nase rümpft, und Bruns gelegentliche Bezugnahme zu seinem Vorbild Brahms ist mehr als nur blosses Plagiat.

Das Werk basiert auf einem faszinierenden Buch des Alten Testaments und handelt von der Gerechtigkeit Gottes und der Erkenntnis, dass menschliches Leiden es der Menschheit ermöglicht, wieder glücklich zu werden; dass die Leiden eines Sünders erzieherische Werte, und dass die Gottlosen keine Chance haben. Brun, der gerade seine Jugendjahre der Täuschungen und Kämpfe überwunden hatte, mag sich mit Hiob identifiziert haben, der, nachdem er seine eigene Entschlossenheit unerschrocken verteidigen musste, herausfinden sollte, dass Gott gerecht ist, entweder indem er die Gerechten bestraft oder die Schuldigen unbestraft lässt. Das

ist eine Wahrheit, die sich dem menschlichen Verständnis von Gerechtigkeit und Moralität entzieht.

Dieses symphonische Gedicht in g-Moll ist eine Folge von Episoden, in denen ein ruhiges aufsteigendes „Schicksal“-artiges Motiv von Achtelnoten in Zigeunerabwandlung (was auf hebräisch-modale Verhältnisbeziehungen schliessen lässt) und seine echoartige Ableitung von chromatischeren Sechszehntelnoten eingesetzt werden, entweder als ausgestaltendes Material oder um Themenabschnitte zu schaffen und traditionelle Variationsmuster zu vermeiden. Nach einer kurzen Einführung, zeigt der erste lyrische Abschnitt Hiobs Glück und Reichtum bis zu einer ersten Konfrontation mit einer Krise, gefolgt von einem leidenschaftlichen Verzweiflungsausbruch. Hiobs Leben wird wieder friedlich durch einen wunderschönen Teil mit einem Klarinettensolo, das in eine klare Entfaltung von den Streichinstrumenten weiterentwickelt wird. Volle orchestrale Kräfte kehren in der folgenden dramatischen Episode in b-Moll zurück, die Hiobs entscheidende Konfrontation mit Satan behandelt, seine Verzweiflung und seinen Aufschrei nach Gerechtigkeit und schliesslich seine reinigende Selbsterkenntnis. Eine darauffolgende lyrische Durchführung in G-Dur, mit einer besänftigenden Auflösung, beschreibt Hiobs Erleuchtung. In dem Reprise-artigen Abschluss lässt die ausgeschmückte Wiederaufnahme des anfänglichen thematischen Materials auf Hiobs (und des Komponisten) positive Einstellung zum Leben schliessen. Dies geschieht sowohl in einem offenen Herausingen der Streicher gegenüber einer bescheidenen marschartigen Unterstützung der Bläser und Pauken, steigert sich dann zu einem affirmativen Höhepunkt und klingt in ein verklärtes *Pianissimo* aus.

Dieses Stück benötigt orchestrale Kräfte ähnlich der *Neunten Symphonie* mit dem Zusatz von Doppelfagott, Tuba und Harfe (äusserst sparsam eingesetzt) und mit je einer Flöte oder Trompete weniger. Es ist noch unveröffentlicht, wie die meisten anderen Orchesterwerke Bruns.

Übersetzung: *Anglo-German Services* (2006)

Ouvertüre zu einer Jubiläumsfeier

Bruns einzige Ouvertüre, im Mai 1950 geschrieben und am Sonntag, dem 8. Oktober desselben Jahres im Berner Konzerthaus „Kasino“ uraufgeführt, wurde von Radio Bern anlässlich seines 25-jährigen Bestehens und der Einweihung eines neuen Studiogebäudes in Auftrag gegeben. Luc Balmer dirigierte das Berner Stadtorchester, während Brun im Publikum sass. Zwei weitere Aufführungen unter Balmer fanden am 12. und 13. März 1951 im Rahmen der Abonnementskonzerte des Orchesters statt.

Als thematisches Material dient Brun die aus dem 16. Jahrhundert stammende Kirchenmelodie *In Gottes Namen heb ich an*. Da das Stück für eine Feier ohne jegliche religiöse Verbindung geschrieben wurde, mag dies zunächst verwirrend erscheinen. Mit grosser Sicherheit war Bruns Quelle die fünfbändige Schweizer Volkslieder-Sammlung *Im Röseligarte* (von Otto von Greyerz zwischen 1908 und 1925 veröffentlicht), worin diese Hymne mit *In Gottes Namen heb ich's an* betitelt ist – im Gegensatz zum originalen „*heb ich an*“. Die ursprünglichen Verse hatte man offensichtlich vollständig revidiert und über die kirchlichen Regeln hinaus an die Profanität bernischer Bedingungen angepasst. In der neuen Version wird Gott nun in einer humoristischen und weltlichen Weise angesprochen, um das Wappentier Berns, den unter seinem Schutz stehenden gewaltigen, vornehmen und generösen Bären, zu preisen. Man hüte sich davor, ihn zu provozieren oder schlecht über ihn zu reden! Die neun Strophen des Liedtextes scheinen Brun gefallen zu haben, mit dem Resultat, dass dem einleitenden feierlichen Charakter eine zusätzlich heitere Atmosphäre folgt. Der Text mag ihn auch dazu veranlasst haben, das thematische Material in einer rhapsodischen und besonders farbigen Weise zu behandeln. Etwa dreissig Jahre zuvor harmonisierte Hans Huber zufälligerweise dieselbe Hymne zu einem einleitenden „Gebet“ in seinem *Album für die Jugend* (für Klavier).

Zu beachten ist, dass der Komponist vom zu dieser Zeit eher modernen und kompromisslosen Stil auf eine sichtlich konventionellere Kompositionsweise zurückgreift, zumal für ihn das Werk als Gelegenheitsstück galt. Die Tatsache, dass Bruns Symphonien beim konservativen Berner Konzertpublikum wenig Zustimmung fanden, bereitete ihm ohnehin genug Ärger.

Jedenfalls sollten das Schweizer Radio und die Stadt Bern sich auch heute noch stolz darauf fühlen, mit einer so kraftvollen und ansprechenden Konzertouvertüre geehrt worden zu sein!

Anstelle einer Analyse des Stückes zitiert der Autor zur Abwechslung und zur Unterhaltung der Leserschaft aus drei verschiedenen Rezensionen. Sie erschienen nach der Premiere von 1950 und zwei späteren Aufführungen am Luzerner Musikfestival 1960 (dirigiert von Max Sturzenegger) und 1964 in Bern (erneut dirigiert von Luc Balmer):

„Wie nicht anders zu erwarten war, hat sich Brun mit seinem ebenso gehaltvollen wie gut klingenden einsätzigen Werk für grosses Orchester seiner Aufgabe meisterlich entledigt. Er wählte die lose Form der Fantasie, mit der Melodie des alten bernischen Liedes ‚In Gottes Namen heb ich’s an‘ als Kernthema. Der etwas archaische Ernst dieses Liedes bestimmt das nicht bloss als Introdution, sondern als gewichtiger erster Satzteil gestaltete Adagio, auf das dann als zweiter Hauptteil ein jubilierendes Allegro folgt. Nicht nur dieser Aufbau, sondern auch die Grundstimmung des Adagios erwecken eine vielleicht sinnvoll gewollte Assoziation zu Beethovens Leonoren-Ouvertüre. Im reicher gestalteten zweiten Teil, dessen drängendes Fluten ein kurzes tänzerisches Gebilde von eigentümlich slawischem Kolorit zweimal unterbricht, erhebt sich der Komponist in die Sphäre des wagnerschen Festwiesenjubels, der grossartig in einen Choral mündet, in dem als vom Blech vorgetragener *Cantus firmus* wiederum die ernste Liedmelodie triumphiert. Dieser Hymnus führt die schön geschwungene Kurve des trotz der freien Form organisch in sich verbundenen Werks in die edle, um nicht zu sagen religiöse Grundstimmung des Anfangs zurück. Wenn sich Brun in seinem Schaffen der Klassik stets verbunden fühlte, so ist ihm mit diesem blühenden Stück Musik ein ganz besonders inspiriertes Bekenntnis zu ihrem Geist gelungen.“

„Sie [die Ouvertüre] ist wohl sinfonisch aber nicht eigentlich festlich heiter und stark Brahms verbunden. Charakteristisch ist das Schwanken zwischen Dur und Moll. Trotz einer gewissen Herbheit ist der Klang blühend, die Melodik sehr kantabel. Erst am Schluss findet Brun in einem pathetischen Bläserhymnus zu reinem C-Dur.“

„Wie alle Werke von Fritz Brun, wurzelt auch diese Ouvertüre im klassisch-romantischen Boden und nimmt nur so viel an harmonischen Erweiterungen auf, als die unerschütterliche menschliche Eigenprägung des Komponisten es erlaubt. Themagrundlage des schönen Stückes – dem man beinahe einen die Bezeichnung eines Bernerspiegels geben möchte [sic] – ist ein Kirchenlied, dessen altertümelnde Melodik erfindungsreich mit der romantischen Klangwelt verbunden ist. Das einleitende Largo entfaltet breiten, eindringlichen Gesang, während der bewegte Mittelteil eine reichhaltige Abwandlung des Themenmaterials bringt und zu einem gross aufgebauten, stolzen Schluss führt, dessen voller, blech- und paukenbewehrter Orchesterklang sinnvoll zum samteneu Streicherchor des Anfangs steht.“

Im Wissen, dass der Komponist zu jener Zeit bereits im italienischen Teil der Schweiz lebte, meinte ein besonders fantasievoller Rezensent anlässlich der Wiederaufführung von 1951, die Ouvertüre sei „in ein instrumental prachtvoll klingendes Gewand gekleidet, das südliche Wärme und Helle ausstrahlt“.

Die originalen Orchesterstimmen waren nirgends auffindbar. Basierend auf dem unveröffentlichten Autographen des Komponisten hat der Autor Partitur und Orchestermaterial neu ediert. Die Ouvertüre ist für doppelte Holzbläser (einschliesslich einem Kontrafagott), vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Pauken und Streicher geschrieben. Ein einziger Beckenschlag, der vom Paukisten während einer fünftaktigen Pause ausgeführt werden kann, erklingt gegen Ende.

Zwei optionale Kürzungen von 34 und 36 Takten wurden für diese Aufnahme selbstverständlich ignoriert.

Übersetzung: Daniel Gloor (2013)

Symphonischer Prolog

Der *Symphonische Prolog* (datiert vom 3. Dezember 1944), eine sowohl für Zuhörer wie auch Ausführende eindrückliche und echt anspruchsvolle Angelegenheit, wurde von der Bernischen Musikgesellschaft in Auftrag gegeben. Er gilt in den Augen des Autors als ein Meister-

werk. Das Werk entstand nach der *Achten Symphonie* (1942) und nach dem *Dritten Streichquartett* (1943) und den *Variationen für Streichorchester und Klavier* (1944). Gefolgt wird es 1946 von dem *Klavierkonzert*.

Max Regers mammut- (und fabelhafter) *Symphonischer Prolog zu einer Tragödie op. 86* (1909) gleicht dem Werk Bruns einzig durch den ähnlichen Titel – es gibt keine direkte stilistische Ähnlichkeiten. Selbstverständlich sind beide Stücke feierlich, tragisch und leidenschaftlich im Charakter. Bruns Stück dauert etwa zwei Drittel so lange wie Regers. Mit Blick auf Bruns breites Repertoire als Dirigent, möchte der Autor bei dieser Gelegenheit Brun als Förderer Regers zu Ehren kommen lassen, wie dies wohl bei keinem anderen Schweizer Dirigenten der Fall ist. Regers wichtigste Orchesterwerke, einschliesslich seine *Klavier- und Violinkonzerte*, *Hiller-*, *Mozart-* und *Beethoven-Variationen*, *Lustspiel-Ouvertüre*, *Böcklin-Suite* und *Serenade für Orchester*, wurden von Brun zwischen 1916 und 1938 in Bern aufgeführt. In einem Konzert von 1922 wurden Bruckners *Neunte Symphonie*, sein *Te Deum* und Regers *Die Weihe der Nacht* (1911, für Alt, Männerchor und Orchester) gespielt. Regers Werk ist ein prächtiges, fast vergessenes Stück, dessen Chromatizismus Bruns *Verheissung* (1915, für gemischten Chor und grosses Orchester) und *Grenzen der Menschheit* (1932, für Männerchor und reduziertes Orchester) inspiriert haben könnte. Über Berner Aufführungen von Regers *Symphonischem Prolog* sind soweit keine Informationen auffindbar, aber Brun muss das Stück gewiss gekannt und geliebt haben.

Nach der Berner Premiere (von Luc Balmer am 20. März 1945 dirigiert) fanden zu Lebzeiten Bruns noch vier weitere Aufführungen des *Symphonischen Prologs* statt: in Basel am 15. Mai 1946 (Hans Münch, Dirigent); in Luzern am 31. August 1946 (Robert F. Denzler, Dirigent); in einer Zürcher Radiosendung vom 1. August 1948 (erneut mit Denzler) und ein zweites Mal in Basel (und mit Münch) am 6. Januar 1959. Im Konzertprogramm zu dieser Aufführung bietet Franz Kienberger eine äusserst passende Definition des Prologs: „(...) als es [das Werk] dann im März 1945 zum erstenmal erklang, empfand man es gleichsam als Ehrenpforte für den kommenden Frieden, errichtet im Herzen eines Schweizer Musikers.“

Das von den eröffnenden Streichern eingeführte Hauptmotiv des Werks ist demjenigen von Bruns *Zweiter Symphonie* auffallend ähnlich, zeigt sich aber im zweiten Teil chromatischer. Es wird von einem gesangähnlichen Motiv in den Hörnern (eine Reminiszenz an Bruns *Achte Symphonie*) gefolgt und von kompliziert unterteilten Streichersoli schliesslich übernommen und entwickelt. Klarinette und Oboe schliessen sich mit arabeskenhaften Variationen an. Allmählich scheint das ganze Orchester von diesem fast improvisationsähnlichen Geknister, Gehüpfen und Gezwitscher angesteckt zu werden, beruhigt sich aber wieder und macht dem Zuhörer bewusst, dass dies alles nur eine Einleitung war – sozusagen ein „Prolog in einem Prolog“. Im Widerspruch zu einigen Meinungen, die nachfolgend zitiert werden, sieht der Autor in diesem Werk keine „versteckte Symphonie“, sondern einen grossen sinfonischen Satz in unterschiedlichen „emotionalen“ Episoden, worin sich Bruns gewohnte rhapsodische und metamorphische Handhabung seiner Themen präsentiert. Diese Themen durchwandern verschiedene feierliche, hochdramatische, trauervolle und kontemplative Stimmungen. Das Werk endet mit der Wiederaufnahme des eröffnenden Materials, in der den „Gesangs“-Akkorden nicht mehr ausreichend Zeit gelassen wird, sich auszubreiten, weil ein feierliches *Allegro* das Geschehen übernimmt, um das Werk mit glänzenden Fanfaren (in dessen Haupttonart Es-Dur) abzuschliessen. Insbesondere in dramatischen Abschnitten, die geteilte Streicher einschliessen, verwendet Brun aufregende und manchmal rauhe Dissonanzen. Brun liebt es aber auch, öfters punktierte Noten, Triolen oder kompliziertere Notengruppen rhythmischen Mustern direkt gegenüberzustellen. Die dazwischenliegenden, transparenter orchestrierten lyrischen Episoden des Prologs scheinen aber gerade lange genug zu sein, um für nachfolgende, heftigere Ausbrüche und feierliche Tutti ausreichend Atem schöpfen zu können. Dieses dichte Werk wartet auch in seiner Instrumentation mit einem unglaublichen Ideenreichtum auf.

Anstatt einer vertieften thematischen Analyse zieht es der Autor vor, den Musikliebhaber mit einer Handvoll interessanter und gleichzeitig unterhaltender zeitgenössischer Zeitungsausschnitten, die er in dem Nachlass des Komponisten fand, bekannt zu machen.

Anlässlich der Berner Premiere des Werks 1945 reagierte der bekannte Schweizer Musikwissenschaftler Willi Schuh mit einer etwas gewundenen Würdigung: „Keine“ eigentliche Symphonie also, wohl aber eine Sinfonia in nuce, die in ihrer gedrängten Formgestaltung und

in der klaren Bezogenheit der Teile gegenüber den mehrsätzigen Symphonien Bruns manchen bedeutenden Vorzug aufweist. Zu den Vorzügen wäre[n] auch die Plastik der drei Grundthemen und die zu voller Gelöstheit des Musizierens gedeihende sinfonische Verarbeitungstechnik zu rechnen. In diesem ‚Prolog‘ ist alles klar geschaut und gestaltet, und bei grösster Dichte der musikalischen Satzform eine einfache, beim ersten Hören fassliche Linienführung verwirklicht. Die Abklärung ist aber nicht bloss eine technische und stilistische; sie geht aus der geistigen Haltung hervor, aus einem durchaus positiven Grundzug, wie er sich in so selbstverständlicher und zugleich so ganz persönlicher Weise bei Brun noch kaum je offenbart hat. Wohl lasten die Schatten des Krieges auf dem Mittelteil des Werkes, aber in der Schlussentwicklung brechen sich Zuversicht und Glauben an die Wiederkehr einer helleren, freudigeren Welt in einer Musik Bahn, die die sinnenden und von heimlichen Lyrismen geschwellten Harmonien in edel blühende und leuchtende Klänge verwandelt. Als Prolog für ein Konzert, für ein Fest oder eine Friedensfeier möchte Brun sein Werk aufgefasst wissen.“

Nebst der Präsentation einer thematischen Analyse im „Bonsai“-Stil, sah ein weiterer Rezensent dieser Premiere wie Schuh in diesem Werk „eine verkappte Symphonie (...) der es freilich wiederum an thematischen und gedanklichen Gegensätzen fehlen würde.“ Nach seiner Meinung scheint „die starke Eigenart von Bruns Symphonikerpersönlichkeit (...) einem oft ungehemmt schwelgerischen Ausleben im Klang zu weichen und wir müssen gestehen: der kantige Brun ist uns lieber. Dies gilt vor allem für den Schlussteil des ‚Prologs‘, der sich in reinster Es-Dur Tonalität völlig ausgibt und zu keinem Ende kommen will. Freilich die Schöpfung klingt in der Instrumentation prachtvoll (...).“

Ein Luzerner Rezensent von 1946 hört in Bruns *Prolog* „einen Lebensstrom von blühender Musik (...) dem man es anmerkt, dass er an der südlichen Tessiner Sonne ausgereift ist.“ Er verspricht dem Konzertbesucher, dass er sich „an einem klangschönen, unproblematischen schweizerischen Orchesterwerk von bester und traditionsbewusster Haltung erlaben könne.“

In einer weiteren Luzerner Rezension liest man: „Die Bodenschicht, aus der Bruns Schaffen erwächst, wird vor allem durch den Namen Brahms bezeichnet. Als evolutionärer Künstler gibt Brun mit einer eigenen Substanz bereichert weiter, was er von den Vorfahren empfangen hat. Das Stück hat starke musikalische Spannungen und klingt ausgezeichnet. Dieser ‚blühende‘ Klang, Ergebnis einer meisterlichen Satztechnik wie grosser Orchesterkenntnis, gleicht manches Herbe in der melodischen Erfindung wieder aus.“

Obwohl der *Sinfonische Prolog* mit „für grosses Orchester“ bezeichnet wird, erfordert er bloss die charakteristische „Brahms“-Formation von Bruns Symphonien. Diese Besetzung ist hier und in den meisten Symphonien durch eine dritte Trompete, Bassklarinetten, Kontrafagott und Basstuba erweitert. Nur zwei von Bruns früheren Werken wurden für ein wirklich grosses Ensemble geschrieben: die Tondichtung *Aus dem Buch Hiob* (1906) und *Verheissung* (1915), ein äusserst anspruchsvolles Stück mit gemischtem Chor, das mit für Bruns Verhältnisse „orchestralen Exoten“ wie Harfe, Celesta, Klavier, Orgel und Tamtam besetzt ist.

Übersetzung: Daniel Gloor (2014)

Rhapsodie für Orchester

Am 21. Dezember 1958 befand es Bruns Geburtsstadt Luzern endlich für angebracht, ihn mit dem Kunstpreis zu ehren. Bei dieser Gelegenheit stand offenbar nur ein Budget zur Verfügung, das für einen Knabenchor und eine Altistin ausreichte und die Aufführung von sechs Liedern Bruns mit dem Komponisten am Klavier ermöglichte. Ein Künstler vom Kaliber Bruns war anscheinend nicht wichtig genug, zumal beim gleichen Anlass der 41-jährige in Bern gebürtige (und in Luzern wohnhafte) Maler Hans Schärer, der sich mit satirischen, grotesken und erotischen Aquarellen einen Ruf erwarb, gewürdigt wurde. Die Einladungen zu diesem Anlass wurden übrigens in der Form von handgestrickten, maschinengeschriebenen Merkzetteln versandt. Die weitaus wichtigere Anerkennung wäre bestimmt der begehrte Preis des Schweizerischen Tonkünstlervereins von 1954 gewesen.

Das Datum vom 20. Juni 1957 auf dem Autograph der *Rhapsodie für Orchester* verrät, dass es sich um Bruns letztes Orchesterwerk und vielleicht um sein am wenigsten attraktives handelt.

Von Dr. Hans Brun war zu erfahren, dass dessen Vater zu jener Zeit gelegentlich über geistige Ermüdung und Ideenmangel klagte. Bruns *Zehnte* (und letzte) *Symphonie* und das *Divertimento für Klavier und Streichorchester* sind gut vier Jahre zuvor entstanden und unmittelbar vor der *Rhapsodie* lediglich einige Chor- und keine Kammerwerke.

