

GMCD 7409

© 2014 Guild GmbH
© 2014 Guild GmbH



Fritz Brun (Bern, ca. 1936)

Guild

Guild GmbH
Switzerland

Guild

Fritz BRUN

Piano Concerto • Divertimento for Piano & Strings
Variations for String Orchestra & Piano



Tomáš Nemeč, piano
Bratislava Symphony Orchestra • Adriano

Volume 5

Fritz BRUN

1878-1959

Konzert für Pianoforte und Orchester (A-Dur, 1946)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. Allegro moderato | 16:52 |
| 2 | II. Andante sostenuto (attacca)
Jozef Eliáš, solo clarinet | 7:01 |
| 3 | (III.) Allegro | 14:11 |

Variationen für Streichorchester und Klavier über ein eigenes Thema (1944)

- | | | |
|----|--|------|
| 4 | Thema : Andante tranquillo | 1:34 |
| 5 | I. Variation: (Andante tranquillo) | 1:19 |
| 6 | II. Variation: Poco più mosso | 1:15 |
| 7 | III. Variation: Lo stesso tempo | 2:01 |
| 8 | IV. Variation: Mosso | 0:55 |
| 9 | V. Variation: Die Viertel etwas ruhiger als vorher | 2:04 |
| 10 | VI. Variation: Vivace (nicht eilen!) | 1:51 |
| 11 | VII. Variation: Largo (espressivo) | 4:48 |
| 12 | VIII. Variation: Allegro | 5:26 |

- | | | |
|----|---|-------|
| 13 | Divertimento für Klavier und Streicher (1954) | 13:17 |
|----|---|-------|

Tomáš Nemeč, piano
Bratislava Symphony Orchestra
Štefan Filas, concertmaster
Adriano, conductor

A GUILD DIGITAL RECORDING

- Recorded at Studio 1, Slovak Radio, Bratislava, July 15–20 (Variationen/Divertimento) and August 23-25 (Klavierkonzert), 2012
- Recording producer: David Hernando Rico
- Balance engineer: Martin Roller
- Musical supervision: Anton Steinecker
- Recording session photos: Hans-Toni Aschwanden
- Final master preparation: Reynolds Mastering, Colchester, England
- Design: Paul Brooks, paulmbrooks@virginmedia.com
- Art direction: Guild GmbH
- Executive co-ordination: Guild GmbH
- This recording was generously sponsored by Dr. Hans Brun (1922-2007)
- Special thanks to Zentralbibliothek Zürich (Musikabteilung) and to Paul Sacher Stiftung, Basel.

GUILD specialises in supreme recordings of the Great British Cathedral Choirs, Orchestral Works and exclusive Chamber Music.

- Guild GmbH, Bärenholzstrasse 8, 8537 Nussbaumen/TG, Switzerland
Tel: +41 (0) 52 742 85 00 Fax: +41 (0) 52 742 85 09 (Head Office)
- Guild GmbH., PO Box 5092, Colchester, Essex CO1 1FN, Great Britain
- e-mail: info@guildmusic.com World Wide Web-Site: <http://www.guildmusic.com>

WARNING: Copyright subsists in all recordings under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performances Ltd., 1 Upper James Street, London W1F 9EE.



GMCD 7306



GMCD 7320



GMCD 7395

FRITZ BRUN Symphonies on GUILD



GMCD 7372

Concerto for piano and orchestra

Brun's *Concerto for Piano and Orchestra*, completed on May 20th, 1946, is strongly associated with pianist Franz Josef Hirt (1899-1985). Hirt had been its sole champion until the present day – and this recording. The work sank into oblivion after the composer's death in 1959 even though Hirt lived on for 26 years or so. Other soloists may have been deterred from this work because of the first and third movements' technical difficulties. But the main reason for its neglect was that no printed version of the two-piano reduction existed (one part for the soloist and the other for the orchestral outline). There was, though, a reasonably readable reduction prepared by Brun himself. Perhaps Hirt had learnt the Brun concerto score by heart (even though one reviewer had noticed that he played the concerto from a manuscript). Before the present soloist, Tomáš Nemeč, had agreed to record this work, other pianists had been deterred feeling it would mean too big an investment in time to study it. In the author's new edition of this reduction (transcribed with computer software), mistakes and uncertainties have been cleared away as far as possible. At the same time, the orchestral reduction of the second piano part has been completed with additional material – in passages where it was found necessary – in order to emphasize complicated harmonies, or to prepare difficult soloist's cues. In other words, Brun's *Piano Concerto* is now finally available for study, practising and performing.

