

# FRITZ BRUN

1878-1959



## **Kurzbiographie und Einführungen zu seinen Orchesterwerken**

CD-Booklet-Texte von Adriano  
(aus dem Englischen übersetzt)

## INHALT

Fritz Brun: Biographie .....	3
Fritz Brun: Der Dirigent und Musiker .....	5
 <i>Symphonien:</i>	
Sinfonie Nr. 1 .....	5
Sinfonie Nr. 2 .....	12
Sinfonie Nr. 3 .....	18
Sinfonie Nr. 4 .....	21
Sinfonie Nr. 5 .....	24
Sinfonie Nr. 6 .....	26
Sinfonie Nr. 7 .....	28
Sinfonie Nr. 8 .....	31
Sinfonie Nr. 9 .....	38
Sinfonie Nr. 10 .....	40
 <i>Sonstige Orchesterwerke:</i>	
Aus dem Buch Hiob .....	41
Ouvertüre zu einer Jubiläumsfeier .....	43
Symphonischer Prolog für grosses Orchester ....	44
Rhapsodie für Orchester .....	46
 <i>Konzertante Werke:</i>	
Konzert für Klavier und Orchester .....	47
Variationen für Streichorchester und Klavier ....	51
Divertimento für Klavier und Streicher .....	52
Konzert für Violoncello und Orchester .....	53
 <i>Werke mit Chor oder Solo-Gesang:</i>	
Verheissung .....	57
Grenzen der Menschheit .....	59
Othmar Schoeck: Drei Lieder (Orch. Brun) .....	60
 <i>Bonus-Tracks:</i>	
Fritz Brun: Fünf Lieder (Bearb. Adriano) .....	61
 <i>Diskographie (CD-Liste) .....</i>	 64

*Sämtliche Einführungstexte wurden in englischer Sprache verfasst; deren Übersetzer werden jeweils am Ende erwähnt. Zu dieser Neuausgabe wurden die Texte aus den Jahren 2003-2012 vom Autor leicht überarbeitet; fehlerhafte Eintragungen wurden korrigiert.*

*Umschlagfoto: Fritz-Brun-Nachlass, Zentralbibliothek Zürich (Musikabteilung).*

*Weitere Informationen über Fritz Brun sind auf der Homepage des Komponisten zu finden:  
[www.fritzbrun.ch](http://www.fritzbrun.ch)*

## Fritz Brun: Biographie

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 einer 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*.

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) und Lehrer von Prinz Georg von Preussen 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*; nachdem Busoni sie gelesen hatte, wurde sie 1902 uraufgeführt und Brun bekam dafür den Paderewski-Preis. Nach dem Tod des Prinzen im folgenden Jahr reiste Brun nach London, wo er sich einige Monate als privater Klavierlehrer 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 Gesangsvereine, 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*, 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 Lago di Lugano 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 – die ihn so häufig inspiriert hatten und die auf seinen Berggängen zu seinen Lieblingszielen zählten.

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 Kunstmaler 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 Freud'scher 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 wahrscheinlich, 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 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), *Sinfonischer 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 seinem op. 20 und op. 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 und für Frauen- und Männerchöre auf Texte von Goethe, Eichendorff, Uhland, Lenau, Mörike, Keller, einigen zeitgenössischen Dichtern, sowie 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.“

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

## Fritz Brun, der Dirigent

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 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 und Schubert, aber er machte sein Publikum auch mit Hector Berlioz, Anton Bruckner, 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: 1926 wurde er eingeladen, Suters Oratorium *Le Laudi* im Pariser Trocadéro aufzuführen; 1933 gab er die italienische Premiere von Bachs *h-Moll-Messe* im Augusteo in Rom. Beim Schweizer Musikfest in Wien 1917 führte er mit dem Wiener Konzertverein und Tonkünstlerorchester Werke von Hans Huber, Hermann Suter und auch eigene Kompositionen auf. 1918, anlässlich des Schweizerischen Musikfestes in Leipzig, durfte er sein Chorwerk mit grossem Orchester *Verheissung* dirigieren.

Allem Anschein nach war Brun kein Taktstock-Torero, sondern ein sogenannter „Gesinnungsmusiker“ (wie zufälligerweise auch seine drei Kollegen Suter, Andreae und Ansermet).

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

## Sinfonie Nr. 1

### 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 unse-

riöser Vorgänger wiederkäuen?

Unter denjenigen, die Brun wenig (oder gar nicht) kennen, gibt es einige, die vom Vorwurf des Brahms'schen 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 Sinfonien 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 sinfonische 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 Sinfonie* 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 demnächst 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 Arnheim**

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 vierjährigen 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 sieben, 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 Klavierlehrer war Max van de Sandt, ein ehemaliger Liszt-Schüler. Der Komponist Arno Kleffel lehrte ihn Partiturlernen und Instrumentation. Übrigens war Franz Wüllner, der Direktor des Konservatoriums, berühmter Dirigent des hiesigen Gürzenich-Orchesters und Professor für Komposition, auch der Lehrer von Bruns' Landsmann Volkmar Andreae (1879–1962). Nach seinem Abschluss in Komposition 1899 hatte Andreae Köln für ein kurzes Engagement als Korrepetitor an der Münchner Oper 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' Sinfonien. 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 *Sinfonie in F-Dur* machte) nicht so häufig auf wie derjenige seines holländischen Kollegen und Freundes Jan van Gilse (1881–1944), der bereits 1902 Köln verlassen sollte, um in Berlin Schüler von Engelbert Humperdinck zu werden. Bruns Erste (von zehn) und van Gilses Erste (von vier vollendeten) Sinfonien, beides Abschlusswerke, wurden 1902 mit dem Paderewski-Preis des Beethoven-Hauses in Bonn preisgekrönt, was beiden ein zweijähriges Stipendium eintragen sollte. Van Gilses *Erste Sinfonie in F-Dur* wurde am 9. Februar 1902 in Arnheim uraufgeführt; Bruns *Erste Sinfonie* 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 Arnheimer Rezensionen von Bruns Sinfonie 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 Sinfonie, kritisierte jedoch gleichzeitig Bruns gelegentliche Schwäche für „praktische“ Instrumentalnotation (!). Insgesamt wurden in Bruns Sinfonie 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 Sinfonie 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 Sinfonie 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 Sinfonie*, und es ist unklar, ob sie in Deutschland jemals überhaupt aufgeführt wurde oder nicht. Als Stipendium schloss der Paderewski-Preis öffentliche Aufführungen womöglich aus. Am 1. Juni 1908 wurde Brun darum gebeten, seine Sinfonie 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.“ Gemäss weiteren Programmen, die der Autor ausfindig machen und dem Brun-Archiv hinzufügen konnte, dirigierte Brun seine Sinfonie 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 16 Monaten an seiner Sinfonie 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 ‚Brahmsi-