Im März 1957 reiste der fast 80-jährige Brun von Morcote nach Zürich, um dem Begräbnis seines Komponistenkollegen Othmar Schoeck beizuwohnen. Sie kannten sich über gut 45 Jahre hinweg und waren eng befreundet. Während seiner über 30-jährigen Dirigentenkarriere in Bern führte Brun zahlreiche Werke von Schoeck auf, teils auch als Premieren. Die beiden Komponisten waren fast provokant stolz darauf, nicht zu jenen zur damaligen Zeit von Musikverlagen bevorzugten „modischen“ Tonschöpfern von atonaler und Zwölftonmusik zu gehören. In Anspielung auf Schoecks Gesangszyklus *Lebendig begraben* betrachteten sie sich in der Schweizer Musikszene tatsächlich als „lebendig begraben“. Aussagen wie „Du bist der einzige, der mir mit seiner Musik wirklich etwas (viel) schenkt“ und „bei dir hat alles, was Du zum Klingen bringst eine besondere Grösse“ in den Briefen Schoecks an Brun sind Zeugnisse der hohen Wertschätzung Schoecks für seinen Komponistenfreund. Zusammen mit Frank Martin und Arthur Honegger können Brun und Schoeck als die stärksten Schweizer Komponistenpersönlichkeiten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts betrachtet werden, mit der einzigen (und traurigen) Ausnahme, dass Brun keine entsprechende, anscheinend auch nie angestrebte, internationale Anerkennung zuteil wurde.

Die Rundfunk-Uraufführung der *Rhapsodie*, von der eine Tonbandaufnahme existiert, fand am 12. August 1958 durch das Radio-Orchester Beromünster unter der Leitung von Alfred Ellenberger statt. Am 26. September 1959 führte Ellenberger das Werk mit seinem Orchesterensemble in Thun auf. Brun starb nach kurzer Krankheit im November desselben Jahres.

Die *Rhapsodie* präsentiert sich als eine zehninminütige Sequenz von Episoden lyrischen, Scherzo-ähnlichen und dramatischen Charakters, die alle in Bruns spätem kontrastierenden und äusserst fein ausgearbeiteten „metamorphischen“ Variationenstil gehalten sind. Das Hauptmotiv ist tanzähnlich; es wird mit zwei zigeunerhaften Klarinetten-Fanfaren eingeführt und baut sich danach zu einer lyrischen Einführung auf, deren Kammermusik-ähnliche, in den hohen Registern geteilte Streicher uns an die späten Symphonien von Sibelius erinnern. Die rhythmische Struktur des Stücks ist dreischlägig, beginnend mit 6/8 und endend mit 3/4. Beide werden durch verschiedene Begleitungen synkopiert. Dies ist womöglich das interessanteste Merkmal des Stücks. Brun verwendet es oft zunächst auf unvorhersehbare, „freie“ Weise; bei näherer Betrachtung offenbaren sich jedoch geschickte Inventionen und reiche Kontrapunktik. Bereits der einführende Abschnitt ist alles andere als einfach; Synkopen, Triolen und punktierte Figuren werden nicht einfach gebührend auf alle Stimmen parallel verteilt, was gelegentlich „verwirrend“ klingt und den Eindruck erweckt, es werde liederlich gespielt. Das Stück mag harmonisch und rhythmisch etwas überladen sein. Wieder einmal scheint der Komponist zwischen Chromatik und Diatonik, Atonalität und Tonalität beständig zerrissen zu sein – etwa wie ein Maler, der anstatt eine Farbe nach der anderen zu wählen, seinen Pinsel gleichzeitig in verschiedene Farben taucht und sie nach dem Zufallsprinzip mischt, um auf seiner Leinwand möglichst viele unterschiedlich erkennbare Gestalten zu erschaffen. In dem auf die Einführung folgenden Abschnitt vereinfacht sich die ungestüme rhythmische Struktur (meist im 2/4- und 4/4-Takt) und alterniert mit einem kürzeren, weniger dissonanten lyrischen Abschnitt, in dem ein weiterer ungerader 3/4-Takt vorherrscht. Ein realistischerer Konflikt zwischen geraden und ungeraden Taktarten tobt im bejahenden finalen *mosso* in E-Dur, worin das Tanzthema mit den vorangehenden sekundären und abgeleiteten Motiven in einer kontrapunktischen Tour de Force konfrontiert wird. Die *Rhapsodie* schliesst mit einer virtuosen Zurschaustellung von Instrumentengruppen, die einander im 6/8- und 3/4-Takt gegenüberstehen – ein Kunstgriff, nach dem das Hauptmotiv ohnehin von Anfang an verlangt hat. In Anbetracht des reichen Aufbaus des Stücks überrascht dessen abruptes, fast schockierend prosaisches Ende.

Ausser nur 2 Trompeten, keinem Kontrafagott und keinen Posaunen ist das Werk für ein ähnliches Ensemble geschrieben wie die *Vierte Symphonie*.

Übersetzung: Daniel Gloor (2014)

Konzert für Klavier und Orchester A-Dur

Bruns am 20. Mai 1946 vollendetes Konzert für Klavier und Orchester steht in enger Verbindung mit dem Pianisten Franz Josef Hirt, der das Werk bis zu der vorliegenden Aufnahme dreimal aufführte. Uraufgeführt wurde es jedoch von der Pianistin Rosmarie Stucki und mit Brun als Dirigent, in einem Rundfunkkonzert des Studio-Orchesters Beromünster, am 16. März 1947. In dieser Radiosendung erklang zuerst der 3. Satz von Bruns *Achter Symphonie*, die der Komponist mit demselben Orchester bereits am 4. Oktober 1946 aufgenommen hatte. Diese Aufnahme ist heute noch vorhanden, leider aber nicht diejenige des Klavierkonzerts.

Nach dem Tod des Komponisten 1959 geriet das Konzert in Vergessenheit, obwohl der 1899 geborene Hirt bis 1985 lebte. Andere Solisten haben sich dem Werk möglicherweise wegen den technischen Schwierigkeiten im ersten und dritten Satz entzogen; der Hauptgrund für die Vergessenheit war jedoch, dass keine Version für zwei Klaviere im Druck erschienen ist. Ein alles andere als gut lesbarer Klavierauszug von Brun selber lässt vermuten, dass Hirt alles auswendig lernte; ein Rezensent schrieb jedoch einmal, dass er von einem Manuskript spielte. Bevor Tomáš Nemeč zu seiner Beteiligung an der Aufnahme einwilligte, haben einige Pianisten die Stirne gerunzelt oder gemeint, der Part bedürfe ohnehin einer zu langen Einstudierung. In der vom Autor mithilfe einer Notations-Software erstellten kritischen Ausgabe des Klavierauszugs wurden Fehler und Unklarheiten soweit wie möglich eliminiert. Gleichzeitig wurde der Orchesterauszug im zweiten Klavier wo nötig mit zusätzlichen Passagen oder Akkorden erstellt, um komplizierte Harmonien zu verdeutlichen oder um auf schwierige Solisten-Einsätze vorzubereiten. Bruns Klavierkonzert ist mit anderen Worten nun endlich für Studium, Praxis und Aufführung zugänglich.

Hirt und Brun wurden beide in Luzern geboren. Hirts Mutter war Schülerin von Clara Schumann. Nach dem Studium in seiner Geburtsstadt und am Basler Konservatorium (zusammen mit Hans Huber und Ernst Lévy) vervollständigte er Technik und Stil bei Egon Petri und Alfred Cortot. Nach Engagements am Stadttheater in Bern als Korrepetitor und später als Lehrer am hiesigen Konservatorium wurde er dort 1930 Leiter der Solisten- und Konzertklassen. Als Folge einer Einladung Cortots wurde er zum professeur délégué der École Normale de Musique in Paris ernannt. Hirt erlangte internationalen Ruf, nicht nur als Interpret von Debussy und Ravel, sondern auch von Werken „modernerer“ Komponisten wie Hindemith und Albert Moeschinger. Er ist auf einer Aufnahme von 1953 von Arthur Honeggers *Concertino pour piano et orchestre* und, als Kammermusikspieler (und Leiter des Hirt-Trios), auf einigen Schellackplatten mit Werken von Mozart und Brahms zu hören. Ausserdem ist er der Autor von zwei Büchern über die Geschichte der Klavierherstellung. Obwohl er das Werk definitiv mochte, konnte Hirt einmal nach einer Aufführung es sich nicht verkneifen, Brun gegenüber zu erwähnen, dessen Konzert habe ihm „blutige Finger“ verursacht.

Bruns Werke für Soloinstrument und Orchester, die drei auf der vorliegenden CD und ein *Konzert für Violoncello und Orchester*, sind späte Stücke – geschrieben zwischen 1944 und 1954, zu einer Zeit, als der Komponist nach einer 31-jährigen Dirigentenkarriere in der Südschweiz seinen Ruhestand genoss. Nebst Kammermusik entstanden in diesen Jahren seine *Achte*, *Neunte* und *Zehnte Symphonie*.

Als „absolute“ Musik kontrastieren das *Klavierkonzert*, die *Variationen* und das *Divertimento* den ursprünglicheren Aufbau und die „modernere“ musikalische Sprache von Bruns weniger unmittelbar zugänglichen „autobiographischen“ Symphonien. Sie sprechen ein grösseres Publikum an und ihre regelmässige Aufführung im Konzertsaal ist überfällig.

Franz Josef Hirts drei öffentliche Darbietungen fanden statt: in Zürich am 13. Januar 1948 (Volkmar Andreae dirigierte das Tonhalle-Orchester), in Basel am 10. Januar 1950 (Hans Rosbaud dirigierte die hiesige Allgemeine Musikgesellschaft) und in Luzern am 23. April 1953 (der Komponist dirigierte die hiesige Allgemeine Musikgesellschaft).

Der Rezensent der Zürcher Konzertsaal-Premiere lobt Brun dafür, nicht nur ein ausgezeichnetes Werk unter der offenbar enttäuschenden Auswahl von zeitgenössischen „brauchbaren“ Klavierkonzerten geschrieben zu haben, sondern auch dafür, den Solopart in Erfüllung von sowohl solistischen als auch sinfonischen Anforderungen in das Orchester integriert zu haben. Ausser dem Beifall für die Ausführenden fügt er hinzu, das Tonhalle-Orchester habe mit

„vorbildlicher Diskretion“ begleitet. Schliesslich zitiert er eine „launige“ Programmnotiz, in welcher der Komponist erklärt:

Bei der Komposition des vorliegenden Werkes war mir weder an einem oktavenlärmenden Virtuosenstück, noch an einer Symphonie mit obligatem Klavier gelegen. Vielmehr war ich wohl bemüht, dem Klavier die führende solistische Rolle zuzuweisen, aber so, dass der sinfonische Charakter des Stückes, in Verbindung mit dem Orchester, gewahrt blieb.

Der erste Satz ist in Sonatenform gehalten, mit normaler Orchesterbesetzung: Streicher, Holzbläser, zwei Hörner, zwei Trompeten, Pauken. Im zweiten, langsamen Satz, pausieren die Geigen, auch die Bläser, mit Ausnahme einer Klarinette. Dafür sind aber die Bratschen und Celli, meistens solistisch, aufgeteilt. Das Finale ist ein Rondo, in dem sich das ganze Orchester wieder dem Klavier beigesellt. Mozarts Klavierkonzerte sind bis heute – und wohl für alle Zeiten – die vollendetste Synthese sinfonisch-solistischen Stils. Sie sind ein Wunder, und Wunder sind einmalig.

Aber die Katze kann das Mäusen nicht lassen. Der sinfonische Stil hat es mir das ganze Leben lang angetan. Und deshalb hat es mich gereizt, das Klavier, dem ich mich so sehr verbunden fühle, in den Dienst dieses sinfonischen Stils zu stellen.

Eine Berner Rezension derselben Aufführung lobt die kontrastierenden „burleske(n) Einfälle“, „galante Verbeugungen“ und „koloristisch interessante Dämmerstellen“. Über den langsamen Satz ist zu lesen: „Wer es heutzutage noch vermag, sich in solche Stille zurückzuziehen und sich am reinen Schönklang zu beglücken, der ist wahrlich zu beneiden.“

Die Tonart A-Dur scheint im Katalog romantischer und nachromantischer Klavierkonzerte eine Ausnahme zu bilden. Abgesehen von Liszts zweitem Klavierkonzert findet sie sich häufig im faszinierenden Repertoire vergessener Virtuosenkonzerte, geschrieben von Komponisten wie Theodor Döhler, Henri Herz, Sir Donald Francis Tovey, Wilhelm Taubert und José Vianna da Motta – nur um einige in alphabetischer Reihenfolge zu nennen.

Was die Schweiz betrifft, so haben Bruns Vorläufer Joachim Raff und Hans Huber in deren schönen und interessanten Konzerten von 1873 und 1878–1911 ebenfalls A-Dur vermieden. Der Autor wagt die Behauptung, dass Bruns Konzert zusammen mit dem *Ersten* und *Zweiten Konzert* von Frank Martin (1934, 1969) die schönsten Schweizer Klavierkonzerte des 20. Jahrhunderts darstellen, während für das 19. Jahrhundert Raff der Ehrenpreis gebührt. Hubers ziemlich wichtige vier Konzerte sind ambitionierter als Ruffs und bereits in einem eher „modernen“ und „sinfonischen“ Stil geschrieben, die Viersätzigkeit verwendend und zum Beispiel die *Passacaglia* einführend. Nicht zu vergessen ist der Schweizer Komponist Albert Moeschinger (1897–1985), der in seinem riesigen Werkkatalog fünf zwischen 1911 und 1970 geschriebene interessante Klavierkonzerte führt.

Die „Hommage an Mozart“ bei Bruns Konzert lässt sich aus der Tatsache erklären, dass er wie Mozart in KV 488 – ein wichtiges Werk der späten „sinfonischen“ Konzertgruppe, als „Klarinetten“-Klavierkonzerte bezeichnet – A-Dur verwendet. Nach einem früheren Konzert in A-Dur KV 414 und KV 488 schrieb Mozart sein *Klarinettenkonzert KV 622* und das *Klarinettenquintett KV 581*, beide ebenfalls in A-Dur. Dies ist wohl der Grund dafür, dass Brun im zweiten Satz eine Soloklarinette einführt. Obwohl Bruns *Andante sostenuto* weder so untypisch wie Mozarts *Adagio* in KV 488 ist noch eine Siciliano-ähnliche Klage darstellt, so erscheint es doch von einer ähnlichen verklärenden und melancholischen Atmosphäre, mit einer wunderbaren transparenten Orchestrierung. Übrigens ist die Metronomzahl unserer Aufnahme näher bei *Adagio* als bei *Andante*.

Das ausnehmend schöne *Andante sostenuto* ist eine sehr originelle siebenminütige Episode in F-Dur (Mozarts *Adagio* ist in fis-Moll!), worin Paare von (Solo-)Violen, Cellos und Kontrabässen eine längere choralähnliche Einführung eröffnen. Das Klavier schliesst sich, am Ende von der Soloklarinette begleitet, mit rhapsodischen Kommentaren entweder allein, mit einfachen Streicherakkorden unterstützt oder in Harmonie mit der Streicherentwicklung an. Als Beispiel für Bruns raffinierte thematische Schöpfung kann man etwa den ersten Einstieg des Klaviers anführen, wo das um einen halben Ton nach unten transponierte (aufsteigende) Hauptmotiv des Konzerts gespiegelt erscheint. Gegen das Ende führt es zum erneuten Erscheinen des zweiten Motivs. Eine absolut schöne Passage ist in der Mitte des Satzes zu hören, wo das Klavier farbige Arabesken und Skalen über einem gehaltenen Akkord einer verkleinerten Dis-Septime spielt.

Der Aufbau des ersten Satzes ist sonatenähnlich, jedoch in einer komplizierteren Weise als bei Mozart. Der Satz beginnt mit dem vom Klavier erweiterten Hauptmotiv (unbegleitet, in der Art einer barockähnlichen Sequenz, mit der Bezeichnung *semplice*), gefolgt von einer kurzen rhythmischen Entwicklung mit reizvollen Ausschmückungen. Nach dem echoartigen Erklängen der Melodie des letzten Taktes des Klaviers eröffnet das Orchester das Konzert erneut mit dem Hauptmotiv, diesmal in einer lebhafteren, jedoch eindeutig akademischeren Weise. Das erwähnte echoähnliche Motiv entwickelt sich im Verlauf des Geschehens zum zweiten Motiv des Konzerts. Dies gibt dem Klavier genügend Material, um mit einem überschäumenden (und technisch gewaltigen) 24-taktigen Solo anzuschliessen und zu beweisen, dass es das Präsentierte wohl „verstanden“ hat. Obwohl das Orchester gegenüber dem Klavier für eine Weile zugunsten eines erneuten Auftretens von Lyrismus nachgibt, erlangt es abermals eine diesmal bestimmtere und rhythmisch starke Präsenz. Bei diesem Vorgehen scheint das Klavier zunehmend mit Wut zu reagieren und gleichzeitig auch ein gedämpftes „Verständnis“ für dessen Notwendigkeit zu zeigen, da doch der Weg zurück in den Lyrismus damit erst gewährleistet ist. Aber nicht lange: Nach einem lakonischen und bittersüssen Zitat des zweiten Motivs bricht das Orchester voller akzentuierter und synkopierter Noten zu einer erweiterten Entwicklung aus, einschliesslich sogar des Versuchs einer Fuge. Allmählich beruhigt sich der Konflikt zwischen den beiden, während ein neuer und kräftigerer Abschnitt der Entwicklung folgt, in welcher die gegnerischen Parteien unvermittelt und wütend ihre Meinung einander an den Kopf schmeissen. Dieser dramatische, eher chaotische Abschnitt (bei der Position 11:06 auf der vorliegenden Aufnahme) – dominiert von einer sprunghaften Variation des Hauptmotivs – klingt, als ob der Pianist falsche Takte oder falsche Tempi spielen würde. Aber er wurde für das Orchester geschrieben (das, einmal an der Reihe, seinerseits innere Konflikte offenbart), und zwar in einer beabsichtigten Weise, um verschiedene Melodien und Rhythmen zu spielen. Danach zeigt die Entwicklung ein paar weitere, weniger dramatisch-kontrastierende Äusserungen, in welchen sich das Orchester in einer eher kompromisshaften Stimmung zeigt und sich mit vielgestaltigen Metamorphosen des Haupt- und zweiten Motivs entfaltet. Schliesslich werden diese vom Klavier gutgeheissen, kommentiert und sogar verspottet, und es scheint am Schluss des Satzes, als ob es sich einbilden würde, nun endlich eine weit prominentere Rolle erobert zu haben.

Der dritte Satz, ein schwungvolles (und ungenanntes) *Rondo*, schliesst ohne Unterbruch an. Die schliessenden Triolen-Akkorde des Klaviers bringen das *Andante* zurück in die ursprüngliche Tonart des Werks, verwandeln sich in laut hämmernde Triolen und reifen zum Hauptmotiv des *Rondos*, in dem auch eine „vereinfachte“ Metamorphose des Hauptmotivs des Konzerts erkennbar ist. Später, in der Satzmitte, erscheinen diese Triolen erneut als Hornruf (ein dem Hauptmotiv des Konzerts entnommener übermässiger Dreiklang), der den Hörer mit leicht entfernten Arpeggien, die über mit schlagenden Sechzehntelnoten einsetzenden stützenden Streichern schweben, in eine unerwartet „ernste“ Stimmung versetzt. Dieser seltsame, fast warnende Übergang erscheint zweimal und lässt die allgemeine „vorwärtsstrebende“ Atmosphäre des Satzes für eine Weile zum Stillstand kommen.

Brun's *Rondo* präsentiert sich in einem traditionellen A-B-A-C-A-B-A-Aufbau, jedoch sind seine wiederholt vorkommenden Abschnitte, die Metamorphosen von früherem thematischem Material einschliessen, nicht typische „Refrains“ oder „Couplets“, denn sie enthalten stets verschieden herausgearbeitetes Material und verschiedene Variationen oder Entwicklungen. Das Klavier agiert nun wie ein Star: das Orchester begleitend und kommentierend geniesst es seine Rolle, und es entfaltet sogar eigene unbegleitete Entwicklungen. Diese treten in der Form von Freudentänzen, Intermezzo- oder Präludium-ähnlichen Ergüssen oder als aus üppigen Arabesken oder virtuosen Skalen zusammengesetzten motivischen Verzierungen in Erscheinung. Das Orchester unterhält in seinen Bekundungen und deren Wiederholungen immer eine eher „akademische“ Rolle – wie das im ersten Satz bereits der Fall ist – und es verhält sich dabei so, als ob es Angst hätte, sich dem Rondo-Schema zu entziehen. Zudem ist auch dieser Satz frei von Kadenz; Solopassagen setzen sich aus musikalischer Substanz zusammen, die als sinfonische Entwicklung funktioniert. Während nach der Meinung des Komponisten das Konzert mit Mozart in Verwandtschaft steht, so ist es durch seine vorherrschende „Romantik“ und eindeutig kompliziertere polyphonische und pianistische Sprache doch

eher mit jüngeren Vorläufern wie Brahms zu verbinden. Brun war jedoch auch in einer ähnlichen Weise von barocken Formen fasziniert, wie die Komponisten der klassischen Wiener Schule.