Hirt and Brun were both citizens of Lucerne. Hirt's mother had been a pupil of Clara Schumann. After studies in his native town and at the Basle Conservatory (with Hans Huber and Ernst Lévy), he refined his technique and style with Egon Petri and Alfred Cortot. In 1930, after engagements in Berne as a piano coach at the *Stadttheater*, and later on as a teacher at the Conservatory, he became this Institute's director of solo and concert classes. Upon invitation by Cortot, he was also nominated a *professeur délégué* of the *Ecole Normale de Musique* in Paris. Hirt had earned an international reputation, not only as an interpreter of Debussy and Ravel, but also of works by more "modern" composers like Hindemith and Albert Moeschinger. We can hear him on a 1953 recording of Arthur Honegger's *Concertino pour piano et orchestre* and, as a chamber player (and leader of the *Hirt-Trio*), on some Mozart and Brahms shellacs. He is also the author of two books on the history of piano design and build.

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

Brun's four works for solo instrument and orchestra - the three on this CD and a *Cello Concerto* - are all late pieces, written between 1944 and 1954, at a time when the composer was enjoying his retirement in Southern Switzerland after a 32-year conducting career in Berne. During these years he produced his *Eight, Ninth* and *Tenth Symphonies* besides chamber music.

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

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

A review of the Zürich premiere mentions an earlier radio broadcast. This still remains a mystery, since records could not be found in the Swiss Radio or in Brun’s private archives. The same reviewer praises Brun, for not only composing an excellent work amidst an apparently disappointing choice of contemporary piano concertos of *distinction*, but also for having succeeded in integrating its solo part with the orchestra so as to satisfy both solo and symphonic demands. Besides applauding the performers, he adds that the orchestral accompaniment was played with *exemplary discretion*. Finally, he quotes a *humorous* personal notice in the evening’s program leaflet, in which the composer himself had declared:

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

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

A piano concerto in the key of *A major* is found infrequently in the catalogues of Romantic and post-



Recordings by the *Bratislava Symphony Orchestra* have won many prizes throughout the years; among these have been the Bafta prize and the Goya prize from the Spanish Academy of Film. The orchestra has also worked with famous composers such as Hans Zimmer, Roque Baños, Lorne Balfe, Joan Valent, Brian Tyler and Michel Legrand among many others.

In the area of concerts it is worth mentioning its participation in the International Festival of Music, Theatre and Dance at Las Palmas de Gran Canaria (Canary Islands) in July of 2011.

Bratislava Symphony Orchestra

Das *Bratislava Symphony Orchestra* (BSO) wurde im Jahr 2000 vom spanischen Dirigenten David Hernando Rico gegründet. Unter seinen Mitgliedern befinden sich einige der besten Musiker von Bratislava. Die Stadt ist für ihr vom naheliegenden Wien stark beeinflusstes Musikleben international bekannt. Die Musiker des Orchesters sind gleichzeitig Mitglied von anderen international angesehenen Orchestern wie etwa der Slowakischen Philharmonie, dem Nationalen Radio-Orchester und dem Orchester der Oper von Bratislava.

Seit der Gründung des BSO stehen sowohl Konzerte als auch Aufnahmen im Zentrum seines Wirkens. Weltweit sind bis heute über 500 Aufnahmen für verschiedene Plattenfirmen, Filmproduzenten und Firmen von Videospiele wie Sony Music, Warner Music, Electronic Arts und Ubisoft entstanden. Die Aufnahmen des *Bratislava Symphony Orchestra* wurden mit etlichen Preisen ausgezeichnet, darunter mit dem BAFTA-Preis und dem Goya-Preis der Spanischen Filmakademie. Das Orchester hat mit berühmten Komponisten wie Hans Zimmer, Roque Baños, Lorne Balfe, Joan Valent, Brian Tyler, Michel Legrand und vielen anderen zusammengearbeitet.