aner' 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 deutschen Musikkreisen bereits als „altmodischer“ oder „konservativer“ Komponist galt. Franz Liszt, in dem zusammen mit seiner Entourage die Neudeutsche Schule ihren Ursprung hatte, starb 1886. Zufälligerweise gehörte der Schweizer Joachim Raff (1822–1882) dieser „Schule“ modernistischer Tendenzen an. Nach der persönlichen Meinung des Autors macht sich in Ruffs elf solide orchestrierten, gefälligen und romantischeren Sinfonien als jene der Neudeutschen kaum eine Passage bemerkbar, die mit Brahms' „altmodischem“(!) Genie konkurrieren könnte. Wichtiger in der Entwicklung der Schweizer Sinfonik erscheint Hans Huber (1852–1921), der acht sehr interessante Sinfonien schuf und als „späte romantische Verbindung“ zwischen Raff und Brun betrachtet werden kann. Huber verwendete in seiner *Böcklin-Sinfonie* (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 Sinfonie schuf, und Robert Hermann (1869–1912) und Volkmar Andreae (1879–1962) mit je zwei Sinfonien, gehören ebenfalls zu dieser hochinteressanten und produktiven Periode der Schweizer Musikgeschichte.

Über den zweiten Satz 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 weihellichem Charakter, viele Bergabende vor der Clubhütte 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 Arnheim-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 (Brun verspricht, dass es „der beste“ sein würde) wurde im Sommer 1901 vollendet. Der vierte Satz entstand zwischen April und Juni 1901; auf der letzten Seite von Bruns Autograph steht das Abschlussdatum: „Cöln, 24. Juni 01.“ Der Grund dafür, dass Bruns und van Gilses Sinfonien nur mit jeweils zwei Sätzen zur Aufführung gelangten, war das einfache Problem der Aufführungsdauer – ein Umstand, der Brun zur Niederschrift zorniger Kommentare reizte.

### **Eine jugendliche „Pathétique“**

Wollte man Bruns h-Moll-Sinfonie analysieren (die „dunkle“ Tonart von Tschaikowskis Sechster sowie seiner *Manfred-Sinfonie* und von Schuberts *Unvollendeter*) und sie mit van Gilses ein Jahr zuvor vollendeter *F-Dur-Sinfonie* vergleichen – offensichtlich unter der Anleitung dessel-



ben Lehrers für Komposition und Instrumentation entstanden – so ist bei beiden ein postromantischer Ansatz und ein deutlicher Bruch mit akademischen sinfonischen 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 Sinfonien (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 Sinfonie 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 Sinfonien 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.

Bruns Sinfonie 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. In den Augen des Autors war der Holländer beim Komponieren 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 Sinfonien 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 des Autors 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 Sinfonie mit einem gleich zu Beginn ohne Umschweife herausgeschleuderten 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 ungeduligen, 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 „Rumorens“, 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-Sinfonie. 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 hämmernden 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-Ab-schnitten 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 verfinsternden 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 Sinfonien immer wieder schöpfen sollte.

Zu Beginn breitet sich eine Beethoven-ähnliche Streichermelodie (eine weitere raffinierte Verwandlung des Themas der Sinfonie) 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 suggestiv Weise an dieses Thema, bevor das wiederkehrende Solo in ekstatischen Höhen endet. In diesem Satz 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 anklingt, 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  $\frac{3}{4}$ -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 Sinfonie) 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 sinfonischen Regeln zu brechen, bestätigt sich auch an diesem Merkmal: Nicht bloss langsame und Scherzo-ähnliche Sätze, sondern praktisch alle seine Sinfonien warten mit Überraschungen und ungewöhnlichen Fakturen auf, und seine Scherzi werden ohnehin nirgends als solche bezeichnet. Van Gilse schränkt die Verwendung dieser Bezeichnung auf seine *Erste Sinfonie* ein, und Bruns zukunftsorientierte „Vorgänger“ Fritz Hermann und Hans Huber ignorierten sie vollständig (ausser soweit es Scherzi in Serenaden und Konzerten betrifft). Natürlich hat die *attacca*-Verbindung des dritten Satzes in einer Sinfonie mit dem vierten ihren Ursprung in Beethovens Fünfter, und die spezifische Scherzo-Bezeichnung wurde von Romantikern wie Schumann, Bruckner, Dvořák und Tschaiowski favorisiert – entgegen zum Beispiel Brahms und Mendelssohn, die stets darauf verzichteten, während Schubert lediglich in seinen späten Sinfonien darauf zurückgreift.

Vierter Satz: Bruns *Allegro con brio* (wie auch van Gilses *Allegro con spirito*) beginnt, zur Haupttonart der Sinfonie zurückkehrend, mit einem ungestümen und optimistischen Beethoven-ähnlichen Thema. Der Satz ist dreiteilig: Im ersten Teil machen wir die Bekanntschaft mit einem kürzeren melancholischen, an des eröffnende Thema erinnernden Blechbläser-Choral und mit einer kontrastierenden erweiterten, von Selbstbewusstsein erfüllten Melodie, 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 Durchführung vorwiegend, in der schon Variationen verschiedener Fragmente des Themas auftreteten, 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 einfürend. Es entsteht der Eindruck, wonach der Komponist, nachdem er uns seine guten Absichten gestanden hat, eine kurze Atempause zu wünschen 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 einem dramatischen Höhepunkt in g-Moll führt. Eine in der Form springender und aufsteigender 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 unentschlossene grübelnde Stimmung des Komponisten und ein erneutes Bedürfnis nach Ruhe lassen sich erahnen.