Wie seine meisten Orchesterwerke, hat auch Bruns Klavierkonzert durchgehend keine Metronomangaben. Eine faszinierende Aufgabe für den Dirigenten ist es, herauszufinden, wie die lakonischen italienischen Tempoangaben des Komponisten logisch und organisch zu Aufbau und Disposition der Tempi beitragen, sobald das korrekte Haupttempo des Werks aufgespürt worden ist und alles in perfekter Einheit spielt. Nur in den „autobiographischen“ Abschnitten in seinen Symphonien, wo das sanguinische Temperament des Komponisten ausbricht, wechselt Brun gelegentlich von italienischen zu deutschen Bezeichnungen wie *wütend*, *grimmig* oder *gehetzt*.

Zu Bruns Bemerkung, wonach alle Holzbläser gepaart vorkommen, kann man noch hinzufügen, dass die Trompeten den kürzesten Part im Konzert einnehmen – sie spielen im ersten und dritten Satz lediglich 35 Takte lang. Im Gegenzug sind die Streicher sehr gefragt. Und wie in seinen Symphonien hat Brun unter Verwendung bescheidener sinfonischer Mittel aufregende und gut orchestrierte Musik geschrieben.

In dieser Aufnahme sind 7 Takte im ersten und 24 Takte im dritten Satz wiederhergestellt, die in der autographen Partitur, im Klavierauszug und in den Stimmen als Streichungen ausgewiesen sind und für die Ausführenden alles andere als unnötige Musik darstellen.

Übersetzung: Daniel Gloor (2014)

Variationen für Streichorchester und Klavier über ein eigenes Thema

Das Werk besteht aus einer Einführung (Thema) und aus einer Reihe von acht ereignisreichen Variationen, die mit Ausnahme einer kurzen Pause nach den Variationen Nr. 4 und 6 einander ohne Unterbruch folgen.

Ein Konzertprogramm von Paul Sachers Basler Kammerorchester vom 13. Oktober 1944 beweist, dass Max Egger der Uraufführungssolist der *Variationen* war. Adrian Aeschbacher und Sachers Collegium Musicum Zürich haben das Werk dann am 25. Januar 1946 in der Tonhalle Zürich erneut aufgeführt. Beide Konzerte wurden natürlich von Paul Sacher dirigiert.

Der Pianist Alfred Baum interpretierte die *Variationen* am 19. Dezember 1945 in Winterthur (mit Hermann Scherchen und seinem Orchester) und im Radio-Studio Zürich (mit dem Studio-Orchester Beromünster unter der Leitung des Komponisten), in einer Sendung vom 11. Februar 1946.

Drei bemerkenswerte Aufführungen dieses Werks sind als Tondokument erhalten:

1946 – Adrian Aeschbacher, Klavier; Collegium Musicum Zürich, dirigiert von Paul Sacher; ein Mitschnitt auf privaten 78-Touren-Platten der Vor- oder Nachpremiere beziehungsweise der Premiere selber, 2009 auf CD erschienen (Guild HHCD 2351).

1954 – Rudolf am Bach (Aeschbachers Bruder), Klavier; Berner Kammerorchester, dirigiert von Hermann Müller; eine Musikdatei des Livemitschnitts befindet sich im Archiv des Schweizer Radios.

1993 – Patrizio Mazzola, Klavier; Festival Strings Lucerne, dirigiert von Rudolf Baumgartner (CD: VDE Gallo 727).

Die *Variationen*, am 2. Juni 1944 vollendet, sind eines jener zahlreichen Werke vieler Komponisten, die im Auftrag des Schweizer Dirigenten und Musikmäzens Paul Sacher entstanden sind und deren Widmungsträger konsequenterweise Paul Sacher ist. Der Einblick in die Liste der Auftragskompositionen, von denen zahlreiche später durch Musikverlage international bekannt wurden, kann man folgern, dass Sacher im Vergleich zu ausländischen Komponisten vom Kaliber eines Bartók, Martinů, Strawinsky oder Henze an der Veröffentlichung von Werken Schweizer Komponisten offenbar wenig gelegen war. Dennoch gab Sacher Dutzende solcher Werke in Auftrag und führte sie auf – fünf davon von Frank Martin und vier von Albert Moeschinger, nur um einige „Schweizer Gewinner“ zu nennen. Arthur Honegger, der für seine vier Kompositionsaufträge von Sacher leicht französische Verlage finden konnte, galt weniger als Schweizer Komponist denn als französischer.

Das Autograph der *Variationen* (Bruns einziges Auftragswerk von Sacher) liegt im Archiv der Paul Sacher Stiftung in Basel, wo die übrigen Autographen Bruns aufgrund verschiedener Umstände aufbewahrt werden.

Ein Rezensent bemerkt zur Berner Aufführung mit Rudolf am Bach: „Mit dem Klavier zusammen werden gelegentlich Höhepunkte erreicht, die ausgesprochen sinfonischen Charakter tragen. Sinfonisch ist auch das Verhältnis zwischen Klavier und Orchester. Es werden zwar an den Pianisten hohe manuelle Anforderungen gestellt [...], doch sind auch brillante Passagen stets Bestandteil einer sehr dichten motivischen Entwicklung.“

Im Titel steht „Streichorchester“ vor „Klavier“, was bedeutet, dass wir es mit einem Concertante zu tun haben und nicht mit einem Klavierkonzert. Dies bedeutet keineswegs, dass der Solopart sekundär ist, sondern, dass neobarocke Vorlieben vorherrschen, die übrigens von den Künstlern dieser Aufnahme gebührend respektiert werden. Der Autor ist insbesondere von der Mazzola/Festival Strings-Aufnahme angetan, aber im Vergleich zu den beiden anderen „historischen“ Aufnahmen, scheinen die Festival Strings – ein 16 Musiker umfassendes Ensemble – angesichts des vom Komponisten vorgesehenen Streichorchesters unterbesetzt zu sein. Sogar Sacher verwendete 25 Ausführende (6-6-5-5-3), um Kontraste zwischen *tutti* und *sol* hervorzuheben. Nach einigen Proben mit dem Ensemble und Aufnahmetests haben wir uns entschieden, für unser Bratislava-Ensemble 31 Ausführende (10-8-6-4-3) zu verwenden.

Die Variationenform, gewöhnlich beim Publikum nicht besonders beliebt, hat für den Musiker grossen Anreiz. Ein Botaniker kann beim Einsammeln von Blumen auf einer Bergwiese nicht grössere Freude empfinden als ein Musiker beim Ummodellieren seines Themas. Wer möchte die Variationenwerke von Brahms und Reger missen! Die grossen Meister aller Zeiten haben diese Form gepflegt, und zu welcher gigantischen Grösse hat sie Beethoven im Finale der Eroica, im Schlusssatz der 9. Symphonie, im Agnus Dei der Missa Solemnis ausgebaut! In dem vorliegenden Stück hat das Klavier seine concertante, vorwiegend solistische Rolle. Vielfach führt aber auch das Streichorchester, dann geht es wieder mit dem Klavier „Arm in Arm“. Die thematische Bedingtheit, Gebundenheit ist gewahrt, wenn sie auch einige Freiheiten einschliesst: „Tantôt libre, tantôt recherché“, schreibt Beethoven etwas verfänglich auf dem Titelblatt der grossen Quartettfuge in B-Dur ... Die Gebundenheit in Ehren, aber ohne etwas Ellbogenfreiheit kommt man in diesem Leben eben auch nicht ganz aus. – Dies der Einführungstext des Komponisten zur Zürcher Aufführung.

Brun hatte sich als Meister der Variation erwiesen, einschliesslich (neu-)barocker Variationsformen, wie in der Chaconne seiner *Fünften Symphonie* und im Finale der *Sechsten*. Die choral-ähnliche (*Sostenuto*-)Variation Nr. 5 im Mittelsatz der *Dritten Symphonie* lässt sich als erste neubarocke Hommage Bruns betrachten. Gegenüber langsam fortschreitenden oder zyklischen Folgen von Variationen bevorzugte er öfters entsprechende kontrastierende (häufig gewaltsame) Folgen. In den *Variationen*, dem *Divertimento* und im *Andante* des *Klavierkonzerts* finden wir ebenfalls einen solchen tief gefühlten (neubarocken) Choralabschnitt, der sich allmählich zu einer Art Air mit Verzierungen entwickelt. Jeder Abschnitt der *Variationen* weist ausgefeilte Entwicklungsabschnitte und virtuose Passagen auf. Im wichtigsten Abschnitt, im langsamen Satz – und in der Air-ähnlichen Variation Nr. 7 –, enden die Streicher in verklärenden Soli. Alle weiteren Abschnitte (in Tonarten, die nach d-Moll und A-Dur ausweichen, aber stets zur Haupttonart D-Dur zurückkehren) erscheinen unter Verwendung von alten (aber auch moderneren) Formen wie (ohne diese natürlich als solche zu bezeichnen) Recitativo, Toccata, Fantasia und Präludium in kontrastierenden verschiedenen musikalischen Stilen. Die Präsentation des eröffnenden Themas, aus dem das Klavier mit Variation Nr. 1 in der Form eines sinnlichen, rhapsodischen Solos sanft hervortritt, ist ein Meisterwerk filigranen Schreibens für Streichquintett. Variation Nr. 2 ist ein plötzlicher Schock: Wild synkopierte Einmischungen des Klaviers über einer ruhigen (und beziehungslosen) Streicherbegleitung klingen, als ob der Pianist ausser Takt geraten wäre. Die letzte und längste Variation Nr. 8 ist eine komplizierte Fuge, in der das Klavier die Führung zu übernehmen sucht, aber schliesslich wieder den Streichern, die sorgfältig auf dem Weg zu einem feierlichen Finale sind, nachgibt.

Das Orchestermaterial der *Variationen* war weder im Sacher-Archiv noch in denjenigen der Ensembles der anderen beiden Aufnahmen zu finden. Der Autor hat deshalb einen neuen Satz Streicherstimmen erstellt und davor eine neue kritische Version der Partitur sowie einen Klavierauszug für zwei Klaviere. Brun hat von den *Variationen*, wie bereits im Falle des *Klavier-*

konzerts, einen eigenhändigen Klavierauszug hinterlassen. Das Exemplar von Rudolf am Bach war eine wichtige Ergänzung für diese Edition, indem die Zusätze und Anmerkungen des Pianisten zur Klärung von zahlreichen zweifelhaften Passagen beitrugen. Ausserdem konnten wir, ähnlich wie in Bruns Auszug des Klavierkonzerts, verschiedene Dynamikangaben ausfindig machen, die im Autograph der Partitur nicht stehen (oder umgekehrt).

Übersetzung: Daniel Gloor (2014)

Divertimento für Klavier und Streicher

Beim Zuhören der *Variationen* und dem *Divertimento* kann man erraten, dass der erfahrene Kammermusiker Brun die Kombination von Klavier und Streichern liebte, und man würde von ihm erwarten, diese Kombination auch als Komponist von Kammermusik zu verwenden. Leider weist sein Werkkatalog diesbezüglich nur einen Satz eines isolierten Klavierquintetts in B-Dur von 1902 auf. Alle übrigen Kammermusikwerke sind Sonaten oder Streichquartette.

Das *Divertimento*, am 16. November 1954 vollendet (ein Jahr nach der *Zehnten Symphonie* und drei Jahre vor der *Rhapsodie für Orchester*, seinem letzten Orchesterwerk), wurde am 23. April 1956 in Bern uraufgeführt. Franz Hirt war erneut Solist, Hermann Müller dirigierte das Studio-Orchester von Radio Beromünster. Gemäss einem erhaltenen Aufnahme-Begleitzettel wurde dieses reine Schweizer Konzert mit weiteren Werken von Hans Studer und Franz Tischhauser am 8. Mai und am 13. September desselben Jahres gesendet. Ein Programm zu diesem 45-minütigen Konzertanlass war nicht auffindbar, was die Vermutung nahelegt, dass es sich um eine Studioübertragung und nicht um ein öffentliches Konzert handeln muss, obwohl der Aufnahme-Begleitzettel mit „Konzert des Studio-Orchesters betitelt ist“.

In Verwendung des barocken Titels *Divertimento* bezieht sich Brun eher auf Haydns *Divertimenti Hob. XIV* (einschliesslich Klavier oder Cembalo und Streicher) als auf Lullys und Mozarts ausgedehnte Tanzsuiten.

In diesem Stück hat das Klavier eine ähnliche Concertante-Funktion wie in den *Variationen*, obwohl der Werktitel das Klavier von vornherein zurücksetzt.

Allegro – Andante – Mosso – Lento – Mosso sind die Tempi der fünf Abschnitte, die alle miteinander verbunden sind, nicht nur weil zwischen ihnen keine Pausen vorkommen, sondern auch deshalb, weil sie eine Reihe rhapsodischer – und metamorpher – Variationen über ein nervöses, unternehmungslustiges Thema bilden. Harmonisch ist das Thema eher zweideutig, da es bereits im ersten Takt (in der Haupttonart des Werks, Es-Dur) ein sonderbares Fis (Ges) vom benachbarten As-Dur leiht, jedoch im zweiten Takt wieder zurückkehrt und nun aufgelöste F und G wiederherstellt. Von Abschnitt zu Abschnitt häufen sich die Tonartenwechsel und so „tonal“ einige von ihnen zu Beginn klingen mögen: Ständig mischen sich fremde Tonarten ein, die leicht dissonante Passagen erzeugen und zu häufigeren abenteuerlicheren Wechseln oder chromatischen Grosstaten führen. Unsere Ohren werden jedoch verschiedentlich an die Haupttonart Es-Dur erinnert. Insbesondere im letzten Abschnitt des Werks hat Brun „seltsame“ oder „dissonante“ Noten eingefügt, die unsere Solisten und Musiker oft als „falsch“ oder „verstimmt“ empfanden. Bei allen diesen „zweifelhaften“ Stellen erwiesen sich die autographe Partitur und die originalen Orchesterstimmen als identisch. Auch konnten keine Korrekturen durch frühere Dirigenten ausfindig gemacht werden. Das Stück zeigt wie üblich Bruns handwerkliche Meisterschaft, obwohl es rhythmisch ziemlich launisch und umtriebiger daherkommt als die *Variationen*.

Der schönste Abschnitt ist natürlich das ausgedehnte *Lento*, dessen Ähnlichkeiten mit dem *Largo* der *Variationen* bereits erwähnt wurden.

Divertimento ist ein bezauberndes, zuweilen mehrdeutig klingendes Stück. Es bedarf eines zweimaligen Hinhörens, bevor unsere Ohren es entspannt und mit einer Prise Humor geniessen können.

Übersetzung: Daniel Gloor (2014)

Konzert für Violoncello und Orchester d-Moll

In seinem *Doppelkonzert für Violine und Violoncello in a-Moll op. 102*, das Brahms im Sommer

1887 in Thun schrieb, zollte er Giovanni Battista Viotti Tribut, indem er die Passage einer Folge von drei Intervallen zwischen den Noten E, G und A aus der Einleitung von dessen *Violinkonzert Nr. 22* (1692, ebenfalls in a-Moll) verwendete.

Sechzig Jahre später huldigte Fritz Brun in seinem *Cellokonzert in d-Moll* Brahms' *Doppelkonzert* auf ähnliche Weise: Im feierlichen, aus den Noten F, Cis, Es und D zusammengesetzten Auftakt des Solisten, verwendet Brun drei von Brahms' vier Noten D, E, F und Dis, denen er ebenfalls ein ähnlich angefügtes Arpeggio von Terz- und Quartintervallen folgen lässt. Brun mag über die Brahms-Viotti-Korrelation in Max Kalbecks monumentaler Brahms-Biographie, die von der Deutschen Brahms-Gesellschaft zwischen 1903 und 1915 veröffentlicht wurde, gelesen haben. Und wie bei Brahms, beginnt auch bei Brun das Cello auf der C-Saite zu spielen – ein besonderes Merkmal, das im Repertoire der ungefähr 12 „offiziellen“ Konzerte für dieses Instrument sonst nirgends zu finden ist.

In seiner Analyse von Brahms' *Doppelkonzert* vermutet Kalbeck, dass das majestätische Eröffnungsthema vom Panorama der Berner Alpen inspiriert sein könnte – ein Panorama, das Brun ganz besonders nahestand. Tatsächlich erweckt Bruns eigene majestätische Einführung denselben Eindruck, obwohl sein Werk an den Ufern des Luganersees komponiert wurde – ein nicht unbedingt vergleichbares dramatisch-majestätisches, aber dennoch sehr inspirierendes Panorama, das sich ihm vor der eigenen Haustür präsentierte. Aus der letzten Seite des Autographs geht hervor, dass Bruns Werk am 20. November 1947 vollendet wurde. Auf der zweiten Seite steht der Vermerk „Dauer des Konzertes: 34 Minuten“. Angesichts der Tatsache jedoch, dass in der vorliegenden Aufnahme (die total 28 Minuten dauert) in den Ecksätzen langsamere Tempi zum Zuge kommen und ein entschieden schnelleres Tempo im *Andante sostenuto*, fragt man sich, welche Tempi denn bei der Uraufführung gespielt wurden. Entgegen der Gepflogenheit in vielen seiner übrigen Orchesterwerke gibt hier Brun für jeden Satz Metronomzahlen an: MM 100 (6/4), 52 (4/4) und 96 (2/4). Es gibt jedoch zahlreiche Stellen, bei denen schnellere Tempi für die orchestrale Begleitung weniger aus technischen Gründen und vielmehr deshalb, weil besonders fein ausgearbeitete instrumentelle Passagen an Attraktivität leiden würden, problematisch wären. Selbstverständlich erscheinen in der Partitur gelegentlich Angaben wie *ritardando*, *ruhig* oder *colla parte*, welche die Interpreten bei einer näheren Betrachtung realisieren lässt, dass es einiges mehr zu tun gibt. All dies führt natürlich zur zusätzlichen Betonung der vorherrschenden lyrischen und expansiven Aspekte des Konzerts. Auch sollte nicht übersehen werden, dass es sich um ein Werk im „sinfonischen“ Stil à la Brahms handelt, was bedeutet, dass das Orchester nicht bloss als Begleitung funktioniert, sondern als substantielles – und verfeinertes – „sinfonisch aktives“ Element mit eng untereinander abhängigen Themen.

Bruns Komponistenkollege und Freund Othmar Schoeck schrieb sein eigenes *Konzert für Violoncello und Streichorchester op. 61* im selben Jahr wie Brun. Es wurde am 10. Februar 1948 durch Pierre Fournier und das Tonhalle-Orchester Zürich unter der Leitung von Volkmar Andrae uraufgeführt. Es umfasst vier Sätze (der vierte durch zwei Teile verbunden) und dauert ungefähr 12 Minuten länger. Die rund 18 Minuten des ersten Satzes erfordern einiges an Geduld; der Satz würde wohl als separate Rhapsodie oder als Sinfonische Dichtung für Violoncello und Orchester besser funktionieren. Die restlichen Sätze sind betont schön und originell – und typisch Schoeck: Das gesamte Konzert ist durchgehend eine lyrische Angelegenheit. Mit grosser Geschicktheit ist es dem Komponisten gelungen, die Problematik der Balance eines Streichersolisten, der gegen den die Barockgrösse übertreffenden Klangkörper von Streichern spielt, zu überwinden. Verglichen mit Bruns Konzert hat Schoecks Werk eine gewisse Reputation erlangt, ist in gedruckter Form erhältlich und wurde bereits viermal eingespielt; was Brun betrifft, so wurden weder ein Klavierauszug noch eine Partitur jemals gedruckt. Die Erstellung eines neuen Klavierauszugs und eines neuen Celloparts war deshalb für diese Aufnahme vonnöten; bei dieser Gelegenheit konnten auch verschiedene Fehler korrigiert und einige zweifelhafte Stellen geklärt werden.

Der Cellist Richard Sturzenegger (1905–1976), ein Schüler von Pablo Casals und Nadia Boulanger, war ein Kollege und Freund von Brun. Von 1935 bis 1949 war er Stimmführer der Cellisten der Bernischen Musikgesellschaft und 1941 bis 1943 Cellist im Bernischen Streichquartett. Daneben war er Lehrer am Berner Konservatorium, das er später präsidieren sollte. Stur-

zenegger war auch Komponist und Musikwissenschaftler: seine Ausgaben von Cellokonzerten Vivaldis (in a-Moll) und Boccherinis (in B-Dur) wurden 1948 veröffentlicht. Gemäss einem Brief an Brun vom 6. Januar 1947 war er dabei, das letzte seiner vier Cellokonzerte zu vollenden (mit einer ungewöhnlichen Begleitung von Harfe und Streichern), das schliesslich in Bern und Paris aufgeführt wurde. Im gleichen Brief äussert Sturzenegger den Wunsch, einen Blick in Bruns eigenes Konzert werfen zu dürfen. Später, 1952, sollte Brun eine schöne 22-minütige *Sonate für Violoncello und Klavier* (in f-Moll) komponieren, von der eine Privataufnahme mit Sturzenegger aus dem Jahr 1953 überlebt hat.

Die Premiere von Bruns Konzert fand am 12. Oktober 1948 im Berner „Kasino“ statt. Solist war Richard Sturzenegger, dessen Name jedoch nicht als Widmungsträger im Autograph erscheint. Es spielte die Bernische Musik-Gesellschaft unter der Leitung des grossen Carl Schürch. Brun beschreibt sein Werk wie folgt:

Das Cellokonzert hält sich formal ziemlich streng an die klassische Sonatenform. Es gibt Komponisten, die sich, für Cello schreibend, mit Vorliebe der A-Saite bedienen; es gibt Cellisten, die sich nur wirklich wohl fühlen, wenn sie vom Tenorschlüssel an aufwärts auf dem Griffbrett sich tummeln können! Beim [Zweiten] Cellokonzert von Haydn, diesem schönen Werk, das sehr hoch liegt, weiss man noch nicht mit Bestimmtheit, ob es für Gambe oder für Violoncell geschrieben wurde! Mein Stück widmet sich zu gleichen Teilen allen vier Saiten. Die tiefen Saiten dieses Instrumentes haben es mir immer angetan. Wohl haben diese mitunter etwas Mühe, sich dem begleitenden Orchester gegenüber zu behaupten. Diesem Umstand Rechnung zu tragen, klanglich zu balancieren, ist Sache des Dirigenten.