Von der Konzerttätigkeit des BSO ist die Teilnahme am International Festival of Music, Theatre and Dance in Las Palmas de Gran Canaria (Kanarische Inseln) im Juli 2011 zu erwähnen.

dirigierte er zahlreiche weitere CDs mit Werken des unbekannteren oder vernachlässigten sinfonischen Repertoires. Er hat eine Reihe von 15 CDs mit Musik von vornehmlich europäischen Filmkomponisten begründet und aufgenommen. Ausserdem produzierte und leitete er eine weitere Reihe von klassischen Musikvideos. Alle seine Aufnahmeprojekte (insgesamt 45 CDs) haben breite Anerkennung gefunden, nicht zuletzt aufgrund seines entschiedenen und kompromisslosen Engagements. Nach seiner Meinung sollte die Musikgeschichte insofern revidiert werden, als sie nicht bloss die Geschichte der sogenannten grossen Komponisten darstellt und sich auch nicht so sauber in Traditionen und Kategorien einteilen lässt. Es wurde einiges mehr an guter Musik geschaffen, als gewisse Musikwissenschaftler und Kritiker einzugestehen bereit sind.

Adrianos Kompositionen umfassen *Concertini* (mit Streichorchester) für Celesta, für Cembalo und für Ondes Martenot; ein *Concertino für Klavier, Streicher und Schlagzeug*, *Obscure Saraband* für Orgel, Röhrglocken, Pauken und Streicher und ein mit *Gedanken und Assoziationen* betiteltes Klarinettenquintett.

Seine zahlreichen Orchesterbearbeitungen beinhalten Lieder von Modest Mussorgski (vier Zyklen), Ottorino Respighi (fünf Zyklen), Johannes Brahms (*Vier ernste Gesänge*), Hugo Wolf, Othmar Schoeck, Jacques Ibert, Johann Strauss II und Louis Gruenberg. Zu dieser Liste zählen auch Ravels *Tzigane* (2013 uraufgeführt im Händel-Haus in Halle) und zwei verschiedene, mit fünf bis sechs Singstimmen besetzte Versionen von Antonín Dvořáks Oper *Rusalka*, eine für 7 Instrumente und eine weitere für Bläserquintett. Letztere erlebte an den Theatern in Krefeld und Mönchengladbach insgesamt 53 Aufführungen.

Adrianos erfolgreiche Kammermusik-Bearbeitung von Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* für Flöte, Klarinette, Harfe und Streichquartett wurde in der Schweiz, in Deutschland, Italien und England von namhaften Interpreten aufgeführt.

Adrianos Homepage: www.adrianomusic.com

Bratislava Symphony Orchestra

The *Bratislava Symphony Orchestra (BSO)* was created in 2000 by the Spanish conductor David Hernando Rico; among its ranks are some of the city's finest musicians. Bratislava is internationally renowned by its great musical output which is also greatly influenced by the nearby city of Vienna. Musicians with the *Bratislava Symphony Orchestra* are also members of other orchestras of international renown such as the Slovak Philharmonic Orchestra, The Orchestra of the National Radio or The Orchestra of Bratislava Opera.

Since its creation BSO's focus has been concerts as well as recordings. To the present date more than 500 recordings have been carried out for various recording labels, film producers and video game companies from all over the world. Among these have been Sony Music, Warner Music, Electronic Arts, Ubisoft and many others.

Romantic concertos. Apart from Franz Listz's *Second Concerto*, we usually find it in the fascinating repertoire of forgotten virtuoso concertos, written by composers such as Theodor Döhler, Henri Herz, Sir Donald Francis Tovey, Wilhelm Taubert and José Vianna da Motta – to list just a few.