Bevor sich im dritten Abschnitt des Satzes sämtliche Themen gegenseitig konfrontieren dürfen, 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 Climax der Sinfonie kann als zornige nihilistische Geste interpretiert werden. Er wird wie mit bekräftigenden 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 lyrische Thema des Satzes erneut zu hören ist (nicht zu vergessen ist, dass es einen starken Bezug zum eröffnenden Thema der Sinfonie 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 Sinfonie überrascht nicht, wenn man erfährt, dass Brun zur Zeit ihrer Vollendung mit Nietzsches *Also sprach Zarathustra* Bekanntschaft machte.

Die Sinfonie ist mit doppelten Holzbläsern, vier Hörnern, zwei Trompeten, drei Posaunen, Pauken und Streichern besetzt. Nach der in einem Brief von 1896 erwähnten Orchestrierung 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 eine Reinschrift der Originalpartitur und Orchesterstimmen von der Hand von Bruns Freund Hermann Wilhelm Draber 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 (1847–1902) 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.

Ein Grossteil von Bruns Orchesterwerken existiert immer noch nur in Manuskriptform. Zu seinen Lebzeiten wurden nur die *Zweite*, *Dritte* und *Vierte Sinfonie* gedruckt. In der Periode zwischen seiner *Ersten* (1902) und *Zweiten Sinfonie* (1911) komponierte er ein Klavierquintett, einige Lieder mit Klavierbegleitung und die Tondichtung *Aus dem Buch Hiob* (1906).

Übersetzung: Daniel Gloor (2013)

Auf Fritz Bruns Homepage [www.fritzbrun.ch](http://www.fritzbrun.ch) hat der Autor eine Chronologie zur *Ersten Sinfonie* mit Auszügen aus Bruns Briefen zusammengestellt.

## Symphonie Nr. 2

### I. 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 praktisch nie zur Aufführung gelangte. Für diesen Umstand war Bruns angeborene Bescheidenheit vorwiegend verantwortlich. Bereits nach der Premiere seiner *Ersten Sinfonie* 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 Sinfonie*.

Die drei erwähnten Komponisten schrieben Opern, Vokalmusik (Kantaten, Oratorien, Lieder mit Klavier- oder Orchesterbegleitung), sinfonische 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 errahnen 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 Sinfoniker 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 Sinfonie* 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 mit einem gefährlichen Beigeschmack. Während diesem Festival, das natürlich auch Kammermusik-Konzerte beinhaltete, führten Brun und sein Orchester Schoecks *Präludium für Orchester*, den Liederzyklus *Lebendig begraben* und die dramatische Kantate *Vom Fischer und syner Fru* auf. 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 und brachte zudem einige Lieder Schoecks als Begleiter zur Uraufführung, wie zum Beispiel 1917 bei einem Schweizer Musikfestival 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 heiteren Wesen, aber verschiedenen Charakters und von gegenteiligem künstlerischen 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 Sinfonien häufig mit modernen Dissonanzen. Beide konnten Zwölftontechnik und serielle Musik einfach nicht mit ihrer eigenen organischen, lyrischen und spontan gefühlten Weise des Muskschaffens 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 besonde-

re 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 Sinfonie* meinte Brun, dass er das Werk nicht mehr wiedererkannt habe und es schlicht unglaublich gewesen sei, was Schoeck daraus gemacht habe.

## II. Sinfonie Nr. 2 in B-Dur

1910 trafen sich Brun und Schoeck in Bern mehrere Male, um die Stücke, an denen sie gerade arbeiteten – Bruns *Zweite Sinfonie* und Schoecks *Violinkonzert quasi una fantasia* –, zu besprechen. Die Verwendung von B-Dur mag in gegenseitiger Absicht gewesen sein. Die Feiertage zwischen Weihnachten und Neujahr 1911 verbrachten die beiden Komponisten 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 Sinfonie 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 Sinfonie mit seinem Berner Stadtorchester auf. Schoeck wiederum führte das Werk ebenfalls 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 Lieder Schoecks. 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 Sinfonie 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 Sinfonie von Hug & Co., Zürich, gedruckt.

In einer Rezension der Zürcher Premiere wird erwähnt: Was in der einen [Sinfonie] als Vorrang bezeichnet werden kann, das könnte man in der anderen als Mangel 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 Ein-

druck: 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 Gedanken in seiner *Ersten Sinfonie* erweckt die Musik der *Zweiten* Gefühle der Lebensfreude und des Optimismus und entbehrt nicht gelegentlichen Ausbrüchen leidenschaftlicher Sehnsucht. Die Hungerjahre waren verflogen. 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 Sinfonie*, 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 Sinfonie 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“ Sinfonie in vier charakteristischen „einzelnen“ Sätzen erscheint, sondern viel eher als eine einsätzigte Sinfonie in vier Abschnitten, deren musikalischer Fluss sich von Beginn bis zum Schluss entwickelt und auf eng verwandtem thematischen Material basiert. Der Komponist schaffte es auf ausgeklügelte Weise, aus derart knappem thematischen 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 zu Beginn der Sinfonie 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 Kadenzen, rhythmischen Ausführungen, chromatischen Verwandlungen, Erweiterungen oder Umkehrungen – oder schlicht als begleitende Gestaltung. Dies könnte als eine „musikalische Wiedergabe“ von Schoecks lyrisch orientierten, eher verträumten 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 Sinfonie 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 Saitenspie-

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

Der zweite Satz ist optimistisch, aber nicht mit *Scherzo* bezeichnet – ein musikalischer Begriff, den Brun stets vermied, um seine „moderneren“ 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 feinfühligsten 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 Komponist Werner Wehrli (1892–1944) vertont. Wehrli, ein weiterer wenig bekannter und origineller Schweizer Kompo-



nist, der mehr Beachtung verdient, war ein Schüler von Hans Huber und Hermann Suter. Schoeck schätzte ihn sehr.