Schweizer Zeitungen besprachen Bruns Konzert folgendermassen:

„Und selten noch, auch in den Werken seiner kämpferisch-trotzigen Jugend, war Brun so von der Gnade des Einfalles gesegnet wie in diesem Konzert (...) Aber die Kraft des Temperamentes, die souveräne Beherrschung der Form ist unverändert und der Ausklang des Werkes ist ungebrochenes Bewusstsein einer starken, schöpferischen Persönlichkeit, die uns noch recht lange erhalten bleiben möge.“

„Brun war nie leicht zu verstehen und ist es auch jetzt wieder nicht, denn Brun ist, obwohl an die sinfonische Form gebunden, Lyriker, niemals ausgesprochener Dramatiker. Wir wagen es, Bruns Konzert für Violoncello und Orchester in d-moll als eine lyrische Symphonie mit obligater Cellostimme zu bezeichnen, die in das mit tausend Zungen redende Orchester eng verwoben ist. Das Orchester mit seinem Raunen, Lachen, Singen, Jubilieren meint nichts anderes als die Cellostimme, die sich wohl in ihrer materiellen Eigenart, nicht aber im Wesen des Ganzen als Einzelgänger produziert. Eine letzte Konsequenz aus den vier Cellokonzerten der Tradition scheint gezogen. Aber vor allem: es ist Musik, Musik einer reichen, edlen Inspiration, in die immer tiefer hineinzuhorchen man Gelegenheit haben sollte. Als eines der schönsten Werke Bruns beweist es zudem, dass auch auf dem Boden der ‚klassischen‘ Harmonik noch Individuelles gesagt werden kann.“

„Einmal gehört dieses Werk, wie in der Malerei jedes gute Gemälde, in jene besondere Kategorie von Werken, die sich nicht sofort ganz erschliessen, mit denen man aber gemeinsam in die Tiefe wächst und verwächst. (...) So hat auch Bruns Cellokonzert den Charakter einer Symphonie und trägt, trotz dem grossen Wurf und seinen edlen Werten, eine leise Problematik mit sich, wie sie einem sinfonischen Cellokonzert immer anhaften wird. Man spürt sogar aus dem ganzen Reichtum dieses Werks, besonders seiner beiden Ecksätze, eine gewisse innere Verhinderung heraus, einen befreienden Schritt nach einer grundsätzlich andern Form zu tun.“

Die letzte Aufführung von Bruns Konzert zu seinen Lebzeiten fand am 9. Februar 1954 in der Zürcher Tonhalle statt. Solist war Walter Haefeli, Hans Rosbaud dirigierte. Nach dem Konzert musste Brun zugeben, dass der Solist offenbar mit zu vielen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, um sich gegen das Orchester durchzusetzen, und dass der Kampf zwischen den beiden Protagonisten mit einem Unentschieden endete.

Die Tonart d-Moll ist innerhalb des Repertoires von Cellokonzerten eher ungewöhnlich; der Autor erinnert sich diesbezüglich lediglich an drei romantische Werke von Édouard Lalo (1876), William Stanford (1880) und Camile Saint-Saëns (dessen *Zweites Cellokonzert* von 1902).

Der erste Satz von Bruns Konzert eröffnet mit einem Orgelpunkt auf D (gehalten von einigen Holzbläsern und von Tremoli der Violen), über dem die Cellogruppe ein energetisches Gestotter auf der C-Saite spielt – eine *recitativo*-ähnliche lose Folge, welche die 12 Noten der

chromatischen Tonleiter miteinbezieht. Daraus destilliert das volle Orchester nun das lebhaft vorgetragene „Motto“ E-D-Es-D. Nach wie vor ohne Beteiligung des Solisten folgt dieser Tutti-Sequenz unmittelbar eine leidenschaftliche Entwicklung mit synkopierten Akkorden über schnelleren und langsameren aufsteigenden chromatischen Skalen, was wiederum zu einem choralähnlichen Unisono-Fortissimo führt, in welchem das Motto jetzt in einer erweiterten, diesmal jedoch nicht harmonisierten Form (D-D-E-D-A-D-Es-D) erklingt. Eine weitere leidenschaftliche Entwicklung folgt, als ob uns das Orchester seine Hoffnung ausdrücken wollte, in diesem Stück das Sagen einnehmen zu können. Diesmal zeigen sich sogar noch mehr virtuose Passagen in den Holzbläsern und den Streichern, wohl um den Solisten davor zu warnen, dass seine Begleitung ebenfalls zur Virtuosität in der Lage ist. Schliesslich kehrt das „Motto“ in einer bestätigenden Version für Streicher allein zurück, um dem Solisten den Boden für dessen Einzug zu ebnet. Eine ähnliche Bekundung im vollen Orchester wird später in der Rekapitulation erklingen. Die Coda besteht aus der ruhigen Wiederaufnahme des Mottos durch den Solisten, gefolgt – wie bereits zu Beginn auf der C-Saite – von der erweiterten „gestotterten Bekundung“. In diesem Abschnitt erfährt das Motto ausserdem eine erneute Erwähnung in zwei Pianissimo-Stellen des Orchesters, die in zwei Fortissimo-Akkorden enden.

Der Solopart dieses Satzes gleicht eher einer Reise ins Unbekannte und beinhaltet alle möglichen (und beinahe unmöglichen) technischen Anforderungen an das Instrument, ohne dabei stets konsequent auf die freundlichen Angebote und Ermahnungen des Orchesters einzugehen, oder um einiges an angebotenen Material aufzunehmen und sodann nach eigenem Gutdünken zu entwickeln und zu variieren. Es ist ein eher launisches Stück mit wiederholten Momenten von Aktion und Spannung. Gelegentliche wilde Passagen geraten nie ausser Kontrolle, im Gegenteil, sie finden stets auf clevere Weise zum Lyrismus zurück. In gewissen Teilen erinnert sich der Solist kurz an die „stotternde Einführung“ seiner Cellokollegen, allerdings in einer Art, als würde er nicht vollständig damit einverstanden sein, indem er diese unmittelbar mit lyrischen und fliessenden Stellen kommentiert. Wie gewöhnlich in den meisten von Bruns Orchesterwerken stehen die Themen in enger Beziehung zueinander. Dies ist zum Beispiel bei einem „lachenden“ zweiten Thema von Sechzehntel-*Staccati* im Orchester der Fall, welches das Cello nicht besonders zu mögen scheint; vielleicht, weil es dieses an das „Gestammel“ seines Kollegen erinnert. Wenn überhaupt, so zieht es das Cello vor, stakkatierte Sechzehntel dann zu spielen, wenn ihm dazu die lyrischere und lachende Version des „Mottos“ zur Verfügung steht, oder um sich am Aussingen des weitläufigeren „chromatischen Tonleiter“-Themas am Beginn zu erfreuen. Es gibt glücklicherweise eine letztendlich etwas langsamere Variation des „Mottos“, die der Solist gelegentlich in Antizipation weiterer Variationen, an denen er in den folgenden beiden Sätzen arbeiten wird, freudig aufnimmt.

Der folgende zweite Satz, ein hochlyrisches und inspiriertes *Andante sostenuto* (dieselbe Tempobezeichnung wie im zweiten Satz von Saint-Saëns' *d-Moll-Konzert*), ist eine Romanze in b-Moll mit einer kurzen Episode in D-Dur. In dieser nimmt das Orchester allein die friedliche Melodie des Cellos auf und versucht sogar, diese auseinanderzureissen, was in einigen nervös schluchzenden Akkorden hörbar ist und an eine ähnliche Passage im zweiten Satz von Bruns *Achter Symphonie* erinnert. Beide B-Abschnitte weisen rhapsodieartig variiertes thematisches Material auf. Die unmittelbar beginnende Solistenmelodie D-F-C-Cis-D-G etc. könnte als eine Erweiterung des Mottos des Konzerts (E-D-Es-D) gesehen werden, wobei hier das Motiv mit einem D-Dur-Akkord endet. Danach beginnen die anfänglichen tiefen Begleitfiguren der Cellomelodie sich wie ein neues Gegenthema zu benehmen – diesmal bis auf normale Streichhöhe hinauf, mit Achteln, die sich zu Triolen wandeln und später erneut zu betonteren Achteln zurückkehren. Dies gibt dem Solisten verschiedene Gelegenheiten, sich an zunehmend virtuoserem Ergüssen zu erfreuen, die von der tiefsten bis zur höchsten Lage des Instruments reichen, sei es in der Form von chromatischen Arabesken oder riskant weiten, *legato* zu spielenden Intervallen. Nach der erwähnten Episode in D-Dur versucht das Cello seine ursprüngliche Melodie wieder aufzunehmen, jedoch, da es jetzt Zeuge einer „beruhigten“ Version des früheren „Schluchzens“ in der Begleitung wird, ist es gezwungen, auf dieser Stimmung beruhende, immer noch der allgemeinen lyrischen Atmosphäre angepasste Kommentare abzugeben. In der Coda, die mit der umgestalteten, leicht verzierten Wiederaufnahme der ursprünglichen Melodie des Orchesters eröffnet, kommen die in diesem Satz einzigen Doppel-

griffe für das Cello vor und die zudem ähnliche Doppelgriff-Figuren im dritten Satz vorwegnehmen. Der letzte dieser Doppelgriffe erinnert an das „Motto“ des Konzerts in einer durch parallele Sexten, die erneut auf der C-Saite zu spielen sind, verdoppelten Version.

Zum *Andante sostenuto* schrieb ein Berner Rezensent: „(...) hier ist Weite der Sicht und ein grenzenloser Himmelsraum, Frühlingsstimmung in den Farben des begleitenden Orchesters ganz zart an die Blumenauwe Parsifals erinnernd. Kein abendliches Firmenlicht eines Musikers, der ins achte Jahrzehnt geht, sondern ein mystischer neuer Anfang, so als ob sich eine zweite Epoche des Schaffens auftun würde.“

Der dritte Satz des Konzerts kann als in der ganzen Bedeutung des Wortes „aufmunternd“ bezeichnet werden. Es ist ein ziemlich elaboriertes *Rondo* (zurück in der Haupttonart d-Moll), dessen Thema in Beziehung zum das Werk eröffnenden „Gestammel“ der Cellogruppe steht. Sein zweiter Teil, die Noten B-A-Gis-B beinhaltend, erinnert an das vorangehende *Andante sostenuto*, als ob dieses eine zusätzliche Aufgabe bekommen hätte, das Finale des Konzerts mit einem „sinfonischen Start“ anzufeuern. Nachdem es vom Solisten „enttarnt“ ist, erscheint das *Rondo*-Thema nicht nur bestätigt, sondern bereits als vom vollen Orchester entwickelt, um den Solisten schliesslich zu einer Folge von lyrischeren „entwickelnden Variationen“ in D-Dur einzuladen. Sobald das Cello sich beim Spiel von virtuosen Passagen von auf- und absteigenden Sechzehnteln wohl genug fühlt, passt sich das Orchester dieser neuen Stimmung an. Aber diese Passagen nehmen allmählich an Temperament und sogar Brutalität zu, sobald sie einmal eine Variation der synkopierten „stotternden Bekundung“ der Cellogruppe ausprobiert haben. Nach der Aufregung einigen sich Solist und Orchester auf einen gemässigten und vernünftigen Dialog. Wir sind nun in a-Moll und das Cello gibt sich angenehm, indem es für eine Weile in vollen Zügen singt und reizvolle Arabesken spielt; schliesslich aber drängt sich das Orchester mit seiner Absicht der Wiederverwendung des *Rondo*-Themas auf. In einem Abschnitt von 33 Takten, diesmal verstärkt durch Hörner und Trompeten, tanzt und singt das Orchester (in F-Dur) nun ausgiebig für sich allein, bis es den passenden Moment erreicht, in dem sich ihm der Solist mit dem früheren Thema in D-Dur (diesmal zurück zu d-Moll) wieder anschliessen soll. Im folgenden Abschnitt übernimmt das Orchester von Neuem die Führung, indem es eine weitere längere Entwicklung darbietet, worin das Hauptthema und zweite (lyrische) Thema des Cellos auf dramatischere Weise mit der „stotternden Bekundung“ konfrontiert und synkopiert werden, und zwar bis der Solist nach E-Dur tendierend zu einer ruhigen Version seines eigenen *Rondo*-Themas zurückkehrt. Aber genug ist genug: Das Orchester interveniert zum letzten Mal und lässt erahnen, dass es unendlich viele Möglichkeiten gibt, sich an all dem verwendeten und so oft verwandelten energetischen und lyrischen Material zu erfreuen. Auch der Solist, bevor er sich der höheren Risiken von weiteren Diskussionen und neuen Entwicklungen bewusst wird, stürzt sich nun in eine nervöse Coda von eher wütenden, schnellen Tremoli und akzentuierten Reminiszenzen an das „stotternde“ Thema, das Motto des Konzerts und sein eigenes *Rondo*-Thema – all dies über der orgelpunktartigen ruhigen Erinnerung des Orchesters an dieses Motto.

Das Konzert ist für doppelte Holzbläser, 4 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Streicher besetzt. Im zweiten Satz sind die Trompeten ausgenommen und nur 2 Hörner erforderlich.

Übersetzung: Daniel Gloor (2016)

Verheissung

Zwischen der *Zweiten* und *Dritten Symphonie* (1911 und 1919) schrieb Brun keine weitere Orchester- oder Kammerwerke, sondern lediglich einige Stücke für A-cappella-Chor und *Verheissung*.

Goethes sinnbildhaftes Gedicht *Symbolum* wurde 1815 für die Weimarer Freimaurerloge geschrieben. Als Brun es ein Jahrhundert später in Musik setzte (das Autograph datiert vom 30. September 1915), strich er zwei Strophen, von denen die erste reine Freimaurer-Propaganda darstellt. Brun war konfessionsloser Freigeist; seine eigene Vorstellung von Gott war jenseits von Tradition und autoritären religiösen Systemen angesiedelt.

Andere Komponisten des 20. Jahrhunderts wie Gottfried von Einem, Hans-Jürgen von Bose,

Walter Thomas Heyn und Walther Geiser (ein Schweizer, der es für Männerchor und eine Instrumentengruppe vertonte) waren ebenfalls von Goethes Gedicht angezogen, während Bruns Version wohl die früheste darstellt.

Für die Berner Premiere am 24. März 1917 (mit einer Wiederholung am nächsten Tag) änderte Brun den ursprünglichen Titel des Gedichts in *Die Hoffnung*. Für die folgenden zwei Aufführungen in Basel und Leipzig taufte er es in *Verheissung* um.

Im Programm des Konzerts von 1917 mit dem Berner Stadtorchester und Chören der Berner Liedertafel und des Cäcilienvereins dirigierte Brun ausserdem Schuberts *Gesang der Geister über den Wassern* und Brahms' *Rinaldo*. Zwischen diesen beiden Werken für Männerchor und Orchester (*Rinaldo* zusätzlich mit einem Tenorsolo) spielte der Konzertmeister Alphonse Brun Beethovens *Violinkonzert*. Alphonse Brun (dessen Name französisch ausgesprochen wird) war mit Fritz Brun allerdings nicht verwandt. Ein Rezensent, der das Programm „zu beladen“ fand, schrieb, dass *Die Hoffnung* einen gewaltigen, atemberaubenden Eindruck machte, das Werk jedoch „hinsichtlich der Vertonung des Textes ein Fehlgriff“ sei. Er kritisierte „die unüberbrückbare Kluft zwischen Fritz Bruns Musik und den stillen, reifen, weisheitsvollen Versen Goethes (...), die unter der zyklischen Wucht der Musik einfach zerbrechen“. Trotz der Tatsache, dass diese „Wucht“ nicht gänzlich lyrischer Episoden entbehrt, sieht der Autor in *Verheissung* den mehr als gerechtfertigten Entrüstungsschrei gegen den Krieg (Brun schrieb das Stück, als der Erste Weltkrieg bereits während neun Monaten tobte).

Eine zweite Aufführung von *Verheissung* (ebenfalls von Brun dirigiert) fand am 11. Juni 1917 im voll besetzten Basler Münster anlässlich der Achten Versammlung des Schweizerischen Tonkünstlervereins statt. In diesem Konzert wurden vom Basler Gesangsverein und der Liedertafel, durch lokale Schulchöre verstärkt, ausserdem Werke von Paul Benner, Pierre Maurice, Otto Barblan, Friedrich Klose und Robert F. Denzler dargeboten.

Die dritte Aufführung schliesslich fand am 20. September 1918 anlässlich des Schweizerischen Musikfestes in Leipzig statt. Der Grossanlass setzte sich aus zwei sinfonischen Konzerten, einem Kammerkonzert, einem Liederrezital und einer Opernproduktion zusammen. Sämtliche Konzerte waren trotz des immer noch wütenden Kriegs und der grassierenden Spanischen Grippe bereits vor der Eröffnung ausverkauft. Die Komponisten Fritz Brun, Othmar Schoeck und Hermann Suter wurden zusammen mit der ungarischen Altistin Ilona Durigo persönlich zur Aufführungsbeteiligung eingeladen. Das Konzert vom 20. September beinhaltete Otto Barblans *Passacaglia* (für Orgel), Suters *d-Moll-Symphonie*, Bruns *Verheissung*, Friedrich Kloses *Elfenreigen*, Schoecks *Drei Lieder für Alt* (orchestriert und dirigiert von Brun) und Schoecks *Dithyrambe* für Doppelchor, grosses Orchester und Orgel. Der Anlass wurde vom Gewandhausorchester und dem Leipziger Bach-Verein bestritten. Schoeck und Durigo sollten die Stars eines hochgelobten, Schoeck gewidmeten Liederrezitals an einem anderen Tag sein.

Ein Rezensent der Leipziger Aufführung war von *Verheissung* beeindruckt. Unter anderem schrieb er, dass „Brun ein tiefer Charakter“ sei; sein Werk zeige „eine musikalisch herbe eigene Art, die Themen zu verarbeiten, Steigerungen und Stimmungen vorzubereiten und sie in starker Wechselwirkung und unter heissem Ringen zu einem Bild von grosser Reinheit, ja Keuschheit in der Darstellung zu verweben“. Aber wie sein Berner Kollege von 1917, beklagte er, dass die Chorpartien unmenschliche Anforderungen an die menschliche Stimme stellen würden und revidiert werden sollten – was der Komponist infolgedessen auch tat, insbesondere was die oberen Lagen der Frauenstimmen betrifft. Für den Hörer erweist sich das Stück jedoch nach wie vor als sehr schwierig.

Zum Musikfest im Allgemeinen äusserte ein begeisterter Kritiker: „Aber auch stolz sein kann die Schweiz auf diese Söhne. Es gibt aber auch tatsächlich auf der ganzen Erde kaum ein Land von der Kleinheit seines Umfangs und der Geringe seiner Einwohnerzahl, das heute solches zu leisten auch nur annähernd im Stande wäre, darüber waren Künstler, Publikum, Presse einig.“ In diesem Sinne richtet der Autor dieser Zeilen ein lautes „Hört, hört!“ an die Konzertveranstalter und Dirigenten im heutigen Schweizer Musikleben.

Verheissung bildet in Bruns Werkkatalog eine Ausnahme: es erfordert, wie sonst nirgends, grosse orchestrale Mittel. Die Besetzungsliste umfasst 3 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 3 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Basstuba, Pauken, Tamtam, Harfe, Celesta, Klavier, Orgel und Streicher. Wir wollen es auch als Bruns

frühestes „experimentelles“ und, in gewisser Weise, „wildestes“ Stück bezeichnen, wenn man in Betracht zieht, was in gut zehn Minuten Musik so alles passiert! Nach seiner unbeschweren „romantisch“ klingenden *Zweiten Symphonie* von 1911 schockiert *Verheissung* wie ein invasorischer Monolith. Dessen komplexe Polyphonie, die Chromatik und nicht zuletzt die Monumentalität mag sogar die „Modernität“ von jenen grandiosen Werken für Chor und Orchester Max Regers übertreffen, die mehrmals auf dem Programm von Bruns Konzerten standen.

Verheissung (dessen Haupttonart h-Moll ist) kann in fünf Abschnitte unterteilt werden:

1) Eine klagende Bestimmung durch das Schicksal, das die Menschheit durch Kummer und Freude vorwärts begleitet. Eine absteigende Arpeggio-ähnliche Figur in den Holzbläsern wird von fünf, von H-Dur nach h-Moll zurückmodulierten chromatisch aufsteigenden Choralakkorden der Blechgruppe gefolgt. In diesen fünf eröffnenden Takten werden die beiden Hauptmotive des Werks vorgestellt, wobei die dem Chor folgenden, kanonähnlichen klagenden Äusserungen und deren Begleitung bereits metamorphische Variationen dieser beiden Motive darstellen. Gegen Ende dieses Abschnitts tauchen in den Holzbläsern transponierte und erweiterte Versionen des absteigenden „Moll“-Arpeggios auf und verweisen mit Nachdruck auf Goethes ungewisse Zukunftsvision, in welcher „Schmerzen und Glücke“ der Menschheit verborgen bleiben.

2) Die Menschheit schreitet furchtlos weiter voran. In diesem dramatischen, das volle Orchester einbeziehenden Abschnitt, fordert ein neues prahlerisches „Kampf“-Motiv die verzweifelten Neubekundungen in cis-Moll des „Arpeggio“-Motivs heraus und führt zu neun Takten für Orchester allein (worin das „Choral“-Motiv synkopiert wird), gefolgt von einer Generalpause.