As far as Switzerland is concerned, Brun's Romantic predecessors Joachim Raff and Hans Huber had also avoided *A major* in their beautiful and interesting concertos of 1873 and 1878-1911. The author dares to suggest that Brun's Concerto, together with *Premier* and *Second Concerto* by Frank Martin (1934, 1969), are the most beautiful Swiss piano concertos of the 20th century – whilst Raff gets the 19th century's Palmaris. Huber's four concertos are more ambitious than Raff's. They are quite important because they are written in a more "modern" and "symphonic" style, using the 4-movement form and they introduce, for example, the *Passacaglia*. We should not forget Swiss composer Albert Moeschinger (1897-1985), in whose huge catalogue are figured five interesting piano concertos, written between 1911 and 1970.

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

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

The first movement is built up sonata-like, but in a more complicated way than Mozart's. It opens with the piano's extended principal motif (unaccompanied, in the shape of a Baroque-like sequence, with the composer's indication *semplice*), followed by a short rhythmical development with beautiful ornamentations. After having echoed the melody of the piano's last bar, the orchestra solemnly re-opens the concerto with this principal motif,

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

The third movement is a spirited – and untitled – rondo, leading in from the second movement without a break. The piano's concluding triplet chords, bringing the *Andante* back into the work's principal key, suddenly transform themselves into loudly hammering triplets and become the rondo's principal motif, in which also a "simplified" metamorphosis of the Concerto's principal motif can be recognised. Later, in the movement's central section, these triplets will reappear in the form of a horn call (an augmented triad, taken from the concerto's principal motif), bringing the listener into an unexpectedly "serious" atmosphere with slightly dissonant arpeggios floating over sustained strings, the latter opening on beating semiquavers. This strange, almost warning transition occurs twice and it stills the movement's general "forward" atmosphere for a while.

Brun's rondo allows us to recognise a traditional ABACABA sonata build-up, but its recurring sections, containing metamorphoses of earlier thematic material, are not typical "refrains" or "couplets"; they constantly contain differently elaborated material and different variations or developments. The piano now takes a starring role: enjoying command of, and accompanying and commenting on the orchestra's utterances – and even forms unaccompanied developments of its own. These may be joyful dances, *Intermezzo*- or *Prelude*-like effusions – or

Adriano

Swiss-born conductor-composer Adriano lives in Zürich. As a musician he is mostly self-taught. In the late 1970s he established himself as a specialist on Ottorino Respighi and he has conducted many other CDs of obscure or neglected symphonic repertoire. He has also initiated and recorded a series of 15 CDs mainly of European film music composers, and has created and directed a series of classical music videos. All of his recording projects (totaling 45 CDs) have found wide recognition and his commitment is totally dedicated and uncompromising. In his opinion, music history should be revised to show that it is not just the story of the so-called great composers, and that it should not be neatly classified into traditions and categories. Much more good music has been written than certain musicologists and critics would care to admit.

Adriano's compositions include *Concertinos* (with string orchestra) for celesta, for harpsichord and for Ondes Martenot; a *Concertino for piano, strings and percussion*, *Obscure Saraband* for organ, tubular bells, timpani and strings and a clarinet quintet entitled *Thoughts and Associations*.

His many instrumental adaptations include songs by Modest Mussorgsky (four cycles), Ottorino Respighi (five cycles), Johannes Brahms (*Vier ernste Gesänge*), Hugo Wolf, Othmar Schoeck, Jacques Ibert, Johann Strauss II and Louis Gruenberg. Ravel's *Tzigane* (premiered in Halle's Händel-Haus in 2013) also belongs to this list, as well as two different short versions of Antonín Dvořák's opera *Rusalka*, one for 7 instruments and one for wind quintet (both including five to six singers only), the latter of which ran for 53 performances in Krefeld's and Mönchengladbach's Theatres.

Adriano's successful chamber group arrangement of Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune* for flute, clarinet, harp and string quartet has been performed in Switzerland, Germany, Italy and England by renowned artists.