Was Bruns Musik des 3. 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 hineinzerrren. 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 Brahms'sche Klarinetten-Motive auf Akkorde von Terzen und Quartan. 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 Sinfonie, 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, 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. Lebhaftes 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 Sinfonie* als lyrisches „Intermezzo“ oder eine „Übergangsepisode“ bezeichnet werden. Zwischen der Vollendung seiner *Zweiten* und der Komposition der *Dritten Sinfonie* (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 Studenten Jahren bekundete er in den Briefen aus Köln seinen Hass auf deutschen Imperialismus und Militarismus. Was im ersten Satz der *Dritten* geschehen wird, ist ziemlich schockierend, und ein feinfühler Zuhörer, der soweit mit Bruns *Zweiter* vertraut ist, ahnt, dass hinter dem Gedicht über mit solch finsterner, wilder und dissonanter Musik beschriebene gefährlich rutschige 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 Sinfonie* 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, drei verschiedene Konzertaufführungen aufzunehmen, von denen die zweite und dritte vor 20 Jahren bei Gallo und Musica Helvetica auf CD erschienen sind:

- 1) Berner Sinfonieorchester, dirigiert von Klaus Cornell (1973)
- 2) Luzerner Sinfonieorchester, dirigiert von Olaf Henzold (1994)
- 3) Berner Sinfonieorchester, dirigiert von Dmitry Kitaenko (1995)

In diesen ausgezeichneten Darbietungen wird bewiesen, dass Bruns Sinfonie 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 drei Aufnahmen unterscheiden sich stark voneinander: während Cornell in allen Sätzen die langsamsten Tempi und nur spärliches rubato bietet – mit Ausnahme des dritten Satzes, in welchem 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.

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 Sinfonie zu lesen: *Evviva la gioia! (Es lebe die Freude!)*

Übersetzung: Daniel Gloor (2014)

## Symphonie Nr. 3

Die Uraufführung von Bruns *Symphonie Nr. 3* fand am 15. Dezember 1919 in der Tonhalle Zürich statt. Am 31. Januar 1920 folgte eine Aufführung des Basler Orchesters unter Leitung des Komponisten; 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; am 22. November 1925 präsentierte es Felix Weingartner im Grossen Musikvereins-Saal in Wien. Ausserdem hatte Brun den zweiten Satz der Symphonie zur separaten Aufführung freigegeben, wie er (und später Scherchen) es 1925 und 1934 in Bern tat. 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 tiefschlummernde 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

Bruno 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  
malmt 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 winterstarren Tod,  
Und mich verflucht und welteneinsam fühle,  
Biegt 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 Eindruckes 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.“

Bruno *Dritte*, die in derselben Tonart steht wie Cesar Francks *Symphonie en ré mineur* und Bruckners *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 Bruno durch beinahe atonale und sehr dramatische, rauh klingende Abschnitte voll synkopierter Akkorde dar sowie durch wechselnde Folgen „raschelder“ 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 erinnert haben, wohingegen Bruno 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 abstei-

genden 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 Epiphanylied *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 Reverie. 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 cholischen 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) meiner Meinung nach das zweiteilige *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 wagnerianischen 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 vorgese-

hen. Dieser Umstand, der der Hörnergruppe (vierfach) eine exponierte Stellung zukommen lässt (sowie einige unglaubliche Soli für das Erste Horn!), schmälert indes mitnichten die Klangfarbenpalette des Werks: Bruns Erfahrung als Orchestrator 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)

## Sinfonie Nr. 4

1926 war ein ereignisreiches Jahr in Fritz Bruns Karriere. Neben dem wie gewohnt knappen Terminkalender der Abonnementskonzerte reiste er am 11. April mit seinem Berner Orchester und Chor nach Frankreich, um ein Programm mit Hermann Suters Kantate *Le Laudi*, dem „Variationen“-Satz seiner eigenen *Dritten Sinfonie in d-Moll* und Berlioz' Overtüre *Benvenuto Cellini* 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 sechs Dirigierengagements ausserhalb der Schweiz in Bruns Karriere. Später, am 12. und 13. Dezember 1926, dirigierte Brun in Bern denkwürdige Aufführungen von Bachs *Weihnachtsoratorium*.

Brun's *Vierte Sinfonie* wurde am 16. September 1925 vollendet. Drei Jahre zuvor wurde er von der Philosophischen Fakultät der Universität Bern mit dem Ehrendokortitel gewürdigt – der Grund, weshalb die Sinfonie 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 Sinfonie 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 Sinfonie* 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 Sinfonie 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 viestimmige 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 zu der Sinfonie 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 selbstoffenbaren 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 Sinfonie* 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 Sinfonie 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 Sinfonie*, 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 Sinfonie 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 erweiterten und eindringlichen über einen Bereich von mehr als eineinhalb Oktaven ausgeweiteten Hornmelodie, die sich als die Quelle des gesamten thematischen Materials der Sinfonie offenbart. Das Horn, welches in der Sinfonie eine wichtige Rolle spielt, erklingt später mehrere Male in der Form von verdichteten, echo-ähnlichen 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 „moderneren“ 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 *Adagio sostenutos*, 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 gutheissen 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 *Andante* für die Streicher unterstreicht den dramatischen Charakter dieser Passage – eine der gewagtesten in Bruns Schaffen. Sie beginnt mit einer alpträumerhaft 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 skryabinischer 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 Sinfonien 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 Sinfonie 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 Brun's *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 Brun's Sinfonien komplizierte, sehr präzise und raffiniert ausgedachte Konstruktionen auf. Detaillierte thematische Analysen, die den Umfang dieses Begleittextes allerdings übersteigen würden, könnten dies bestätigen. Es würde ausserdem die Wiedergabe zahlreicher thematischer Beispiele und von längeren Abschnitten der Partitur erfordern. Die bescheidenen Erläuterungen des Autors und die zuweilen sogar fragwürdigen persönlichen Bewertungen möge man entschuldigen. Zu guter Letzt stammen sie nicht von einem Musikwissenschaftler, sondern von einem Musikliebhaber und Interpreten. Es gibt gute Gründe, sich eine detaillierte professionelle Gesamtdarstellung vom Werk dieses grossen Schweizer Komponisten zu wünschen.

Übersetzung: Daniel Gloor (2014)

## Symphonie Nr. 5

Brun's 5. 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 6. 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 3. Symphonie, so hat auch die breit angelegte *Chaconne* seiner fünften - ein Meisterstück für sich - einen ganz eigenen Charakter, wengleich 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 Brun's Musik empfohlen.



Von Anbeginn der 5. 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 Sekundsritten und das andere in Quart- und Quintsritten. 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 Brahms'scher orchestraler Stärke ist das Schlagzeug nur mit Pauken besetzt, erweitert durch Kontrafagott und Basstuba.