3) Das „Kampf“-Motiv wird plötzlich vorsichtig. Es lädt das „Choral“-Motiv zu einer fünfzehn Takte umfassenden chromatischen *sotto voce*-Meditation für neunfach geteilte Streicher ein. Die Stimmen äussern sich echohaft mit zwei resignierenden (ebenfalls choralähnlichen) Pianissimo-Bekundungen („Und schwer und ferne hängt eine Hülle“) und führen zu einem geheimnisvollen „orientalisch“ klingenden, von F-Dur/-Moll zu D-Dur fließenden Übergang, der ruhende Sterne und Gräber beschreibt und von einer schleierartigen „Hülle“ ehrfürchtig umhüllt ist. Unter Einbeziehung von fünfzehnfach geteilten Streichern, reduzierten Holzbläsern, Hörnern, Celesta, Klavier und Tamtam lässt Bruns Orchester ätherisches Gebimmel und sehnsüchtige Rufe über einem dissonanten Orgelpunkt vernehmen. Diese (leider zu kurze) geheimnisvolle Episode erinnert an einige von Busonis „exotisch klingende“ Orchesterpassagen.

4) In dem längsten und primären Abschnitt von *Verheissung* kehrt der Chor inspiriert von den „Stimmen der Geister und Meister von drüben“ zur Wirklichkeit zurück, die Menschheit daran erinnernd, die „Kräfte des Guten“ ja nicht zu vernachlässigen. In der ewigen Stille schliesslich werden nur die „Guten“ und „Tätigen“ belohnt. Nach einer kurzen und energetischen *a cappella*-Bezeugung des Chors (worin die beiden Hauptmotive vereinigt sind) tritt das volle Orchester ungestüm dazu, als ob es den Sprung in die Glückseligkeit nicht mehr länger abwarten könnte. Der Chor lässt sich davon anstecken und schliesst sich einem beinahe chaotischen, eher dissonanten Jubel voller auf- und absteigender Triolen an. Am Ende findet das Orchester für sich allein durch vierzehn klimaktische Takte der Blechbläser, in denen die Motive des Werks erneut in versteckt metamorphisierten Versionen erklingen, zu seiner Bestätigung.

5) Der letzte Abschnitt konzentriert sich auf Goethes letzten Vers „Wir heissen euch hoffen“. Die neuen dramatischen Mahnrufe *fortissimo a cappella* des Chors in E-Dur alternieren mit der orchestralen Wiederkehr des prahlerischen „Freuden“-Motivs und mit der finalen Entwicklung zu einer orgiastischen Hymne – diesmal von der Orgel unterstützt –, in der das gesamte thematische Material wiederkehrt und das Werk in triumphierendem H-Dur endet.

Übersetzung: Daniel Gloor (2016)

Grenzen der Menschheit

Brun widmete die ursprüngliche Version von *Grenzen der Menschheit* für Männerchor *a cappella* der Basler Liedertafel, was die Vermutung nahelegt, dass diese Version des Werks von diesem

Ensemble auch uraufgeführt wurde. Leider waren diesbezüglich weder in Basel noch in anderen Archiven relevante Angaben zu finden. Eine Partitur und ein separates Stimmenset wurden 1927 von Hug & Co., Leipzig, veröffentlicht. Später, 1932, hüllte Brun sein Stück in eine finster kolorierte orchestrale Begleitung von „tieferem Register“. Dabei fügte er vier eröffnende Takte für das Orchester allein hinzu. Die Besetzung umfasst eine Oboe, zwei Klarinetten, eine Bassklarinetten, zwei Fagotte, ein Kontrafagott, vier Hörner, drei Posaunen und ein kleineres Ensemble von einer Violinengruppe, Violen, Celli und Kontrabässen (in der vorliegenden Aufnahme 8-6-4-3). Diese Begleitung verdoppelt die Singstimmen selten; in einigen Fällen differiert sie rhythmisch und bereichert diese harmonisch im Sinne einer tieferen, fast tragischen Atmosphäre. Die *a cappella*-Version von *Grenzen der Menschheit* klingt weniger anspornend – beide Versionen harmonisieren jedoch mit Goethes eher pessimistischer Vision der Menschheit auf perfekte Weise.

In diesem zweiten von nur zwei Werken für Chor und Orchester kehrt Brun zu Goethe zurück, dessen an die Menschlichkeit appellierendes Gedicht *Grenzen der Menschheit* (1813) auch Ferdinand Hiller, Franz Schubert und Hugo Wolf inspirierte. Der Schweizer Komponist Ernst Hess (1912–1968) schrieb seine Vertonung von *Grenzen der Menschheit* für gemischten Chor und Orchester.

Die harmonische Zelle von *Grenzen der Menschheit* ist ein c-Moll-Dreiklang, der zu seiner übermässigen Dur-Variante moduliert. Dies geschieht an verschiedenen Stellen und bietet den vier Gesangsgruppen diverse Möglichkeiten, um sich unmittelbar darauf wieder in eher chromatische, dissonante Passagen aufzulösen und gleichzeitig riskante drei- und zweiteilige übereinander angeordnete rhythmische Muster einschliesst. An einigen besonders wichtigen Stellen von Goethes Text wählen die Stimmen einförmige, choral- und deklamationsähnlich klingende Rhythmen. Nur an wenigen Stellen sind einzelne Stimmen in zwei getrennte Stimmen aufgeteilt. In diesem schwierigen Stück sind Passagen, in denen einzelne Stimmen sich aufeinander oder auf die Begleitung verlassen können, ziemlich selten; es sind deshalb Sänger mit ausgezeichnetem Gehör erforderlich. Der zentrale dramatische Mahnruf zeigt eine Tendenz zu fis-Moll, aber die Musik wird erneut aufgeregt und dissonant, und der Gesangstext ist wegen Bruns Verwendung von Triolen schneller Achtel und Sechzehntel schwierig zu artikulieren.

Übersetzung: Daniel Gloor (2016)

Othmar Schoeck: Drei Lieder (orchestriert von Fritz Brun)

Von Schoecks über 300 Liedern mit Klavierbegleitung sind die drei 1916 von Fritz Brun orchestrierten 1917 bei Breitkopf & Härtel erschienen. 1914 geschrieben, wurden sie in drei verschiedene Sammlungen eingegliedert: opp. 20, 24a und 24b.

Jugendgedenken basiert auf einem Gedicht von Gottfried Keller (1819–1890), dem in Zürich geborenen romantischen Dichter, der auch ein begabter Maler und sehr aktiver Politiker war. Sein Erziehungsroman *Der grüne Heinrich* ist ein Meilenstein der Schweizer Literatur. *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (eine Novelle aus der Sammlung *Die Leute von Seldwyla*) diente später als Vorlage zum Libretto von Frederick Delius' Oper *A Village Romeo and Juliet*. In *Jugendgedenken* hat man es mit einer Poesie tieferer intellektueller und psychologischer Bedeutung zu tun als in vielen klischeehaften romantischen Gedichten. Der Text entspricht durchaus einer sehr treffenden Selbstanalyse von Schoecks Innenwelt. Tatsächlich gilt das Lied als eines der originellsten – und längsten – aus der frühen Schaffensperiode Schoecks.

Die drei Zigeuner war bereits in Franz Liszts eindeutig zigeunerhafteren musikalischen Umsetzung für Klavier (1860), Violine und Klavier (1864) und für Orchester (1871, einschliesslich einer Solo-Violine) weit bekannt. Kurz darauf – und um einen Komponisten zu erwähnen, der nicht auf der Liste der Vergessenen steht – vertonte Anton Rubinstein das Gedicht Lenas.

1894 vertonte Felix Draeseke *Auf meines Kindes Tod*. 1846 setzte der Schweizer Komponist Wilhelm Baumgartner (ein Freund von Gottfried Keller und Richard Wagner) *Jugendgedenken* in Musik und 1944 der deutsche Komponist Hermann Reutter, der in den 1970er Jahren ausserdem Dietrich Fischer-Dieskau als Schoeck-Interpret begleitete. *Jugendgedenken* ist auf einer

unvergesslichen Schoeck-LP mit Fischer-Dieskau und Margrit Weber als Begleiterin zu hören. Die Schallplatte wurde 1958, nur ein Jahr nach Schoecks Tod, von Deutsche Grammophon aufgenommen.

Die originalen Klavierversionen dieser drei Lieder wurden 1915 und 1916 uraufgeführt. Schoeck begleitete jeweils Max Krauss, Ilona Durigo und Maria Philippi. Letztere war auch Solistin der Orchesterversion der drei Lieder in einem Konzert in Bern am 21. November 1916 unter Fritz Bruns Leitung. Auf dem Programm standen ausserdem Hugo Wolfs symphonische Dichtung *Penthesilea*, Schuberts „Grosse“ *Symphonie in C-Dur* und zwei Arien von Händel

Der Rezensent der Schweizerischen Musikzeitung lobte die Interpretation von *Penthesilea*, mochte aber Brun als Schubert-Dirigenten nicht sonderlich. Ausserdem bezeichnete er Bruns Schoeck-Orchestrationen als „ohne Zweifel interessant“, fand *Jugendgedenken* aber als zu schwer orchestriert. Dennoch erkannte er in den übrigen Liedern einen „feinen Sinn für Farbengebung“. Die Altistin Maria Philippi (eine Schülerin von Pauline Viardot-Garcia, damals bekannte Bach- und Mozart-Interpreten, die 1924 im Solisten-Quartett der Weltpremiere von Hermann Suters Kantate *Le Laudi* auftrat) schien ebenfalls nicht zu begeistern und wurde für einen solchen Lied-Zyklus als ungeeignet betrachtet; lediglich ihre Händel-Interpretationen veranlassten das Publikum zu frenetischem Applaus.

Am 20. September 1918 dirigierte Brun in einem Leipziger Gewandhaus-Konzert anlässlich des Schweizerischen Musikfestes Schoecks *Drei Gesänge* erneut; diesmal interpretiert von Ilona Durigo, einer faszinierenden ungarischen Altistin, die von 1921 bis 1937 am Zürcher Konservatorium Gesang unterrichtete und später, bis zu ihrem Tod, am Budapester Konservatorium.

Durigo hatte diese Lieder bereits 1917 dargeboten, und zwar am 27. November in Zürich (mit dem Tonhalle-Orchester, dirigiert von Volkmar Andreae) und am 1. Dezember in Basel (mit dem Orchester der Allgemeinen Musikgesellschaft, dirigiert von Hermann Suter).

Die Leipziger Rezensionen waren positiv: *Auf meines Kindes Tod* galt als „Musterbeispiel für die Lösung des stets etwas zweifelhaften Problems des Orchesterliedes nach der intimen Seite hin“. Offensichtlich hat Brun „die Tiefe dieses Liedes von Schoeck mit seinen wie in Herzblut getauchten Orchesterklängen voll erschöpft“. Es hiess, dass Durigos Stimme in der grossen Gewandhaus-Konzerthalle „weicher klang“, als in der kleineren, wo sie am 18. September zusammen mit Schoeck ein reines Schoeck-Rezital gab. Bei diesem Anlass wurde sie als „ganze, echte, nachschöpferische Künstlerin“ gepriesen.

Dieses in Kriegszeiten gehaltene Konzert fand unter dem Patronat des Prinzen Georg von Sachsen statt. Er studierte Philosophie und Theologie und verzichtete nach dem Waffenstillstand auf den Thron, um katholischer Priester zu werden. Anfang der dreissiger Jahre erwarb er sich den Ruf eines eifrigen Gegners der Nationalsozialisten.

Was Bruns filigrane Orchestration betrifft, so bemerkt man nicht nur eine Hommage an Schoecks eigene orchestrale Palette, sondern auch an diejenige von Wiener Fin de Siècle-Komponisten wie Franz Schreker und Alexander Zemlinsky. Diese Liedorchestrationen lassen sich beispielsweise ideal mit Schrekers *Fünf Gesänge für tiefe Stimme und Orchester* (1909/1923) koppeln.

Das Lied *Die drei Zigeuner*, das gegen Ende zwar etwas schwerer klingt, ist nicht für ein grösseres Ensemble geschrieben: seine Besetzung weist statt vier nur zwei Hörner und ein zusätzliches Kontrafagott auf. Während das erste Lied nur ein Fagott, eine Oboe und Englischhorn vorsieht, benötigt *Zigeuner* zwei Oboen und *Jugendgedenken* zwei Oboen mit zusätzlichem Englischhorn. Eine Harfe ist in Nr. 2 und 3 vorgesehen; Nr. 3 weist überdies einen kurzen Celesta- und einen diskreten Pauken-Part im letzten Abschnitt auf. *Jugendgedenken* existiert auch in einer Orchestration von Carl Heinrich David (1884–1951). Ilona Durigo führte das Lied zusammen mit zwei weiteren von David orchestrierten Liedern mit dem von Schoeck dirigierten Orchestre de la Suisse Romande am 8. März 1920 in Lausanne auf.

Eine detaillierte Analyse dieser drei Lieder ist definitiv Sache eines Schoeck-Experten, wie zum Beispiel des Musikwissenschaftlers Chris Walton, dessen umfassendes Buch, *Othmar Schoeck: Life and Works* (University of Rochester Press, 2009), sehr zu empfehlen ist.

Übersetzung: Daniel Gloor (2015)

Fünf Lieder (Neufassung für Alt und Streichsextett)

Verglichen mit Fritz Bruns geringer Liederproduktion bereitet Othmar Schoecks Katalog von annähernd 300 Titeln einen „Kulturschock“. Schoeck (1886–1957) begann um 1900 mit dem Komponieren von Liedern, als Brun immer noch am Kölner Konservatorium studierte. Seine erste Sammlung (op. 3) erschien 1907 erstmals, wobei er zuvor bereits an die 30 Lieder ohne Opuszahl schrieb. Brun und Schoeck wurden 1908 miteinander bekannt; ihre Freundschaft dauerte bis zum Tod von Schoeck. Zu *Wanderlied der Pragerstudenten* (1907) schreibt Brun an Schoeck: „... es war das erste Lied von Dir, das ich vernahm und das mich aufhorchen liess“.

Nebst der Sammlung in dieser Aufnahme sind die Handschriften von weiteren fünf, zwischen 1901 und 1913 geschriebenen Liedern im Nachlass von Brun erhalten. Von 1909 existiert eine Vertonung von Hermann Hesses *Ravenna*, ein Gedicht, das Schoeck vier Jahre später inspirieren sollte (op. 24b, Nr. 7). Bruns *Sommernacht* (1902, auf einem Gedicht eines/einer gewissen „M. Madeleine“ basierend) steht zu Schoecks *Intermezzo für Streicher op. 58* mit demselben, von Gottfried Keller angeregten Titel in keinem Zusammenhang. Übrigens vertonte Brun 1942 Kellers Gedicht *Unter Sternen* für unbegleiteten Männerchor, und zwar zur selben Zeit, als Schoeck an 25 Liedern nach Texten von Keller arbeitete (op. 55, 1941–43) und für diesen Zyklus ebenfalls diesen ganz bestimmten Titel wählte.

Die übrigen Lieder Bruns sind *Requiem*, *Sehnsucht* (beide von 1901) und *Aus banger Brust* (1902), nach Texten von Conrad Ferdinand Meyer, Walter Weibel und Richard Dehmel (der auch Sibelius in dessen op. 50, Nr. 4 inspirierte).

In einem Brief aus Berlin vom 29. November 1901 an seine Mutter erfahren wir, dass Brun sich vorgenommen hat, „jetzt viele Lieder zu komponieren“. Und zwei Wochen später schreibt er: „Ich bin stark am Komponieren, Lieder von K[onrad] F[erdinand] Meyer“. Von den letzteren vollendete er aber offensichtlich nur das oben erwähnte *Requiem*. Leider hielt Brun sein Versprechen nicht: in seiner späteren Karriere wird er nur noch „viele Lieder“ für reine Chorbesetzung schreiben.

Die *Fünf Lieder für eine Altstimme mit Klavierbegleitung* wurden zwischen 1913 und 1916 komponiert und 1920 bei Musikhaus Hüni, Zürich, gedruckt. Gewidmet sind sie den Sängerrinnen Hanna Brenner (Nr. 1 und 2) und Elisabeth Gund-Lauterburg (Nr. 3-5).

Zur Premiere von *Fünf Lieder* sind Rezensionen und ein Programm erhalten. In der Schweizerischen Musikzeitung ist ein Konzert des Lehrergesangsvereins Bern vom 21. Januar 1917 besprochen, in dem der Chorleiter August Oetiker nicht nur Chorstücke von Othmar Schoeck, Friedrich Hegar, Hans Huber und Ernest Graf dirigierte, sondern nebst Bruns *Die Entschlafenen* und *Lebensgenuss* auch Lieder von Fritz Niggli und Gustave Doret begleitete. Solistin war Klara Wirz-Wyss. Sie trat in ihrer früheren Karriere auch als Konzertpianistin auf und war Schülerin von Émile Jaques-Dalcroze; 1929 sang sie die Uraufführung von Franz Schrekers *Vom ewigen Leben* unter der Leitung von Hermann Scherchen. Nach Meinung eines Rezensenten seien Bruns Lieder „tief empfundene, schwere, mehr philosophische Gesänge“, dass sie jedoch an Brahms erinnerten und mit „kaum ausreichender Kraft vorgetragen wurden“.

Am 29. Oktober 1917, anlässlich einer im Wiener Konzerthaus stattgefundenen „Schweizer Musik-Woche“, kamen Bruns *Fünf Lieder* durch die vom Komponisten am Klavier begleitete (Wiener) Altistin Gund-Lauterburg zu einer vollständigen Aufführung. An diesem Liederabend, unter Mitwirkung von Othmar Schoeck, wurden auch Werke von Schoeck selber und Volkmar Andreae dargeboten. Zwischen 1911 und 1926 hatte Brun Gund-Lauterburg auch für einige seiner Berner Chorkonzerte verpflichtet, u.a. zu Beethovens *Missa solemnis*, Liszts *Christus* und Bachs *Weihnachtsoratorium*.

Zwei Lieder dieser Sammlung sind nach Texten von Friedrich Hölderlin; ein Dichter, den Brahms zwar nicht in seinen Liedern, aber im grossartigen *Schicksalslied op. 54* für Chor und Orchester verwendete. Clemens Brentano wurde durch Brahms' sechsstimmige Vertonung für Chor a cappella von *Abendständchen* sowie zusammen mit Achim von Arnim durch die Herausgabe der Sammlung von Volksliedtexten *Des Knaben Wunderhorn* bekannt, woraus Brahms

in *Lieder op. 62* für gemischten Chor zwei Titel verwendete. Auch Brun war sichtbar angetan von Brentanos *Abendständchen*, denn er wird später zur Atmosphäre dieses Gedichts, in dem die Transparenz zwischen Seele und Natur beschrieben wird, zurückkehren, und zwar in einigen „nocturnhaften“ langsamen Sätzen seiner Symphonien, in denen sich die Stimmung von entfernt klingenden Serenaden ausbreitet. Mehr als ein Dutzend weitere Vertonungen von *Abendständchen* wurden durch Komponisten von Louis Ferdinand (Prinz von Preussen) bis Paul Hindemith geschaffen, von den weit zahlreicheren in andere Sprachen übersetzten Versionen gar nicht erst zu reden.

Hölderlins *Lebensgenuss* wurde 1851 vom Schweizer Komponisten Wilhelm Baumgartner für männliches Vokalquartett vertont und inspirierte Josef Matthias Hauer 1924 zu einem Lied für Singstimme und Klavier. In diesem eher „philosophischen“ Text bezieht der Dichter aus der Faszination für den Frühling die Rechtfertigung eines melancholischen Lebensgangs.

Die Entschlafenen erinnert – wie in altgriechischen Elegien – daran, dass die Verstorbenen in den Seelen der Überlebenden stets weiterleben. Bruns Musik ist entsprechend melancholisch und feierlich gehalten.

In Schlegels *Es wehet kühl und leise*, ein weiteres Gedicht, das Bruns Sensitivität für die Natur reflektiert, verwandelt sich raschelndes Dickicht in geheime Botschaften aus dem Universum. Brun verzichtete auf die Verwendung des Originaltitels *Die Gebüsche*. In ihrem sehr zu empfehlenden Buch *Schubert's Lieder and the Philosophy of Early German Romanticism* (Ashgate Publishing, 2014) bietet Dr. Lisa Feurzeig eine umfassende Analyse dieses Gedichts, das Franz Schubert 1819 in perlende Musik verwandelte.

Das letzte Lied von Bruns Sammlung, *Der Wunsch*, ist eine absichtlich „moralistische“ Miniatur von Friedrich von Hagedorn; ein Dichter der anakreontischen Periode des Rokoko. Bruns Vertonung ist Sarabande-ähnlich und leicht ironisch angehaucht; gelegentliche Triller in der Begleitung betonen die galanten Verse des Gedichts.

Die vorliegende Bearbeitung für Streichsextett ist eine vielfältige Hommage an Brahms. Sie sympathisiert mit Brahms' eigener Vorliebe für diese Besetzung. Aber die Entscheidung des Bearbeiters wurde vor allem von der Tatsache, dass Bruns Lieder ihrerseits Hommagen an Brahms enthalten, beeinflusst. Eine Streichquartett-Besetzung hätte der dichten Harmonik der Lieder nicht ausreichend entsprochen.

Nicht zuletzt ist dies nach der Bearbeitung für Streichsextett von *Vier Ernste Gesänge* vor 13 Jahren eine weitere Hommage des Bearbeiters an den von ihm so geliebten Brahms. Die bearbeitete Version von *Fünf Lieder* ist Suzanne und Hans Brun gewidmet: ohne ihre Unterstützung wäre ein Aufnahmeprojekt von Bruns Orchesterwerken (10 CDs, 2003 begonnen und mit der vorliegenden Aufnahme 2015 abgeschlossen) niemals möglich gewesen.