Adriano's homepage: www.adrianomusic.com

Adriano

Der gebürtige Schweizer Dirigent und Komponist Adriano lebt in Zürich. Als Musiker ist er hauptsächlich Autodidakt. In den späten 1970er Jahren ist er als Respighi-Spezialist hervorgetreten. Nebst Werken Respighis



Tomáš Nemeč

Nach mit Auszeichnung absolvierten Studien am Konservatorium Košice von 1985–1991 in den Klassen von Drozdek und Kojanová setzte Tomáš Nemeč seine Studien bei Prof. Marian Lapšanský an der Hochschule für Musikische Künste Bratislava fort. Er absolvierte Kurse in Interpretation, geleitet von Lazar Berman, Eugen Indjic, Marian Lapšanský, Halina Czerny-Stefanská and Peter Toperczer. Tomáš Nemeč ist Preisträger von zahlreichen slowakischen und internationalen Wettbewerben. Während seinen Studienjahren in Bratislava wurde er bei folgenden internationalen Wettbewerben ausgezeichnet: Wettbewerb der slowakischen Konservatorien in Žilina (1998); Wettbewerb junger Interpreten in Ettlingen (Deutschland, 1989); 1. ehrenhafte Nominierung, Bedřich-Smetana-Wettbewerb (Tschechien, 1990); 3. Preis, Internationaler Chopin-Wettbewerb (Tschechien, 1991); 2. Preis, Internationaler Johann-Nepomuk-Hummel-Wettbewerb (Slowakei, 1993); 2. Preis, Johannes-Brahms-Wettbewerb (Österreich, 1994); ehrenhafte Erwähnung, Franz-Liszt-Wettbewerb (Ungarn, 1996). Er war ausserdem Finalist beim TIJI-UNESCO International Tribune of Young Performers in Lissabon (1996).

Nemeč ist in Tschechien, Ungarn, Deutschland, Norwegen, Portugal und Polen in Recitals und mit Orchestern aufgetreten. Er hat mit der Slowakischen Philharmonie, der Staatlichen Slowakischen Philharmonie Košice, dem Bohuslav Martinů Philharmonic Orchestra, dem Portugese Symphony Orchestra, dem Pest County Symphony Orchestra, dem Slowakischen Radio-Sinfonieorchester und anderen gespielt. Als Solist hat er mit namhaften Dirigenten wie Ondrej Lenárd, Robert Stankovský, Kirk Trevor, Kypros Markou, Peter Ferance, Peter Breiner, Tibor Noseda, Martin Leginus und Blanka Juhaňáková zusammengearbeitet. Er ist bei verschiedenen Festivals aufgetreten: Central European Festival of Concert Art in Žilina, Cultural Summer in Bratislava, Music Summer in Trenčianske Teplice, Bratislava Musical Festival (BHS) und Fryderyk Chopin Days in Warschau.

Die Lehrtätigkeit für Kammermusik an der Hochschule für Musikische Künste Bratislava nimmt in seinen musikalischen Aktivitäten einen wichtigen Platz ein. Seit 2009 ist er Korrepetitor des Slowakischen Philharmonischen Chors, mit dem er bei mehreren Chorkonzerten in Ungarn, Österreich und in der Slowakei aufgetreten ist.

Dank seinem technischen Arsenal, seiner Zähigkeit und seinem ausgeprägten musikalischen Einfühlungsvermögen gehört Tomáš Nemeč zur Spitze der jüngeren Generation von slowakischen Pianisten. Mit dem Dirigenten Adriano hat Nemeč Konzertwerke von Mario Pilati und Adrianos eigenes *Concertino für Celesta und Streicher* aufgenommen.

just motif embellishments, made from luscious arabesques or virtuous scales. The orchestra always maintains a rather “academic” role in its statements and re-statements – as it did in the first movement – as if to escape a too light-hearted rondo scheme. There are no cadenzas in this movement; instead, its solo passages contain more serious, more substantial music to further symphonic development. Whilst being akin to Mozart (in the composer’s opinion), this concerto may be associated with those of more recent predecessors like Brahms, through its predominantly “Romantic” and definitely more complicated polyphonic and pianistic language. But the music shows, too, that Brun was also fascinated by Baroque forms as well as to the composers of the classic Viennese School.