Der äusserst kurze 2. Satz ist ein nächtliches Scherzo mit der Tempoangabe *gehetzt, phantastisch*. Anstelle einer Serenade oder eines Trios ertönen über einem hastigen Ritt - Musik von Berlioz ähnlich - 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 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.

In einem Brief an Scherchen heisst es: „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, *tremolandi* 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.

In die Phase von Bruns musikalischem Abschied für Hermann Suter im 3. Satz folgte in einem Brief ein ärgerlicher Ausbruch über die Zukunft jener Komponisten, 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 4. 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.“

Brun's 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.

Übersetzung: Walter und Barbara Ochsenbein (2008)

## Sinfonie Nr. 6

Gemäss Datumsvermerk auf der letzten Seite des Manuskripts von Brun's Sechster Sinfonie, 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 Sinfonie in einer Probeaufführung in Winterthur mit dem Musikkollegium (dem dortigen Klangkörper) aufgeführt. Scherchens „definitive Aufführung“ in derselben Stadt - und mit dem selben Orchester - fand ein Jahr darauf, am 28. November 1934, statt, nur einen Tag nach zwei Aufführungen in Bern an zwei aufeinander folgenden 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 dem Tonhalle-Orchester. Bereits 1920 hatte Andreae Brun's *Dritte Sinfonie* uraufgeführt und die *Fünfte* 1930. Brun's *Neunte Sinfonie* sollte vom selben Dirigenten 1950 uraufgeführt werden.

Die *Sechste Sinfonie* 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: „Brun's neue Sinfonie 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-Sinfonie 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 Sinfonie 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 Sinfonie. 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 tonaleren 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 Sinfonie, 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 Sinfonie eröffnenden Chorals, und es wird auch Nachhall finden in einer der vier *Chaconne*-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 Sinfonie *Tema con variazioni* und nicht *Chaconne*. Er liefert hier ein weiteres Meisterstück, ähnlich der *Chaconne* seiner Fünften Sinfonie. 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 Sinfonie* 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 Sinfonie 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 Sinfonie* inspirierte. Mir scheint es, als würde sich die „innere Ruhe“ des Komponisten am Ende des Stückes nicht einstellen. Ich glaube, er hat sie erst nach Beendigung dieser Komposition, nach dem Niederschreiben der letzten Note gefunden. Die Schöpfung dieser Musik selbst war die Katharsis.

Übersetzung: Peter Kathe (2011)

## Sinfonie Nr. 7

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 Sinfonie vor der vorliegenden Aufnahme.

Das Manuskript trägt das Datum 13. Juli 1937. Demnach sind seit der Vollendung der Sechsten Sinfonie 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 Händels *Messias*, Beethovens *Neunte Sinfonie* und *Missa Solemnis*, Brahms' *Ein deutsches Requiem* und Bruckners *Fünfte Sinfonie* (in der Originalfassung).

Othmar Schoecks Oper *Venus* (komponiert 1919-1921, uraufgeführt 1922 in Zürich) wurde 1934 in Bern angelegentlich eines Schoeck-Festivals aufgeführt. Im Rahmen dieser Veranstaltung waren auch Kammerkonzerte und Schoecks Liederzyklus *Lebendig begraben* zu hören, sowie seine dramatische Kantate *Vom Fischer und syner Fru* und sein *Präludium für grosses Orchester*, 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 Merimees 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 hauptsächlich

liche 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 dieses Schoeck-Festivals 1934 bereits mit den ersten Skizzen zu seiner Sinfonie begonnen; warum er Schoecks Motiv aufgriff, bleibt ein Rätsel. Natürlich zitierte er 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“ war erstmals von Dichtern und Komponisten der Romantik verwendet worden, zum Beispiel Eichendorff und Schumann.

Bruns Freundschaft mit Schoeck währte übrigens von 1908 bis zu Schoecks Tod im Jahr 1957.

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 Sinfonie 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 Sinfonie* 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 Sinfonie 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 Violinosolos 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 Sinfonie 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, Scherzoartiger 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 Sinfonie* 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 Quartan 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 Sinfonie) 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 richtig 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 Sinfonie* mehr als nur ein Thema von Schoecks *Venus* verwendet hat.

Wie schon in Bruns *Sechster Sinfonie* 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 in 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 Abendstärn“ 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 Sinfonie*, 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 Sinfonie erfolgte am 11. November 1942 in Winterthur. Hermann Scherchen dirigierte das verstärkte Orchester des hiesigen *Musikkollegiums*.

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 Aufnahme mit Brun als Dirigenten. Zwanzig Jahre später, am 28. Juni 1966, wurde die Sinfonie 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 Radioorchesters, 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 Sprachregi-

on in der Schweiz mindestens ein Radioorchester, die Deutschschweiz sogar drei – in Zürich, Bern und Basel. Von 1938 bis 1970 existierte zusätzlich ein ständiges Studioensemble, das 1945 *Radioorchester 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 Proben-ausschnitte.

Bruns eigene Aufnahme der *Achten Sinfonie* 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 anspruchsvollen 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 Sinfonie, nachdem er Bruns *Dritte Sinfonie* aufgenommen hatte und bevor das „vollständige“ Aufnahmeprojekt überhaupt erst zur Diskussion stand. Aus verschiedenen Gründen würde eine Neuaufnahme dieser Sinfonie wesentlich später auf dem Plan stehen.

Die „neue“ Interpretation des Autors von Bruns *Achter* wird hoffentlich aufzeigen, dass er 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 Sinfonie, 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 Booklet-Text geht der Autor auf ähnliche Weise vor, indem er die „beschreibende Interpretation“ von Bruns Musik sogar noch steigert und dabei „hörerfreundlichere“ programatische 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 Sinfonie historisch einordnen, könnte man zum Beispiel erwähnen, dass sie im Jahre zwischen Schostakowitschs heroischer Siebenter („*Leningrader*“, 1941) und trauernder *Achter Sinfonie* (1943) geschrieben wurde. Bruns *Achte*, die auf Empfehlung des Autors 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 Sinfonie*, acht Jahre nach der *Achten* 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 Sinfonien zu schreiben? Möglicherweise Arthur Honegger, der aber in Paris lebte und dessen *Zweite Sinfonie* (im selben Jahr wie die „*Leningrader*“ entstanden) von der deprimierenden Atmosphäre der deutschen Besatzung inspiriert ist.