Übersetzung: Daniel Gloor (2016)

Nachwort

Der Autor dieser ziemlich spontanen, etwas unterschiedlichen Einführungstexte ist kein Musikwissenschaftler. Diese Einführungen würden professioneller Kritik nicht standhalten. Eine „fachkundige“ Analyse von Fritz Bruns Musik wäre immer noch musikwissenschaftliches Neuland. In Willi Schuhs Essays- und Rezensionen-Sammlung *Schweizer Musik der Gegenwart* (1948) werden sechs Werke Bruns auf 10 kleinformatigen Seiten kurz eingeführt. Peter Miegs Beitrag in *40 Schweizer Komponisten der Gegenwart* (1959) beschränkt sich auf zweieinhalb Seiten. Peter Palmers fünfseitiger Essay *Fritz Brun, a Swiss Symphonist* (1996) ist jedoch das tief-sinnigste und qualifizierteste bis heute in Druckform erschienene „Komponistenporträt“ Bruns. Wertvolle biographische Informationen liefern die weiter unten aufgeführten Studien von Regula Koch und Willy Tautenhahn.

Adriano, im Sommer 2017

Literatur über Fritz Brun

Cherbuliez, Antoine-Élisée: *Fritz Brun* (Kapitel: *Organisation des schweizerischen Musiklebens im 19. Jahrhunderts (...), Entwicklung der neueren Schweizer Musik*) in: *Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte* – Verlag Huber & Co. AG, Frauenfeld/Leipzig 1932.

Zum sechzigsten Geburtstag von Fritz Brun (Beiträge von Fritz de Quervain, Walter Schädelin, Teucro Isella, Volkmar Andreae, Hermann Scherchen, Arnold Gilg, Andreas Trösch u.a.), in: *Der kleine Bund No. 34* – Bern 1938.

Zum 60. Geburtstag unseres Dr. Fritz Brun (Beiträge von Ernst Oser, Heinrich Dübi, Regula Brun, Karl Eugen Kremer u.v.a.), in: *Vereinsblatt der Berner Liedertafel No. 358* – Bern 1938.

Kleine Festgabe für Fritz Brun zu seinem Abschied von Bern im Juni 1941 (Beiträge von Luc Balmer, Hans Bloesch, Alphonse Brun, Hermann Hesse, Hermann Hubacher, Franz Kienberger, Ernst Morgenthaler, Kurt Rothenbühler, Walter Schädelin und Othmar Schoeck) – Hans Huber, Bern 1941.

Schuh, Willi: *Fritz Brun*, in: *Schweizer Musik der Gegenwart; Kritiken – Essays – Ansprachen* – Atlantis-Musikbücherei Zürich 1948.

Mieg, Peter: *Fritz Brun*, in: *40 Schweizer Komponisten der Gegenwart (40 compositeurs suisses contemporains)* – Schweizerischer Tonkünstlerverein, Bodensee-Verlag, Amriswil 1956.

Dr. h. c. Fritz Brun (Beiträge von Hugo Brand, K. Zaepfel, H. Wolfensberger, Kurt Rothenbühler), in: *Vereinsblatt der Berner Liedertafel Nr. 572* – Bern 1958.

Corrodi, Hans: *Fritz Brun und Othmar Schoeck. Eine Künstlerfreundschaft*, in: *Der Bund 127* – Bern 1966 (Auch als Separatdruck der Othmar-Schoeck-Gesellschaft veröffentlicht).

Koch, Regula: *Fritz Brun. Ein Schweizer Symphoniker* – Privatdruck 1978.

Tautenhahn, Willy: *Fritz Brun, Dirigent und Komponist (1878–1959)* – Privatdruck 1978.

Favre, Max: *Der Sinfoniker Fritz Brun im Spiegel seiner Briefe an Volkmar Andreae*, in: *Briefe an Volkmar Andreae. Ein halbes Jahrhundert Zürcher Musikleben 1902–1959*, hrsg. von Margaret Engeler (u. a.) – Atlantis Musikbuchverlag Zürich 1986 – ISBN 3-254-00122-2.

Palmer, Peter: *Fritz Brun: a Swiss Symphonist*, in: *Tempo. A quarterly review of modern music No. 127* – Cambridge University Press 1996.

Gloor, Daniel: *Fritz Brun – Nachlassverzeichnis* – Zentralbibliothek Zürich (Musikabteilung) – Zürich 2002

Schmid, Angela: *Eintauchen in eine unbekannte Welt – eine Annäherung an Fritz Brun* – Langnau (LU) samimana.wordpress.com – 2016

Werkanalysen

(Zu Lebzeiten des Komponisten wurden vermutlich ausführlichere Analysen nur zweier seiner Symphonien in Druckform veröffentlicht):

Scherchen, Hermann: *Die VII. Symphonie von Fritz Brun* (ohne Notenbeispiele), in: *Der kleine Bund No. 34* – Bern 1938.

Anonym: *Symphonie Nr. 3* (mit Notenbeispielen), in: Programmbroschüre *Philharmonische Konzerte* – Wien, 1925.

Favre, Max: *Vortrag zur 2. Symphonie B-Dur 1911 von Fritz Brun* (26. April 1995, Musikforschende Gesellschaft Bern, anlässlich der CD-Aufnahme dieser Symphonie mit dem AML Luzerner Sinfonieorchester unter Olaf Henzold): Typoskript-Kopie im Brun-Nachlass der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich. 22 Seiten Text, gefolgt von je 4 Seiten Musikbeispielen und Aufbauschemata. – Die bisher detaillierteste Analyse eines Werkes von Fritz Brun.

Berner Orchesterchroniken

Bloesch, Hans: *Die Bernische Musikgesellschaft 1815–1915* – Gustav Grunau, Bern 1915 – Enthält eine Liste 1903–1915 von Bruns Auftritten als Dirigent des Orchesters und als Pianist in Kammermusikkonzerten der BMG.

Kienberger, Franz & Fischer, Kurt von: *Festschrift zum 150jährigen Bestehen der Bernischen Musikgesellschaft* – K. J. Wyss, Bern 1965 – Enthält eine Liste 1915–1943 von Bruns Auftritten als Dirigent des Orchesters und als Pianist in Kammermusikkonzerten der BMG.

Diskographie

POLYDOR 23514 (1930) – 78 Touren

Fritz Brun: Aufblick (für Männerchor)

Berner Liedertafel, Dir. Fritz Brun

(mit **Unsere Berge** von Hermann Suter)

Aufnahme: 1929

Communauté de travail pour la diffusion de la musique suisse CTS-43 (1971) – LP

Fritz Brun: Symphonie Nr. 5 Es-Dur, I. Chaconne

Radio-Orchester Beromünster, Dir. Erich Schmid

(zusammen mit Werken von Arthur Furer, Reinhold Laquai und Richard Sturzenegger)

Aufnahme: 3. März 1968

K-TEL 33008-2 (1992) – CD („Schweizer-Lieder aus allen Kantonen“)

Fritz Brun (Arr.): Das alte Guggisbergerlied

Frauenchor Bümpliz, Ltg. Silvan Müller

(zusammen mit 24 weiteren Chorliedern)

Aufnahme: 1991

GALLO 727 (1993) – CD („Musik in Luzern“)

Fritz Brun: Variationen über ein eigenes Thema für Streichorchester und Klavier

Patrizio Mazzola, Klavier

Festival Strings Lucerne, Dir. Rudolf Baumgartner

(zusammen mit Werken von Peter Benary, Caspar Diethelm, Albert Jenny, Peter Leisegang und Richard Rosenberg)

Aufnahme: 1992

GALLO 838 (1994) – CD („Musik in Luzern“)

Fritz Brun: Symphonie Nr. 2 B-Dur

AML Luzerner Sinfonieorchester, Dir. Olaf Henzold

(zusammen mit Werken von Joseph Lauber und Richard Wagner)

Aufnahme: 5. Januar 1994

GALLO 1084 (2002) – CD („Musik in Luzern“)

Fritz Brun: Sonate (Nr. 1) für Violine und Klavier d-Moll

Brigitte Lang, Violine; Yvonne Lang, Klavier

(zusammen mit Werken von Thüring Bräm, Felix Mendelssohn und Sergei Rachmaninoff)

Aufnahme: ?

MUSICA HELVETICA MH 86.2 (1995) – Demo CD

Fritz Brun: Symphonie Nr. 2 B-Dur

Berner Sinfonieorchester, Dir. Dmitrij Kitajenko

(zusammen mit Werken von Ernst Bloch und Sándor Veress)

Aufnahme: 27./28. April 1995

MGB (Migros-Genossenschafts-Bund) 6238 (2006) – CD

Fritz Brun: Streichquartett Nr. 3 F-Dur

Amar Quartett

(zusammen mit: Othmar Schoeck, Streichquartett Nr. 2)

Aufnahme: 7./8. September 2005

GUILD GHCD 2351 (2009) – CD („Fritz Brun dirigiert Fritz Brun“)

Fritz Brun: Symphonie Nr. 8 A-Dur

Studio-Orchester Beromünster, Dir. Fritz Brun

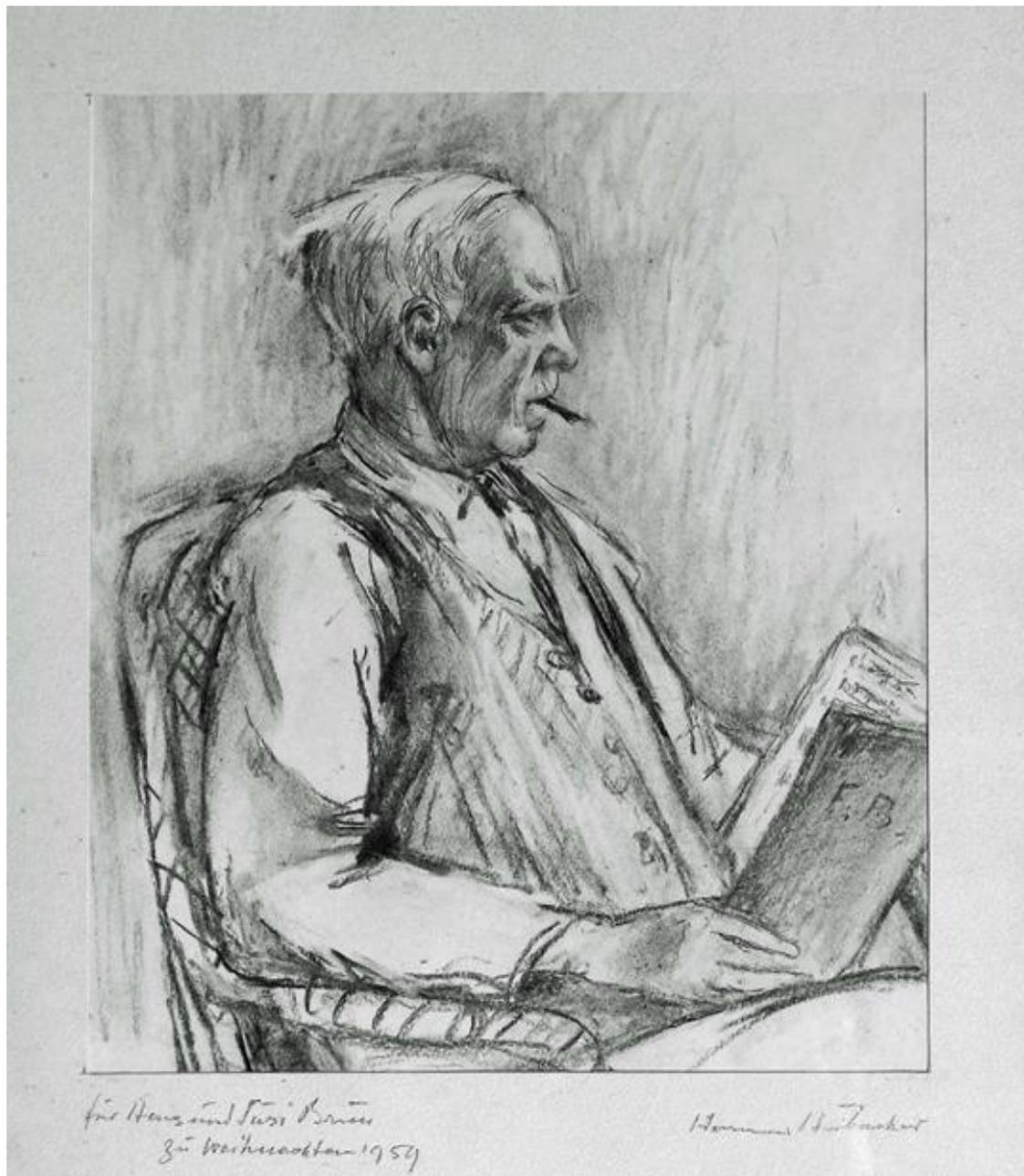
Aufnahme: 4. Oktober 1946

Fritz Brun: Variationen über ein eigenes Thema für Streichorchester und Klavier

Adrian Aeschbacher, Klavier

Collegium Musicum Zürich, Dir. Paul Sacher

Aufnahme: 25. Januar 1946



Hermann Hubacher: Fritz Brun, Porträtzeichnung, 1959
(Erbengemeinschaft Fritz Brun)

FRITZ BRUN
(1878-1958)

A biographical photo album

Pictures by courtesy of:

Suzanne Brun, Grosshöchstetten

Dr. Andreas Brun, Wabern

*The Fritz Brun Collection c/o Zentralbibliothek Zürich
(Musikabteilung)*



Bern, Efenau, 1936:
Fritz Brun in his music-room.



Bern, Kasino, 1930s:
Fritz Brun with the orchestra of the Bernische Musikgesellschaft
(Photo: Franz Henn, Bern).



Leipzig, September 1918:
Schweizerisches Musikfest – Fritz Brun, Alphonse Brun (violinist),
Ilona Durigo (mezzo-soprano), Hermann Suter and Othmar Schoeck (composers).



July 1909:
Fritz Brun and Othmar Schoeck en route to Italy (a caricature by Schoeck).



Spring 1911:
Fritz Brun and Hermann Hesse during a second Italy trip.



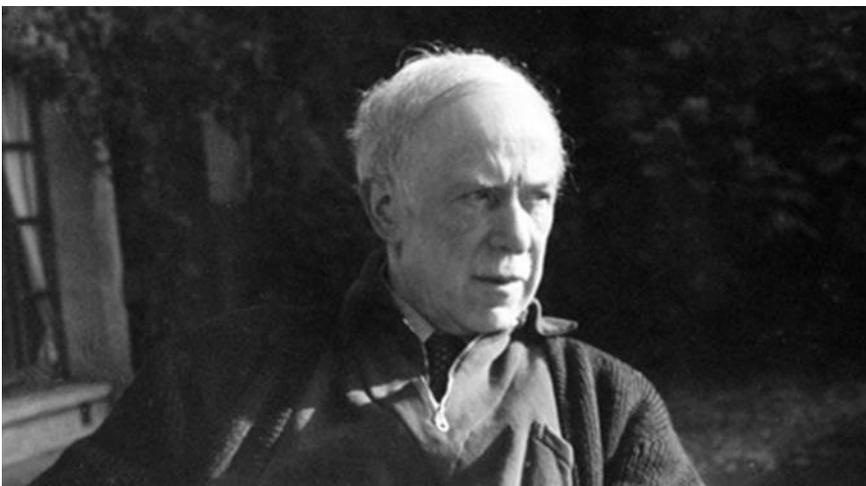
A caricature by Ernst Morgenthaler of Fritz Brun transporting his (apparently heavy) Symphony No. 3 to Zürich, for the 1919 premier performance.



Bremgarten (undated):
The composer with Othmar Schoeck.



Bremgarten, August 1937:
The composer with sculptor Hermann Hubacher (l.) and an unidentified person.



Morcote, 1950s:
A photo portrait of Brun by Martin Hesse.



Morcote, May 2011:
The *Indipendenza*, Fritz Brun's residence from 1941 to 1959 (Photo: Adriano).



Morcote, May 2011:
The music-room of the *Indipendenza*
(Photo: Hans-Toni Aschwanden, a still from Adriano's Fritz Brun video documentary).



Ernst Morgenthaler (1887-1962):
Mond am Ceresio (Moon over the Lake of Lugano, 1942). The composer with his friends in the garden of the *Indipendenza* – a painting (in Brun's Morcote music-room) which inspired the *Notturmo* of Symphony No. 8.



Wilfried Buchmann (1878-1933):
Die Familie Brun im Garten der Indipendenza (The Brun family in the garden of the Indipendenza, 1932) – another painting from Brun's music-room.

THE FRITZ BRUN CD PROJECT
DAS FRITZ-BRUN CD-PROJEKT

Artist's biographies
Künstlerbiographien



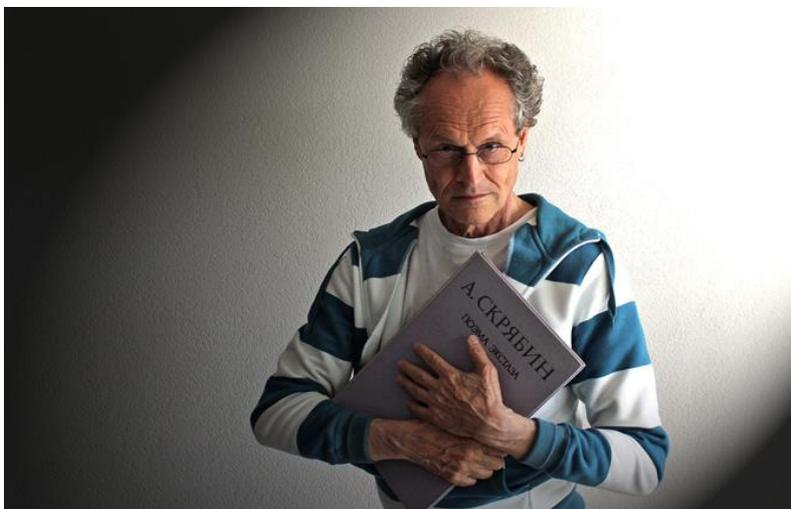
Tomáš Nemeč (Photo: Hans-Toni Aschwanden)



Bernadett Fodor (Photo: Peter Németh)



Claudius Herrmann (Photo: Adriano)



Adriano (Photo: Dan Oria)



Ondrej Šaray (Photo: Michaela Birosova)



*Bratislava, Slovak Radio, August 23, 2015 (Photo: Michaela Birosova):
Rehearsing Fritz Brun's "Verheissung" with the Bratislava Symphony Choir & Orchestra*

Tomáš Nemeč

Tomáš Nemeč belongs to the top of the young generation of Slovakian pianists.

After brilliant studies at the Košice Conservatory between 1985-1991 in the classes of Drozdek and Kojanová, Nemeč continued his studies in 1991-1996 at the University of Performing Arts in Bratislava with Prof. Marian Lapšanský. He graduated from interpretation courses led by Lazar Berman, Eugen Indjic, Marian Lapšanský, Halina Czerny-Stefanská and Peter Toperczer. Tomáš Nemeč is the laureate of numerous Slovak and international competitions. During this period he received numerous awards in several international competitions: Competition of the Slovak Conservatories in Žilina (1998), Competition of Young Performers in Ettlingen (Germany, 1989), 1st degree Honourable Mention at the Bedřich Smetana Competition (Czech Republic, 1990), 3rd prize in Fryderik Chopin Competition (Czech Republic, 1991), 2nd prize at the International Johann Nepomuk Hummel Competition (Slovakia, 1993), 2nd prize at the Johannes Brahms Competition (Austria, 1994), Honourable Mention at the Ferenc Liszt Competition (Hungary, 1996). He also became a finalist of TIJI-UNESCO International Tribune of Young Performers in Lisbon (1996).

Tomáš Nemeč has appeared in recitals and with orchestras in the Czech Republic, Hungary, Germany, Norway, Portugal and Poland. He has played with the Slovak Philharmonic Orchestra, the Slovak State Philharmonic Košice, the Bohuslav Martinů Philharmonic Orchestra, the Portuguese Symphony Orchestra, the Pest County Symphony Orchestra, the Slovak Radio Symphony Orchestra and more. As a soloist he has collaborated with renowned conductors such as Ondrej Lenárd, Robert Stankovský, Kirk Trevor, Kypros Markou, Peter Feranec, Peter Breiner, Nosedá Tibor, Martin Leginus and Blanka Juhaňáková. He has performed in different festivals such as the Central European Festival of Concert Art in Žilina, the Cultural Summer in Bratislava, the Music Summer in Trenčianske Teplice, the Bratislava Musical Festival (BHS), the Fryderyk Chopin Days in Warsaw.

His teaching of chamber music at the University of Performing Arts in Bratislava is an important part of his musical activities. Since 2009 he has been the correpetiteur of the Slovak Philharmonic Choir, with whom he performed in many choral concerts in Hungary, Austria and Slovakia.

With conductor Adriano, he has recorded concert works by Mario Pilati and Adriano's own *Concertino for Celesta and Strings*.

Tomáš Nemeč gehört zur Spitze der jüngeren Generation von slowakischen Pianisten.