Bruns *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 Sinfonie in das Korsett der klassischen Sonatenform zwang, sollte von Spezialisten im Detail analysiert werden. Allein die Tat-

sache, 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 Sinfonie 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. Seltensamerweise 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 Sinfonie als wahres „Triolen-Fest“ betrachtet werden kann, hat die einführende (Triolen-)Fanfare à la Berlioz eine wichtigere Funktion als die *idée fixe* einer Sinfonie, denn sie spielt die Rolle des Protagonisten im Satz. Sie besteht aus einer insistierend wiederholten Note und verschiedenen auf- und absteigenden Halbtonschritten (mit zusätzlichen Oktavensprüngen in beide Richtungen), harmonisiert 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 Sinfonie 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 Strassenbahngebimmel – 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 ermahnender 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: 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 wohlbekanntesten 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; sie wird mit einer vom Blech gespielten Rekapitulation der Einführung der Sinfonie (auf den für fis-Moll und A-Dur geläufigen „Übergangsnoten“ A und B insistierend – eigentlich die Charakteristik der Berlioz-ähnlichen Fanfare) eröffnet. Schliesslich bekommt man den Eindruck, dass Verkehrshupen, Strassenbahngebimmel 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 Sinfonie* 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 ein musikalisches Thema in unveränderter Form derart oft wiederholt hat. Der Rezensent der *Thurgauer Zeitung* erwähnt in seiner Besprechung, dass nach der Aufführung der Sinfonie 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 Sinfonie 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) Gegenüber-

stellung 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 Sinfonie 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 delikatsten „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 Sinfonie, 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 zurecht kommen will.

Ähnliche autobiographisch inspirierte „Nocturne-Programme“ finden sich im zweiten und vierten Satz von Bruns *Neunter Sinfonie* (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 Salon 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 Protagonisten 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 turbulenten musikalischen 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 Sinfonie. 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 aufbietet, 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 festzu-

stellen, 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 Sinfonie.

Gemäss Autograph vollendete Brun die *Achte Sinfonie* am 12. Juni 1942. Wie bereits in Begleittexten 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 Sinfonie* zurückzunehmen, betrachtet er Bruns *Achte* als die brillianteste und temperamentvollste Sinfonie der Schweizer Musik im 20. Jahrhundert.

Übersetzung: Daniel Gloor (2012)

## Symphonie Nr. 9

„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 and 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. Meiner Ansicht nach beabsichtigte Brun zu demonstrieren, dass die Gefühle, die er in dem letzten Satz ausgedrückt hatte, kein Finale-ähnliches Ende benötigten, als ob er erkennen könnte, dass das, was nicht in Worte ausgedrückt werden konnte, auch einmal nicht mit Musik ausgedrückt werden konnte. Leider erkannte der Kritiker nicht, was eigentlich noch wichtiger ist, dass die Symphonie ein durch und durch melodisches Werk ist. Er beschrieb sie einfach als „klangfreudig“

Bruns Neunte kann als sein *opus magnum* angesehen werden. Sie 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“.

Nach Ansicht des Autors, kann Bruns Symphonie 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 Präludi-

um 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 versammeln 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.“*

Dieses 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 einen 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 müssen oft mit haarsträubenden technischen Schwierigkeiten konfrontiert werden. So gut wie alle symphonischen Werke dieses Komponisten scheinen für Dirigenten und Orchester eine ziemliche Herausforderung darzustellen, die nicht gewillt sind, ein nicht zum Repertoire gehöriges Werk etwas länger als gewöhnlich zu proben.

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 orches-

triert. 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, je 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 dritte und der fünfte Satz beide 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 laut aufschreit, hauptsächlich unter dem Vorwand künstlerischen Fortschritts oder Originalität.

Wenn man schliesslich Bruns Neunte mit der *Sinfonia Domestica* von Richard Strauss vergleicht, ein ähnlich symphonisches „persönliches Tagebuch“, entdeckt man nicht nur wie ungeheuer spiritualisiert die Musik eines 72-jährigen Komponisten sein kann verglichen mit der eines 39-jährigen Mannes, der in 1903 mit monumentalen orchestralen Kräften ein idyllisches Familienbild produziert hatte. Bruns Werk hat auch seine kleinbürgerlichen Stellen, aber es braucht eine kleinere Struktur und weniger instrumentale Effekte. Das muss klarer ausgedrückt werden. Es bringt den Zuhörer zum Nachdenken und konfrontiert ihn nicht bloss mit einem musikalischen Fotoalbum.

Übersetzung: Anglo-German Services (2006)

## Symphonie Nr. 10

Bruns letzte Symphonie wurde im Dezember 1953 vollendet und vom 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? Grüsst 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. Zuvor 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 Lago di Lugano 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 beginnt als ein nervöses Scherzo, das sich plötzlich zu einem ausgefeilten, symphonischen Satz mit den Charakteristika der Variationsform entwickelt. Das hüpfende Thema nimmt die Fuge des letzten Satzes voraus. Es scheint, als wollte der Komponist den orchestra-len Reichtum der Scherzi von Schumann und Mendelssohn wieder erstehen lassen, wobei er gleichzeitig moderne Harmonien und kräftiger wirkende Synkopen hinzunimmt. Schumanns *Frühlingssinfonie* (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 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 erfolg-

reich gewagt hatte, Brahms zu jener Zeit in Bern zu fördern. Nebenbei bemerkt, enthielt Bruns erster Auftritt in 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 7. 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 Karl 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 widerspiegelte. 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 besänftigten 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 Heraussingen 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 uraufgeführt, wurde von Radio Bern anlässlich seines 25jährigen Bestehens und der Einweihung einer neuen Konzerthalle (zugleich Aufnahmestudio) 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*“. Etwas später wurden die ursprünglichen Verse 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 veranlassen 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 Sinfonien 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 slavischem 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 samtene 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“.

Zwei optionale Kürzungen von je etwa dreissig Takten wurden für diese Aufnahme selbstverständlich ignoriert.

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.

Übersetzung: Daniel Gloor (2013)

## Symphonischer Prolog für grosses Orchester

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 Meisterwerk. Das Werk entstand nach der *Achten Sinfonie* (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 Sinfonie*, 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 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 Krienberger 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 Sinfonie* auffallend ähnlich, zeigt sich aber im zweiten Teil chromatischer. Es wird von einem gesangähnlichen Motiv in den Hörnern (eine Reminiszenz an Bruns *Achte Sinfonie*) 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, Gehüpf

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 Sinfonie“, 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 welcher 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. Einige dieser Dissonanzen kann der Zuhörer am Klavier erklingen lassen, indem er von links nach rechts die Akkorde F/D/As/D/F/H oder D/G/B/Cis/Es spielt – oder, um einen engeren Intervall zu nennen, D/F/A/B. Gerade deshalb bekommt der unvorbereitete Zuhörer bei mehreren von Bruns späteren Partituren den ersten Eindruck, wonach die Streicher nicht immer fein säuberlich oder nicht zusammen zu spielen scheinen. Brun liebt es, 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 interessanten und gleichzeitig unterhaltenden zeitgenössischen 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 Sinfonie also, wohl aber eine Sinfonia in nuce, die in ihrer gedrängten Formgestaltung und in der klaren Bezogenheit der Teile gegenüber den mehrsätzigen Sinfonien Bruns manchen bedeutenden Vorzug aufweist. Zu den Vorzügen wäre 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 Sinfonie (...) 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 kanti-ge Brun ist uns lieber. Dies gilt vor allem für den Schlussteil des „Prologs“, der sich in reinsten Es-Dur Tonalität völlig ausgibt und zu keinem Ende kommen will. Freilich die Schöpfung klingt in der Instrumentation prachtvoll (...).

Ein Rezensent der Luzerner Wiederaufführung von 1946 hört in Bruns *Prolog* ein 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 Sinfonien. Diese Besetzung ist hier und in den meisten Sinfonien durch eine dritte Trompete, Bassklarinette, 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 (nach persönlicher Meinung des Autors) vielleicht um sein am wenigsten attraktives handelt. Der Autor hat von Dr. Hans Brun erfahren, dass dessen Vater zu jener Zeit gelegentlich über geistige Ermüdung und Ideenmangel klagte. Bruns *Zehnte* (und letzte) *Sinfonie* 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 achtzigjährige Brun von Morcote nach Zürich, um dem Begräbnis seines Komponistenkollegen Othmar Schoeck beizuwohnen. Sie kannten sich über gut fünfzig Jahre hinweg und waren eng befreundet. Während seiner über dreissigjährigen Dirigentenkarriere in Bern führte Brun zahlreiche Werke von Schoeck auf, teils auch als Premieren. Bereits 1916 orchestrierte er drei von Schoecks Liedern für Alt und Klavier. Die beiden Komponisten waren fast provokant stolz darauf, nicht zu jenen zur damaligen Zeit von Musikverlagen bevorzugten „modischen“ Tonschöpfer 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 Aufführung der *Rhapsodie* von 1958 durch das Radio-Orchester Beromünster unter der Leitung von Alfred Ellenberger scheint eine Erstaufführung zu sein. Es existiert davon eine Tonbandaufnahme, allerdings ohne entsprechende Archivdaten. Brun starb nach kurzer Krankheit im November des folgenden Jahres.

Die *Rhapsodie* präsentiert sich als eine zehnminütige 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-ähnlichen in den hohen Registern geteilten Streicher uns an die späten Sinfonien 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 Sinfonie*.

Übersetzung: Daniel Gloor (2014)

## Konzert für Klavier und Orchester

Bruns am 20. Mai 1946 vollendete 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 Studioorchesters Beromünster, am 16. März 1947. In dieser Radiosendung erklang zuerst der III. Satz von Bruns 8. Symphonie, den der Komponist mit demselben Orchester bereits am 4. Oktober 1946 aufgenommen hatte. Die Aufnahme dieser Symphonie 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 waren beide Bürger von Luzern. 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 zweiunddreissigjährigen Dirigentenkarriere in der Südschweiz seinen Ruhestand genoss. Nebst Kammermusik entstanden in diesen Jahren seine *Achte*, *Neunte* und *Zehnte Sinfonie*.

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

Hirts drei öffentlichen Darbietungen des Klavierkonzerts 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 Sinfonie 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 Lyrizismus 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 Lyrizismus 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 Hauptmo-

tivs, 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 unterwartet „ernste“ Stimmung versetzt. Dieser seltsame, fast warnende Übergang erscheint zweimal und lässt die allgemeine „vorwärtsstrebende“ Atmosphäre des Satzes für eine Weile zum Stillstand kommen.

Bruns Rondo präsentiert sich in einem traditionellen ABACABA-Sonatenaufbau, 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 Kadenzen; 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 beiträgt, sobald das korrekte Haupttempo des Werks aufgespürt worden ist und alles in perfekter Einheit spielt. Nur in den „autobiographischen“ Abschnitten in seinen Sinfonien, 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 Sinfonien 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.

Obwohl verschiedentlich verbreitet ist, wonach der Schweizer Pianist Adrian Aeschbacher die *Variationen* uraufgeführt haben soll, beweist ein Konzertprogramm von Paul Sachers Basler Kammerorchester vom 13. Oktober 1944, dass Max Egger der Solist war. Aus dem Programm geht hervor, dass es sich um eine Weltpremiere handelte. Aeschbacher und Sachers *Collegium Musicum Zürich* haben das Werk dann am 25. Januar 1946 in der Tonhalle Zürich erneut aufgeführt. Gemäss dem Programm war es die „Erstaufführung in Zürich“.

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).

Eine am 11. Februar 1946 von Brun dirigierte Radio-Einspielung mit dem Pianisten Alfred Baum und dem Studioorchester Beromünster ist leider nicht mehr auffindbar.