Nach mit Auszeichnung absolvierten Studien am Konservatorium Košice von 1985-1991 in den Klassen von Drozdek und Kojanová setzte Nemeč seine Studien bei Prof. Marian Lapsanský an der Hochschule für Musische Künste Bratislava fort. Er absolvierte Kurse in Interpretation, geleitet von Lazar Berman, Eugen Indjic, Marian Lapsanský, Halina Czerny-Stefanská and Peter Toperczer. Tomáš Nemeč ist Preisträger von zahlreichen slowakischen und internationalen Wettbewerben. Während seinen Studienjahren in Bratislava wurde er bei folgenden internationalen Wettbewerben ausgezeichnet: Wettbewerb der Slowakischen Konservatorien in Žilina (1998), Wettbewerb „Jugend musiziert“ in Ettlingen (Deutschland, 1989), 1. ehrenhafte Nominierung am Bedřich-Smetana-Wettbewerb (Tschechien, 1990), 3. Preis, Internationaler Chopin-Wettbewerb (Tschechien, 1991), 2. Preis, Internationaler Johann-Nepomuk-Hummel-Wettbewerb (Slowakei, 1993), 2. Preis, Johannes-Brahms-Wettbewerb (Österreich, 1994), ehrenhafte Erwähnung, Franz-Liszt-Wettbewerb (Ungarn, 1996). Er war ausserdem Finalist beim TIJI-UNESCO International Tribune of Young Performers in Lissabon (1996).

Nemeč ist in Tschechien, Ungarn, Deutschland, Norwegen, Portugal und Polen in Recitals und mit Orchestern aufgetreten. Er ist mit der Slowakischen Philharmonie, der Staatlichen Slowakischen Philharmonie Košice, dem Bohuslav Martinů Philharmonic Orchestra, dem Portuguese Symphony Orchestra, dem Pest County Symphony Orchestra, dem Slowakischen Radio-Sinfonieorchester und anderen aufgetreten. Als Solist hat er mit namhaften Dirigenten wie Ondrej Lenárd, Robert Stankovský, Kirk Trevor, Kypros Markou, Peter Feranec, Peter Breiner, Nosedá Tibor, Martin Leginus und Blanka Juhaňáková zusammengearbeitet. Er ist bei ver-

schiedenen Festivals aufgetreten: Central European Festival of Concert Art in Žilina, Cultural Summer in Bratislava, Music Summer in Trenčianske Teplice, Bratislava Musical Festival und Fryderyk Chopin-Tage in Warschau.

Die Lehrtätigkeit für Kammermusik an der Hochschule für Musische Künste Bratislava nimmt in seinen musikalischen Aktivitäten einen wichtigen Platz ein. Seit 2009 ist er Korrepetitor des Slowakischen Philharmonischen Chors, mit dem er bei mehreren Chorkonzerten in Ungarn, Österreich und in der Slowakei aufgetreten ist.

Mit dem Dirigenten Adriano hat er Konzertwerke von Mario Pilati und Adrianos eigenes *Concertino für Celesta und Streicher* aufgenommen.

Claudius Herrmann

Claudius Herrmann received his musical education at the Conservatory of Lübeck, as a pupil of David Geringas. Since 1992 he has been a solo cello player of the Orchestra of the Zürich Opera, where he has worked with conductors like Nikolaus Harnoncourt, John Eliot Gardiner, Christoph von Dohnányi, Riccardo Chailly, Bernhard Haitink and Franz Welser-Möst. In 2013 he also performed as a solo player at the Bayreuth Festival. As a chamber music player (for 15 years he was a member of the Amati Quartet Zürich and since 2011 of the Gringolts Quartet), he performed at such prestigious venues as New York's Carnegie Hall, Amsterdam's Concertgebouw and London's Wigmore Hall, Paris' Théâtre des Champs-Élysées, Vienna's Musikverein, Salzburg's Festival and in Berlin's Philharmonie.

He has made over 20 chamber music recordings. Herrmann can be heard on various CDs with sonatas by Brahms, Reinecke und Herzogenberg. Some of his recordings were awarded the "Prix Choc du Monde de la Musique" and the "Echo Klassik" Award. He plays an instrument built by Giovanni Paolo Maggini (ca. 1600), which is being lent to him by the Maggini Foundation, Langenthal (Switzerland).

Claudius Herrmann erhielt seine musikalische Ausbildung an der Musikhochschule Lübeck bei David Geringas. Seit 1992 ist er Solocellist im Orchester der Oper Zürich und arbeitete dort mit Dirigenten wie Nikolaus Harnoncourt, John Eliot Gardiner, Christoph von Dohnányi, Riccardo Chailly, Bernhard Haitink und Franz Welser-Möst. 2013 spielte er als Solocellist bei den Bayreuther Festspielen. Als Kammermusiker (15 Jahre im Amati Quartett Zürich und seit 2011 als Cellist des Gringolts-Quartetts) trat er u.a. auch in der Carnegie Hall New York, dem Concertgebouw Amsterdam, der Wigmore Hall London, dem Théâtre des Champs-Élysées in Paris, dem Wiener Musikverein, den Salzburger Festspielen und in der Berliner Philharmonie auf.

Nebst über 20 Kammermusik-Aufnahmen hat er auch mehrere CDs mit Sonaten von Brahms, Reinecke und Herzogenberg veröffentlicht. Einige seiner Einspielungen erhielten internationale Schallplattenpreise wie den „Prix Choc du Monde de la Musique“ und den „Echo Klassik“-Preis. Er spielt ein Instrument von Giovanni Paolo Maggini (um 1600), das ihm von der Maggini Stiftung Langenthal zur Verfügung gestellt wird.

Bernadett Fodor

The Hungarian mezzosoprano, whose operatic repertoire includes nearly twenty roles, made her opera debut in the role of Suzuki at the National Centre for the Performing Arts, Mumbai (India), in 2008. She studied under Veronika Dobi-Kiss and Prof. Gabriele Lechner; her current teacher is Sylvia Sass.

In 2010 she was awarded, in Vienna, the „Birgit-Nilsson-Gedächtnispreis zur Förderung junger Opernsängerinnen.“ In 2012 she was invited to take part in the world premiere of the "Colón-Ring" in Buenos Aires. She has sung several Wagner heroines to date. Her *Rheingold* Erda was awarded the "Österreichischer Musiktheaterpreis 2015 – Goldener Schikaneder", in the category of best female supporting role in Vienna. She is a returning guest of the Oper Frankfurt, where she sang Ulrica, her first Verdi role, with considerable success. Between 2013

and 2015 she was a member of the Neues Musiktheater Linz, where among other roles, she sang Erda, Waltraute and *Carmen*.

Bernadett Fodor's Hungarian opera debut was as Erda (in *Rheingold* and *Siegfried*) on the stage of the Palace of Arts Budapest, at the "Wagner in Budapest" Festival of 2015.

Die ungarische Mezzosopranistin, deren Repertoire annähernd zwanzig Rollen umfasst, debütierte 2008 als Suzuki am National Centre for the Performing Arts in Mumbai (Indien). Ihre Gesangslehrerinnen waren Veronika Dobi-Kiss und Prof. Gabriele Lechner; ihre gegenwärtige Lehrerin ist Sylvia Sass.

2010 wurde sie in Wien mit dem „Birgit-Nilsson-Gedächtnispreis zur Förderung junger Opernsängerinnen“ ausgezeichnet. 2012 wurde sie zur Teilnahme an der Weltpremiere des „Colón-Rings“ in Buenos Aires eingeladen. Soweit hat sie mehrere Partien von Wagner-Heroinnen gesungen. Für ihre *Rheingold*-Erda wurde sie in Wien mit dem „Österreichischen Musiktheaterpreis 2015 – Goldener Schikaneder“ in der Kategorie „beste weibliche Nebenrolle“ ausgezeichnet. Sie ist immer wiederkehrender Gast der Oper Frankfurt, wo sie Ulrica, ihre erste Verdi-Rolle, mit ausserordentlichem Erfolg sang. Zwischen 2013 und 2015 war sie Mitglied des Neuen Musiktheaters Linz, an dem sie unter anderem die Rollen von Erda, Waltraute und *Carmen* sang.

Bernadett Fodors ungarisches Opern-Debüt gab sie als Erda (*Rheingold* und *Siegfried*) auf der Bühne des Palastes der Künste in Budapest anlässlich des Festivals „Wagner in Budapest“ von 2015.

Adriano

Swiss-born conductor-composer Adriano lives in Zürich. As a musician he is mostly self-taught. In the late 1970s he established himself as a specialist on Ottorino Respighi and he has conducted many other CDs of obscure or neglected symphonic repertoire. He has also initiated and recorded a series of 15 CDs with film music by European and American film composers, and has created and directed a series of classical music videos. All of his recording projects (49 CDs, 21 of which featuring music by Swiss composers) have found wide recognition and his commitment is totally dedicated and uncompromising.

Adriano's compositions include *Concertinos* for piano, for celesta, for harpsichord and for Ondes Martenot and an *Obscure Saraband* for organ, tubular bells, timpani and strings. His quintet for clarinet and strings is entitled *Thoughts and Associations*.

His many instrumental adaptations include songs by Modest Mussorgsky (four cycles), Ottorino Respighi (five cycles), Johannes Brahms (*Vier ernste Gesänge*), Hugo Wolf, Othmar Schoeck, Fritz Brun, Jacques Ibert, Louis Gruenberg and Johann Strauss II. Ravel's *Tzigane* (premiered in Halle's Händel-Haus in 2013) also belongs to this list, as well as two different short chamber versions of Antonín Dvořák's opera *Rusalka*, one of which ran for 53 performances in Krefeld's and Mönchengladbach's Theatres.

Adriano's successful arrangement of Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune* for flute, clarinet, harp and string quartet (2008) has been performed in Switzerland, Germany, Italy and England by renowned artists.

Der gebürtige Schweizer Dirigent und Komponist Adriano lebt in Zürich. Als Musiker ist er hauptsächlich Autodidakt. Nebst Werken Respighis dirigierte er zahlreiche weitere CDs mit Werken des unbekannteren oder vernachlässigten sinfonischen Repertoires. Er hat eine Reihe von 15 CDs mit Musik von vornehmlich europäischen Filmkomponisten initiiert und aufgenommen. Ausserdem produzierte und leitete er eine weitere Reihe von klassischen Musikvideos. Alle seine Aufnahmeprojekte (insgesamt 49 CDs) haben breite Anerkennung gefunden, nicht zuletzt aufgrund seines entschiedenen und kompromisslosen Engagements.

Adrianos Kompositionen umfassen *Concertini* (mit Streichorchester) für *Celesta*, für *Cembalo* und für *Ondes Martenot*; ein *Concertino* für *Klavier*, *Streicher* und *Schlagzeug*, *Obscure Saraband* für *Orgel*, *Glocken*, *Pauken* und *Streicher* und ein mit *Gedanken und Assoziationen* betiteltes *Klarinettenquintett*.

Seine zahlreichen Orchesterbearbeitungen beinhalten Lieder von Modest Mussorgski (vier Zyklen), Ottorino Respighi (fünf Zyklen), Johannes Brahms (*Vier ernste Gesänge*), Hugo Wolf, Othmar Schoeck, Fritz Brun, Jacques Ibert, Louis Gruenberg und Johann Strauss II. Zu dieser Liste zählen auch Ravels *Tzigane* (2013 uraufgeführt im Händel-Haus in Halle) und zwei verschiedene Kammerensemble-Kurzfassungen von Antonín Dvořáks Oper *Rusalka*. Letztere erlebte an den Theatern in Krefeld und Mönchengladbach insgesamt 53 Aufführungen.

Adrianos erfolgreiche Kammermusik-Bearbeitung von Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* für Flöte, Klarinette, Harfe und Streichquartett (2008) wurde in der Schweiz, in Deutschland, Italien und England von namhaften Interpreten eingespielt.

Moscow Symphony Orchestra

The Moscow Symphony Orchestra – the first independent orchestra in Russia and an active participant of Moscow's musical life – was founded in 1989.

During more than two decades of its existence it performed under famous Russian and foreign conductors among them Jorma Panula, Arnold Katz, Sergei Stadler, Igor Golovchin, and with many outstanding soloists such as Yuri Bashmet, Victor Tretiakov, Vadim Repin, Vladimir Viardo, Alexander Knyazev, Alexander Rudin and others. The first chief conductor to lead the MSO was a famous French maestro, Antonio de Almeida. From 1996 to 2010 the music director and chief conductor of the orchestra was maestro Vladimir Ziva. Maestro Arthur Arnold (Netherlands) was appointed chief conductor in 2012.

The MSO has widened its reputation in the United States, Japan, South Korea, Argentina and in most of Western Europe. During a recent tour in Japan in May 2012, produced by Japan Arts, the orchestra performed with the winners of the XIV International Tchaikovsky Competition.

The orchestra has been recognized for its outstanding recordings. The Symphonies by Italian composer Francesco Malipiero were crowned "Disk of the month" by "CD review" (USA) and became the winner of the "Diapason d'Or". The Film Soundtrack discs *The Snows of Kilimanjaro* and *Five Fingers* got into the top ten recordings of 2001 by "The Economist".

The MSO traditionally participates in various charity projects. It Supports the Ronald McDonalds foundation for disabled children, presents charity concerts for the Russian Medical Doctors Association, provides a special concert commemorating the Memorial Day of the Genocide of the Armenian People and Supports many other projects. Furthermore the orchestra produced a series of open air concerts in Support of the restoration of a historical Archangelsoye palace.

Through the Moscow Symphony-Orchestra's educational programs the orchestra musicians provide masterclasses and concerts in public schools, orphanages and hospitals. In regular open dress rehearsals and educational Seminars the MSO educates the next generation of musicians.

With conductor Adriano the MSO has realized, between 1994 and 2014, a total of 22 CDs on 5 different labels.

Das Moscow Symphony Orchestra, das erste unabhängige Ensemble Russlands und ein aktiver Mitgestalter des Moskauer Musiklebens, wurde 1989 gegründet. Seit über 20 Jahren spielt es unter der Leitung berühmter russischer und ausländischer Dirigenten wie Jorma Panula, Arnold Katz, Sergei Stadler und Igor Golovchin und mit vielen hervorragenden Solisten wie Yuri Bashmet, Victor Tretiakov, Vadim Repin, Vladimir Viardo, Alexander Knyazev und Alexander Rudin. Erster Chefdirigent war der berühmte französische Maestro Antonio de Almeida. Vladimir Ziva war künstlerischer Leiter und Chefdirigent von 1996 bis 2010. Maestro Arthur Arnold (Niederlande) wurde 2012 sein Nachfolger.

Das MSO hat seine Tätigkeit in die USA, Japan, Südkorea, Argentinien und in die meisten Länder Westeuropas erweitert. Im Mai 2012, während einer Japan-Tournee von Japan Arts, begleitete es die Gewinner des XIV. Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerbs.

Anerkennung erhielt das MSO ebenfalls durch hervorragende CD-Aufnahmen. Die Einspielung der Sinfonien des italienischen Komponisten Francesco Malipiero wurde in den USA zur

„CD des Monats“ (CD Review) gekürt und ausserdem mit dem „Diapason d'Or“ ausgezeichnet. Die Filmmusikaufnahmen von *The Snows of Kilimanjaro* und *Five Fingers* wurden in die 10 besten Aufnahmen von 2001 (*The Economist*) eingereiht.

Die Beteiligung des MSO bei verschiedenen Wohltätigkeitsanlässen ist zur Tradition geworden. Es unterstützt die Ronald McDonald Kinderstiftung, veranstaltet Konzerte der russischen Ärztevereinigung und zur Gedenkfeier des armenischen Genozids und realisierte weitere ähnliche Projekte wie zum Beispiel Openair-Benefizkonzerte zu Gunsten der Renovation des Archangelosoye-Palastes.

Das Weiterbildungs-Engagement des MSO beinhaltet auch Meisterkurse und Konzerte in Schulen, Waisenhäusern und Spitälern. Durch die Teilnahme an öffentlichen Generalproben und Seminaren wird die kommende Musikergeneration zusätzlich gefördert.

Zwischen 1994 und 2014 hat das MSO unter der Leitung von Adriano 22 CDs auf 5 verschiedenen Labels eingespielt.

Ondrej Šaray

Ondrej Šaray (*1965) studied orchestral conducting with Zdeněk Bílek at the Conservatory in Bratislava and with Ladislav Slovák at the Academy of Music and Performing Arts in Bratislava. From 1983 to 2007 he worked as the conductor of the Bratislava Children's Choir. In 1987 he established the Echo Youth Choir and in 1992 the Amadeus Choir of Bratislava. With these, he has won many significant domestic and international awards. As conductor, he has performed throughout Europe, Canada, Africa and the USA. He and his choirs cooperated in vocal-instrumental performances with many famous orchestras. In 2008 he became the conductor of the Nitria Choir in Nitra (Slovakia). Furthermore, he is conductor and choirmaster of the Bratislava Symphony Choir. With this choir he has made a variety of recordings for foreign companies.

Since 1992 he has been teaching at the Faculty of Music and Dance of the Academy of Music and Performing Arts in Bratislava, where he also completed his doctoral studies in choral conducting. In 2005 he graduated at the faculty and became associate professor.

Ondrej Šaray (*1965) studierte bei Zdeněk Bílek am Konservatorium in Bratislava und, ebenfalls in Bratislava, bei Ladislav Slovák an der Akademie für Musik und darstellende Künste Orchesterdirigieren. Von 1983 bis 2007 war er als Dirigent des Kinderchors Bratislava tätig. 1987 gründete er den Echo Youth Choir und 1992 den Amadeus-Chor von Bratislava. Für seine Arbeit mit diesen Chören hat er mehrere bedeutende heimische und internationale Auszeichnungen gewonnen. Als Dirigent ist er in Europa, Kanada, Afrika und den USA aufgetreten. Er und seine Chöre haben bei vokal-instrumentalen Aufführungen mit zahlreichen berühmten Orchestern zusammengearbeitet. 2008 wurde er Dirigent des Nitria-Chors in Nitra (Slowakei). Ausserdem ist er Dirigent und Chorleiter des Bratislava Symphony Choir, mit dem er verschiedene Aufnahmen für ausländische Plattenfirmen tätigte.

Seit 1992 ist er Lehrer an der Fakultät für Musik und Tanz der Akademie für Musik und darstellende Künste in Bratislava, wo er auch zum Chordirigenten promovierte. 2005 graduierte er an dieser Fakultät und wurde zum ausserordentlichen Professor ernannt.

Bratislava Symphony Choir

The Bratislava Symphony Choir, led by Ondrej Šaray, is one of the most important vocal ensembles of Slovakia. Its repertoire covers all style epochs from Renaissance to contemporary music. It regularly performs on Slovak and foreign stages, so far including 12 performances in various European countries. The Choir is also a regular guest in various sound Studios, as, for example, to record vocal-instrumental works for recording Companies and film soundtracks, mostly in collaboration with conductor David Hernando Rico and his Bratislava Symphony Orchestra.

Der Bratislava Symphony Choir gehört zu den bedeutendsten Chören in der Slowakei. Er

wird von Ondrej Šaray geleitet. Sein Repertoire umfasst sämtliche Stilepochen von der Renaissance bis zur Gegenwart. Der Chor tritt regelmässig auf heimischen und internationalen Bühnen auf. Er gab bereits 12 Auftritte in verschiedenen europäischen Ländern und ist regelmässiger Gast in zahlreichen Studios, wo er in der Zusammenarbeit mit dem Dirigenten David Hernando Rico und dem Bratislava Symphony Orchestra Aufnahmen vokal-instrumentaler Werke für weltberühmte Aufnahme- und Filmgesellschaften tätig.

Bratislava Symphony Orchestra

The Bratislava Symphony Orchestra (BSO) was created in 2000 by the Spanish conductor David Hernando Rico. Among its ranks are some of the city's finest musicians. Bratislava Symphony Orchestra musicians are also members of other orchestras of international renown such as the Slovak Philharmonic Orchestra, The Orchestra of the National Radio or The Orchestra of Bratislava Opera. Since its creation, the BSO's focus has been on concerts as well as recordings. Up to the present, more than 500 recordings have been produced for various recording labels, film producers and video game companies from all over the world. Among these have been Sony Music, Warner Music, Electronic Arts, Ubisoft and many others.

Recordings by the Bratislava Symphony Orchestra have won many prizes over the years; among these have been the Bafta prize, and the Goya prize from the Spanish Academy of Film. The orchestra has also worked with famous composers such as Hans Zimmer, Roque Baños, Lorne Balfe, Joan Valent, Brian Tyler and Michel Legrand among many others. In the context of concerts it is worth mentioning the Orchestra's participation in the International Festival of Music, Theatre and Dance at Las Palmas de Gran Canaria in July of 2011.

With Adriano, the Bratislava Symphony Orchestra has recorded 5 CDs.

Das Bratislava Symphony Orchestra (BSO) wurde im Jahr 2000 vom spanischen Dirigenten David Hernando Rico gegründet. Unter seinen Mitgliedern befinden sich einige der besten Musiker von Bratislava. Die Musiker des Orchesters sind gleichzeitig Mitglied von anderen international angesehenen Orchestern wie etwa der Slowakischen Philharmonie, dem Nationalen Radio-Orchester und dem Orchester der Oper von Bratislava. Seit der Gründung des BSO stehen sowohl Konzerte als auch Aufnahmen im Zentrum seines Wirkens. Weltweit sind bis heute über 500 Aufnahmen für verschiedene Plattenfirmen, Filmproduzenten und Firmen von Videospielen wie Sony Music, Warner Music, Electronic Arts und Ubisoft entstanden.

Die Aufnahmen des Bratislava Symphony Orchestra wurden mit etlichen Preisen ausgezeichnet, darunter mit dem BAFTA-Preis und dem Goya-Preis der Spanischen Filmakademie. Das Orchester hat mit berühmten Komponisten wie Hans Zimmer, Roque Baños, Lorne Balfe, Joan Valent, Brian Tyler, Michel Legrand und vielen anderen zusammengearbeitet. Von der Konzerttätigkeit des BSO ist die Teilnahme am International Festival of Music, Theatre and Dance in Las Palmas de Gran Canaria im Juli 2011 zu erwähnen.