Die *Variationen*, am 2. Juni 1944 vollendet, sind eines jener zahlreichen Werke von zahlreichen 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 soli 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 Ummodeln 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. Sinfonie, im *Agnus Dei* der *Missa Solemnis* ausgebaut! In dem vorliegenden Stück hat das Klavier seine konzertante, 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 Sinfonie* und im Finale der *Sechsten*. Die choralähnliche (Sostenuto-)Variation Nr. 5 im Mittelsatz der *Dritten Sinfonie* 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 *Klavierkonzerts*, 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 Sinfonie* 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-Orchester 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

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-Biografie, 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 Tonhalleorchester Zürich unter der Leitung von Volkmar Andraea uraufgeführt. Es umfasst vier Sätze (der vierte durch zwei Teile verbunden) und dauert ungefähr 12 Minuten länger. Nach Meinung des Autors erfordern die rund 18 Minuten des ersten Satzes 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. Sturzenegger 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 Casino Bern 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 Schuricht. 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 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 Sinfonie 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 Sinfonie 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 Sinfonie* 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 Gegen Thema zu benehmen – diesmal bis auf normale Streicherhöhe 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 Doppelgriffe 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 Firnenlicht 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 synkoptierten „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 synkoptiert 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 (für gemischten Chor, Orchester und Orgel)

Zwischen der *Zweiten* und *Dritten Sinfonie* (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 Premiere im Berner Casino 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 und nicht deutsch 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 lyrischen 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 11. Juni beinhaltete Otto Barblans *Passacaglia* für Orgel, Suters *Sinfonie in d-Moll*, 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, nur Schoeck gewidmeten Liederrezitals an einem andern 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 Sinfonie* von 1911 schockiert *Verheissung* wie ein invasiver 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 b-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 arpeggioähnliche 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 schleierähnlichen „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 (für Männerchor und Orchester)

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 Bassklarinette, 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 vielen Fällen differenziert 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: op. 20, op. 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 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 Lenaus.

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 bei der Premiere der Orchesterversion der drei Lieder, die in einem Konzert in Bern am 21. November 1916 unter Fritz Bruns Leitung stattfand. Auf dem Programm standen ausserdem Hugo Wolfs sinfonisches Dichtung *Penthesilea*, Schuberts „Grosse“ *Sinfonie 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-Orchestrationsen als „ohne Zweifel interessant“, fand *Jugendgedenken* aber als zu schwer orchestriert. Dennoch erkannte er in den übrigen Liedern einen „feinen Sinn für Farbgebung“. Die Altistin Maria Philippi (eine Schülerin von Pauline Viardot-Garcia, damals bekannte Bach- und Mozart-Interpretin, 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.

Dieses Leipziger Konzert war ein besonderer Genuss: es begann mit Otto Barblans *Passacaglia* für Orgel (von Karl Straube gespielt), gefolgt von Hermann Suters *Sinfonie in d-Moll* (vom Komponisten dirigiert), Fritz Bruns *Verheissung* für Chor und grosses Orchester (mit dem Leipziger Bach-Verein, dirigiert vom Komponisten), Friedrich Kloses sinfonischer Dichtung *Elfenreigen* (dirigiert von Arthur Nikisch) und Bruns Schoeck-Orchestrationsen. Schoecks *Dithyrambe* für Doppelchor, grosses Orchester und Orgel (von Straube dirigiert) beschloss das Programm.

Die Rezensionen der orchestrierten Lieder 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 zuvor 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 Liedorchestrationsen 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 auf Texte 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. Die Nummern 1 und 2 sind Hanna Brenner gewidmet, die übrigen drei Elisabeth Gund-Lauterburg – beide damals berühmte Sängerinnen in der Schweiz.

Zur Premiere von *Fünf Lieder* sind Rezensionen und ein Programm erhalten. In *Schweizerische Musikzeitung und Sängerblick* 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“.

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 Sinfonien, 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 sarabandeähnlich 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)*

#### **Errata in CD-Booklets-Texten (die hier korrigiert wurden):**

- 1 - 1. Symphonie: Uraufführungs-Datum.
- 2 - 1. Symphonie: Das Autograph gilt nicht als verschollen; es konnte inzwischen lokalisiert werden.
- 3 - „Aus dem Buch Hiob“: Dirigent und Uraufführungs-Datum
- 4 - Klavierkonzert: Uraufführungs-Datum und Ausführende
- 5 - „Variationen“: Eine zusätzliche (inzwischen verloren gegangene) Radio-Aufnahme.

**FRITZ BRUN (1878-1959)**  
**Sämtliche Orchesterwerke auf 10 CDs**  
 Dirigent: Adriano

1. **Symphonie Nr. 1**  
*Ouvertüre für eine Jubiläumsfeier*  
**Guild GMCD 7395** (Aufn. 2012)\*
2. **Symphonie Nr. 2**  
**Symphonischer Prolog für grosses Orchester**  
**Guild GMCD 7416** (Aufn. 2014)\*
3. **Symphonie Nr. 3**  
**Sterling CDS-1059-2** (Aufn. 2003)\*
4. **Symphonie Nr. 4**  
**Rhapsodie für Orchester**  
**Guild GMCD 7411** (Aufn. 2013/2008)\*
5. **Symphonien Nr. 5 & 10**  
**Guild GMCD 7320** (Aufn. 2006/2007)\*
6. **Symphonien Nr. 6 & 7**  
**Guild GMCD 7372** (Aufn. 2008/2010)\*
7. **Symphonie Nr. 8**  
**OTHMAR SCHOECK: Drei Klavierlieder** (Orch. Brun) – Bernadett Fodor, Mezzosopran  
**Guild GMCD 7421** (Aufn. 2015)\*\*
8. **Symphonie Nr. 9**  
**Aus dem Buch Hiob**  
**Guild GMCD 7306** (Aufn. 2004)\*
9. **Konzert für Klavier und Orchester**  
**Variationen für Streichorchester und Klavier**  
**Divertimento für Klavier und Streicher** – Tomáš Nemeč, Klavier  
**Guild GMCD 7409** (Aufn. 2013)\*\*
10. **Konzert für Violoncello und Orchester** – Claudius Herrmann, Violoncello  
**Verheissung** (für gemischten Chor und grosses Orchester)\*\*\*\*  
**Grenzen der Menschheit** (für Männerchor und Orchester)\*\*\*\*  
**Fünf Klavierlieder** (Bearb. Adriano für Streichsextett)\*\*\* – Bernadett Fodor, Mezzosopran  
**Guild GMCD 7420** (Aufn. 2015)\*\*

\* *Moscow Symphony Orchestra*

\*\* *Bratislava Symphony Orchestra*

\*\*\* *Bratislava Symphony String Sextet*

\*\*\*\* *Bratislava Symphony Choir (Einstudierung: Ondrej Šaray)*