Das Bratislava Symphony Orchestra hat mit Adriano 5 CDs eingespielt.

The Fritz Brun CD project

Session and souvenir photos

Photo credits:

Moscow: Daria Shlykova, Maria Levine

Bratislava: Michaela Birosova, Hans-Toni Aschwanden

Switzerland: Adriano



Zürich, November 2003:
Dr. Hans Brun (1922-2007), the composer's son, with Adriano.



Moscow, Mosfilm Studios, August 2003:
With Edvard Shakhnazarian, producer of Symphonies Nos 3 and 10.



Moscow, Mosfilm Studios, November 2005:
Rehearsing Symphony No. 9.



Moscow, Mosfilm Studios, March 2007:
With Maria Soboleva, producer of the CDs with Symphonies Nos 1, 2, 4-7 and 10.



Moscow, Mosfilm Studios, March 2007:
Symphony No. 10 – with leader Natalya Voinova.



Moscow, Mosfilm Studios, March 2007:
Symphony No. 10's Adagio on the producer's mixing console.



Moscow, Mosfilm Studios, May 2008:
With the brass section of the Moscow Symphony Orchestra.



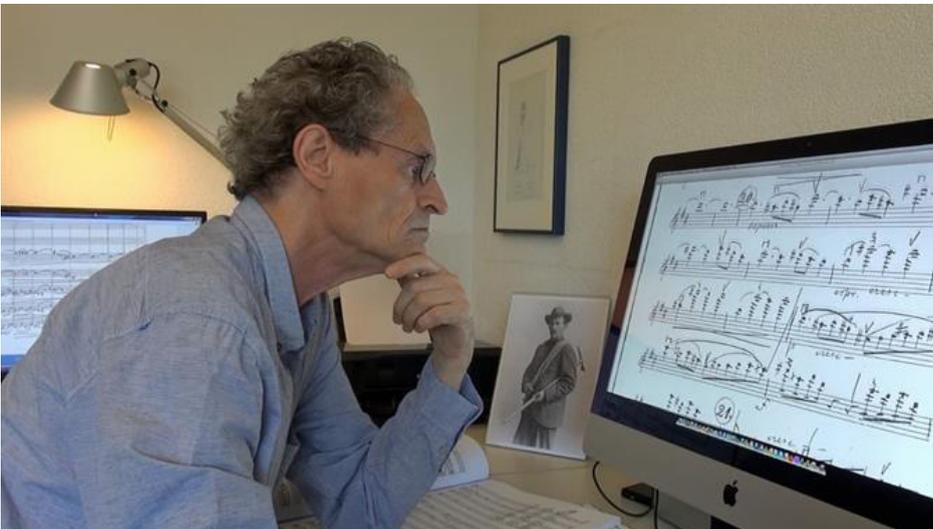
Moscow, Mosfilm Studios, May 2008:
Recording Rhapsodie für Orchester.



Moscow, Mosfilm Studios, November 2010:
The woodwinds of Symphony No. 7.



Moscow, Mosfilm Studios, November 2010:
The double-basses of Symphony No. 7.



Zürich, August 2012:
Checking the original instrumental parts of Symphony No. 1.



Moscow, Mosfilm Studios, November 2012:
With leader Alexander Ashurkov before starting rehearsals of Symphony No. 1.



Moscow, Mosfilm Studios, November 2012:
Rehearsing Symphony No. 1.



Moscow, Mosfilm Studios, November 2012:
Trumpet and trombone players of Symphony No. 1.



Moscow, Mosfilm Studios, November 2012:
Selecting takes from Symphony No. 1. in the control room.



Mosfilm Studios, November 2012:
With MSO's manageress Marina Levine (l.) and producer Maria Soboleva (r.).



Moscow, Mosfilm Studios, May 2013:
Rehearsing start of Symphony No. 4.



Moscow, Mosfilm Studios, May 2013:
With horn soloist Maxim Semenov (Symphony No. 4).



Moscow, Mosfilm Studios, May 2013:
Rehearsing Symphony No. 4.



Moscow, Mosfilm Studios, May 2013:
Talking Brun with a permanent studio guest.



Bratislava, Radio Studio, August 2013:
Recording Brun's Piano Concerto.



Bratislava, Radio Studio, August 2013:
Tomaš Nemeč, soloist.



Bratislava, Radio Studio, August 2013:
Cross-checking doubtful passages in the score of Piano Concerto.



Bratislava, Radio Studio, August 2013:
Štefan Filas, leader.



Bratislava, Radio Studio, August 2013:
Jozef Eliáš, solo clarinetist in the 2nd movement of Piano Concerto.



Bratislava, Radio Studio, August 2013:
Martin Roller, balance engineer of Piano Concerto.



Bratislava, Radio Studio, August 2013:
With producer David Hernando Rico and balance engineer Martin Roller, during a break of the Piano Concerto's recording sessions.



Grosshöchstetten, September 2013:
With Suzanne Brun, Fritz Brun's daughter-in-law.



Grosshöchstetten, September 2013:
Suzanne Brun in an interview sequence of Adriano's video documentary on Fritz Brun.



Moscow, Mosfilm Studios, March 2014:
Recording Symphony No. 2 and the Symphonischer Prolog with producer/engineer Maria Soboleva.



Bratislava, Radio Studio, January 2015:
Rehearsing Symphony No. 8.



Bratislava, Radio Studio, January 2015:
Recording Symphony No. 8.



Bratislava, Radio Studio, January 2015:
The hornists of Symphony No. 8.



Bratislava, Radio Studio, January 2015:
Flutes and clarinets of Symphony No. 8.



Bratislava, Radio Studio, January 2015:
Recording Symphony No. 8.



Bratislava, Radio Studio, January 2015:
With balance engineer Martin Roller and producer David Hernando Rico, in-between
recording sessions of Symphony No. 8.



Zürich, March 2015:
Editing a documentary on Brun's Piano Concerto.



Bratislava, Radio Studio, August 2015:
With mezzo-soprano Bernadett Fodor and the Bratislava Symphony String Sextet,
after recording an arrangement of Brun's Five songs for alto and piano.



Bratislava, Radio Studio, August 2015:
Recording Brun's Cello Concerto with soloist Claudius Herrmann.



Bratislava, Radio Studio, August 2015:
Claudius Herrmann and Adriano with the recording team.



Bratislava, Radio Studio, August 2015:
Ondrej Šaray's Bratislava Symphony Choir rehearsing Verheissung.



Bratislava, Radio Studio, August 2015:
Rehearsing Verheissung.

The Fritz Brun CD Project
CD 7 & 10: Songtexts

OTHMAR SCHOECK: Drei Lieder

Orch. Fritz Brun (1916)

1. Auf meines Kindes Tod*(Josef von Eichendorff, 1838)*

Von fern die Uhren schlagen,
Es ist schon tiefe Nacht,
Die Lampe brennt so düster,
Dein Bettlein ist gemacht.

Die Winde nur noch gehen
Wehklagend um das Haus,
Wir sitzen einsam drinnen
Und lauschen oft hinaus.

Es ist, als müsstest leise
Du klopfen an die Tür,
Du hättest dich nur verirret,
Und kämst nun müd zurück.

Wir armen, armen Toren!
Wir irren ja im Graus
Des Dunkels noch verloren –
Du fandst dich längst nach Haus.

2. Die drei Zigeuner*(Nikolaus Lenau, 1838)*

Drei Zigeuner fand ich einmal
Liegen an einer Weide,
Als mein Fuhrwerk mit müder Qual
Schlich durch die sandige Heide.

Hielt der eine für sich allein
In den Händen die Fiedel,
Spielte, umglüht vom Abendschein,
Sich ein feuriges Liedel.

Hielt der zweite die Pfeif im Mund,
Blickte nach seinem Rauche,
Froh, als ob er vom Erdenrund
Nichts zum Glücke mehr brauche.

Und der dritte behaglich schlief,
Und sein' Harfe am Baume hing,
Über die Saiten ein Windhauch lief,
Über sein Herze ein Traum ging.

An den Kleidern trugen die drei
Löcher und bunte Flicker,
Aber sie boten trotzig und frei
Spott den Erdengeschicken.

Dreifach haben sie mir gezeigt,
Wenn uns das Leben umnachtet,
Wie man's verraucht, verschläft und vergeigt
Und wie man es dreimal verachtet.

Nach den Zigeunern lange noch schau'n
Musst' ich im Weiterfahren,
Nach den Gesichtern dunkelbraun,
Nach den schwarzlockigen Haaren.

On the Death of my Child

*From the distance clocks strike,
the night is already far gone;
the lamp flickers drearily,
and your bed is made.*

*Only the winds can still be heard,
moaning about the house;
we sit within, alone,
and often we listen.*

*It seems as if you were surely
about to knock gently at the door,
as if you had lost your way,
and were coming home weary.*

*Poor, poor fools that we are!
We are the ones who stray,
still lost in terrible darkness –
you found your way home long ago.*

The Three Gipsies

*I once saw three gipsies
lying in a field,
as my wagon crawled in weary
torment over the sandy heath.*

*One took his fiddle,
Bathed in evening light,
he struck up a fiery tune
meant for his ears alone.*

*The second puffed at his pipe,
he gazed up at its smoke
happily, as if he needed nothing
more on earth to make him glad.*

*And the third slept peacefully,
his cimbalom hung on a tree;
a breath of wind passed over the strings,
a dream passed over his heart.*

*The garments of all three were
torn and brightly patched,
and still, defiant and free, they mocked
earthly destiny.*

*They showed me three times
over that when life's night falls about us
we can puff it, sleep it, play it away,
condemn it three times over.*

*I could not help but look long back
at the gipsies in my onward journey,
at their dark, tanned faces,
their black and twisted locks.*

3. Jugendgedenken

(Gottfried Keller, 1846)

Ich will spiegeln mich in jenen Tagen,
Die wie Lindenwipfelwehn entflohn,
Wo die Silbersaite, angeschlagen,
Klar, doch bebend gab den ersten Ton,
Der mein Leben lang,
Erst heut noch, widerklang,
ob die Saite längst zerrissen schon;

Wo ich ohne Tugend, ohne Sünde,
Blank wie Schnee vor dieser Sonne lag,
Wo dem Kindesauge noch die Binde
Lind verbarg den blendend hellen Tag:
Du entschwundene Welt
Klingst über Wald und Feld
Hinter mir wie ferner Wachtelschlag.

Wie so fabelhaft ist hingegangen
Jener Zeit bescheidne Frühlingspracht,
Wo von Mutterliebe noch umfangen
Schon die Jugendliebe leis erwacht,
Wie, vom Sonnenschein
Durchspielt, ein Edelstein,
Den ein Glücklicher ans Licht gebracht.

Wenn ich scheidend einst muss überspringen
Jene Kluft, die keine Brücke trägt,
Wird mir nicht ein Lied entgegenklingen,
Das bekannt und ahnend mich erregt?
O die Welt ist weit!
Ob nicht die Jugendzeit
Irgendwo noch an das Herz mir schlägt?

Träumerei! was sollten jene hoffen,
Die nie sahn der Jugend Lieblichkeit,
Die ein unnatürlich Los getroffen,
Frucht zu bringen ohne Blütenzeit?
Ach, was man nicht kennt,
Danach das Herz nicht brennt
Und bleibt kalt dafür in Ewigkeit!

In den Waldeskronen meines Lebens
Atme fort, du kühles Morgenwehn!
Heiter leuchte, Frühstern guten Strebens,
Lass mich treu in deinem Scheine gehn!
Rankend Immergrün
Soll meinen Stab umblühen,
Nur noch Ein Mal will ich rückwärts sehn!

Thoughts of Youth

*I would behold my image in those days
which flew like winds stirring the lime-tree crests,
when the silver string, once touched,
clear yet trembling, gave forth the first tone
that my whole life long,
even today, reechoed,
though the strings were broken long ago.*

*When I without virtue, without sin,
lay bright as the snow beneath this sun,
when a tender blindfold still shut out
the dazzling bright day from a child's eye:
you, o vanished world,
sound across field and forest
behind me like a quail's far-off call.*

*Like a miracle those days
of modest spring glory are departed,
when, still enfolded in a mother's love,
young love already wakened softly,
like a precious stone,
in which sunlight flickers,
brought to daylight by some fortunate soul.*

*When one day I must leap across
the abyss which no bridge spans,
will a song not echo toward me,
familiar yet prophetic, rousing me?
O, how vast this world is!
Might not my days of youth
yet beat somewhere at my heart?*

*Mere daydreams! What can they hope for
who never saw how dear youth was,
who, struck by an unnatural fate,
brought forth fruit without blossom-time?
Ah, the heart does not burn
for what it never knew
and so is cold for all eternity.*

*Breathe on, you cool morning breeze
in the forest treetops of my life!
Shine serene, daystar of honest toil.
let me stride on faithful in your light!
Entwining evergreen
will blossom round my staff,
and once more only will I look behind me!*

English translations: © Antony Hasler

FRITZ BRUN**Fünf Lieder für eine Altstimme (1920)****1. Lebensgenuss***(Friedrich Hölderlin, 1794)*

Noch kehrt in mich der süsse Frühling wieder,
 noch altert nicht mein kindisch fröhlich Herz,
 noch rinnt vom Auge mir der Tau der Liebe nieder,
 noch lebt in mir der Hoffnung Lust und Schmerz.

Noch tröstet mich mit süsser Augenweide
 der blaue Himmel und die grüne Flur,
 mir reicht die Göttliche den Taumelkelch der Freude,
 die jugendliche, freundliche Natur.

Getrost! Es ist der Schmerzen wert, dies Leben,
 solange uns Armen Gottes Sonne scheint
 und Bilder besserer Zeit um unsre Seele schweben
 und, ach, mit uns ein freundlich Auge weint.

2. Die Entschlafenen*(Friedrich Hölderlin, 1800)*

Einen vergänglichen Tag lebt ich und wuchs mit den Meinen,
 Eins ums andere schon schläft mir und fliehet dahin.
 Doch ihr Schlafenden wacht am Herzen mir, in verwandter
 Seele ruhet von euch mir das entfliehende Bild.
 Und lebendiger lebt ihr dort, wo des göttlichen Geistes
 Freude die Alternden all, alle die Toten verjüngt.

3. Abendständchen*(Clemens Brentano, 1802)*

Hör', es klagt die Flöte wieder,
 Und die kühlen Brunnen rauschen.
 Golden weh'n die Töne nieder,
 Stille, stille, lass uns lauschen!

Holdes Bitten, mild Verlangen,
 Wie es süß zum Herzen spricht!
 Durch die Nacht, die mich umfängen,
 Blickt zu mir der Töne Licht!

4. Es wehet kühl und leise (Die Gebüsch)*(Friedrich von Schlegel, 1819)*

Es wehet kühl und leise
 Die Luft durch dunkle Auen,
 Und nur der Himmel lächelt
 Aus tausend hellen Augen.

Es regt nur eine Seele
 Sich in des Meeres Brausen,
 Und in den leisen Worten,
 Die durch die Blätter rauschen.

So tönt in Welle Welle,
 Wo Geister heimlich trauern;
 So folgen Worte Worten,
 Wo Geister Leben hauchen.

Durch alle Töne tönet
 Im bunten Erdenraume
 Ein leiser Ton gezogen,
 Für den, der heimlich lauschet.

Life's enjoyment

*Sweet spring still returns to me,
 My childish, cheerful heart doesn't grow old yet,
 Dew of love still runs down my eye,
 Hope's desire and pain still live within me.*

*With a sweet feast for the eyes
 Blue heaven and green meadows comfort me;
 Divine youthful and cheerful nature
 Still offer me joy's rapturous cup.*

*Fear not! This life is worth its pains
 As long as God's sun shines on we poor fellows
 And pictures of better times float around our souls,
 And, alas, a friendly eye cries with us.*

The sleeping ones

*I lived a passing day and grew up with my kindred,
 Already, one after another, they sleep and flee away from me.
 But you sleeping ones keep watch over my heart.
 As a kindred soul I feel your fleeing images resting.
 And you live more lively where the divine Spirit's joy
 Rejuvenates all who grow old and all who have died.*

Evening serenade

*Hear, the flute laments again,
 And cool fountains murmur.
 Golden sounds drift down,
 Be quiet, be quiet, let's listen!*

*Lovely begging, gentle desire,
 How sweetly it speaks to the heart!
 Through the night, that embraces me
 The light of these sounds beholds me!*

A cool wafting (The bushes)

*Cool and softly,
 Air wafts through dark meadows,
 And heaven alone smiles
 From a thousand bright eyes.*

*Only a soul stirs
 In the roaring of the sea,
 And in the soft words
 Rustling through leaves.*

*Thus sounds a wave in a wave
 Where spirits secretly mourn;
 Thus words follow words
 Where spirits breathe life.*

*Through all sounds,
 In a colorful earth's dream
 A soft sound moves,
 For he who secretly listens.*

5. Der Wunsch

(Friedrich von Hagedorn, 1775)

Du holder Gott der süß'sten Lust auf Erden,
Der schönsten Göttin schönster Sohn!
Komm, lehre mich die Kunst, geliebt zu werden;
Die leichte Kunst, zu lieben, weiß ich schon.

Komm ebenfalls und bilde Phillis' Lachen,
Cythere, gib ihr Unterricht!
Denn Phillis weiß die Kunst, verliebt zu machen,
Die leichte Kunst, zu lieben, weiß sie nicht.

The Wish

*You lovely god of earth's sweetest pleasure,
Most beautiful son of the most beautiful goddess!
Come; teach me the art of being loved;
I know already the easy art of loving.*

*Come also, and shape Phillis' laughter,
Instruct her, Cythera!
Since Phillis knows the art of making one fall in love,
But she doesn't know the easy art of loving.*

English translations: © 2014 Adriano

FRITZ BRUN

Verheissung (1915)

(Johann Wolfgang Goethe, "Symbolum", 1815)

Die Zukunft decket
Schmerzen und Glücke
Schrittweis dem Blicke;
Doch ungeschreckt
Dringen wir vorwärts

Und schwer und ferne
Hängt eine Hülle,
Mit Ehrfurcht, stille
Ruhn oben die Sterne
Und unten die Gräber.

Doch rufen von drüben
Die Stimmen der Geister,
Die Stimmen der Meister:
Versäumt nicht zu üben,
Die Kräfte des Guten!

Hier winden sich Kronen
In ewiger Stille,
Die sollen mit Fülle
Die Tätigen lohnen!
Wir heißen euch hoffen.

Promise

(Original translation's title: "Mason-Lodge")

*The future hides in it
Gladness and sorrow;
We press still thorow,
Nought that abides in it
Daunting us onward.*

*And solemn before us
Veiled the dark portal,
Goal of all mortal;
Stars silent rest o'er us
Graves under us silent.*

*But heard are the voices,
Heard are the sages,
The worlds and the ages;
Choose well; your choice is
Brief and yet endless.*

*Here eyes do regard you,
In eternity's stillness;
Here is all fullness,
Ye, brave to reward you;
Work and despair not.*

English translation: Thomas Carlyle (1842)

FRITZ BRUN**Grenzen der Menschheit (1932)***(Johann Wolfgang Goethe, 1813)*

Wenn der uralte,
 Heilige Vater
 Mit gelassener Hand
 Aus rollenden Wolken
 Segnende Blitze
 Über die Erde sät,
 Küß' ich den letzten
 Saum seines Kleides,
 Kindlicher Schauer
 Treu in der Brust.

Denn mit Göttern
 Soll sich nicht messen
 Irgendein Mensch.
 Hebt er sich aufwärts
 Und berührt
 Mit dem Scheitel die Sterne,
 Nirgends haften dann
 Die unsichern Sohlen,
 Und mit ihm spielen
 Wolken und Winde.

Steht er mit festen,
 Markigen Knochen
 Auf der wohlgegründeten
 Dauernden Erde:
 Reicht er nicht auf,
 Nur mit der Eiche
 Oder der Rebe
 Sich zu vergleichen.

Was unterscheidet
 Götter von Menschen?
 Dass viele Wellen
 Vor jenen wandeln,
 Ein ewiger Strom:
 Uns hebt die Welle,
 Verschlingt die Welle,
 Und wir versinken.

Ein kleiner Ring
 Begrenzt unser Leben,
 Und viele Geschlechter
 Reihen sich dauernd
 An ihres Daseins
 Unendliche Kette.

Limitations of Humanity

*When the primeval
 All-holy Father
 Sows with a tranquil hand
 From clouds, as they roll,
 Bliss-spreading lightnings
 Over the earth,
 Then do I kiss the last
 Hem of his garment,
 While by a childlike awe
 Fill'd is my breast.*

*For with immortals
 Ne'er may a mortal
 Measure himself.
 If he soar upwards
 And if he touch
 With his forehead the stars,
 Nowhere will rest then
 His insecure feet,
 And with him sport
 Tempest and cloud.*

*Though with firm sinewy
 Limbs he may stand
 On the enduring
 Well-grounded earth,
 All he is ever
 Able to do,
 Is to resemble
 The oak or the vine.*

*Wherein do gods
 Differ from mortals?
 In that the former
 See endless billows
 Heaving before them;
 Us doth the billow
 Lift up and swallow,
 So that we perish.*

*Small is the ring
 Enclosing our life,
 And whole generations
 Link themselves firmly
 On to existence's
 Chain never-ending*

English translation: Edgar A. Bowring (1853)

BRILLIANT CLASSICS 95784 (2019)
Fritz Brun – Complete Orchestral Works

Booklet compilation and layout:

© 2019 Adriano Productions

(Special thanks to Dr Andreas Brun and to Daniel Gloor)