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

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

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

Variations for string orchestra and piano on an original theme

This is a work consisting of an introduction (Theme) and a set of eight eventful variations, following each other without breaks, except in the case of short pauses that occur after *Variationen Nr. 4* and *6*.

Although it is mentioned in a few places that *Variationen* were premiered by (Swiss) pianist Adrian Aeschbacher, a program leaflet of Paul Sacher’s *Basler Kammerorchester*, dated October 13th, 1944, proves that the soloist was Max Egger. From this same leaflet one learns that it was a *world premiere*. Aeschbacher and Sacher’s *Collegium Musicum Zürich* would perform only later at the Zürich Tonhalle, on January 25th, 1946. That leaflet states that it was the *first performance in Zürich*.

Three notable performances of this work have been acoustically preserved:

1946 – Adrian Aeschbacher, piano; Collegium Musicum Zürich, conducted by Paul Sacher – A pre-live or post-premiere, private 78 rpm recording, reissued in 2009 on CD Guild GHCD 2351.

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

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

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

The autograph of *Variationen* (Brun's sole commission from Sacher) lies in the vaults of the *Paul Sacher Foundation* in Basel. Due to different circumstances, all remaining Brun autographs were later deposited there.

Of the Berne performance, with Rudolf am Bach, a reviewer noted:

Together with the piano, climaxes are occasionally reached that reveal a distinctly symphonic character. The relation between the piano and the orchestra is also symphonic. High technical demands are made of the soloist (...), but brilliant passages are always a part of a tightly organised development of motifs.

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

Tomáš Nemeč

After brilliant studies at the Košice Conservatory between 1985-1991 in the classes of Drozdek and Kojanová, Tomáš Nemeč continued his studies in 1991-1996 at the University of Performing Arts in Bratislava with Prof. Marian Lapšanský. He graduated from interpretation courses led by Lazar Berman, Eugen Indjic, Marian Lapšanský, Halina Czerny-Stefanská and Peter Toperczer. Tomáš Nemeč is the laureate of numerous Slovak and international competitions. During this period he received numerous awards in several international competitions: Competition of the Slovak Conservatories in Žilina (1998), Competition of Young Performers in Ettlingen (Germany, 1989), 1st degree Honourable Mention-B. Smetana Competition – Czech republic (1990), 3rd prize in Fryderyk Chopin Competition – Czech Republic (1991), 2nd prize in International Johann Nepomuk Hummel Competition – Slovakia (1993), 2nd prize in Johannes Brahms Competition - Austria (1994), Honourable Mention in Ferenc Liszt Competition - Hungary (1996) and became a finalist of TIJI-UNESCO International Tribune of Young Performers in Lisbon (1996).



Tomáš Nemeč has appeared, in recitals and with orchestras in the Czech Republic, Hungary, Germany, Norway, Portugal and Poland. He has played with the Slovak Philharmonic Orchestra, the Slovak State Philharmonic Košice, the Bohuslav Martinů Philharmonic Orchestra, the Portuguese Symphony Orchestra, the Pest County Symphony Orchestra, the Slovak Radio Symphony Orchestra and more). As a soloist he has collaborated with renowned conductors such as Ondrej Lenárd, Robert Stankovský, Kirk Trevor, Kypros Markou, Peter Feranec, Peter Breiner, Tibor Noseda, Martin Leginus and Blanka Juhaňáková. He has performed in different festivals such as the Central European Festival of Concert Art in Žilina, the Cultural Summer in Bratislava, the Music Summer in Trenčianske Teplice, the Bratislava Musical Festival (BHS), the Fryderyk Chopin Days in Warszawa.

His teaching of chamber music at the University of Performing Arts in Bratislava is an important part of his musical activities. Since 2009 he has been the correpititeur of the Slovak Philharmonic Choir, with whom he performed in many choral concerts in Hungary, Austria and Slovakia.

Thanks to his technical arsenal, toughness and pronounced musical feeling, Tomáš Nemeč belongs to the top of the young generation of Slovakian pianists.

With conductor Adriano, Nemeč has recorded concert works by Mario Pilati and Adriano's own *Concertino for Celesta and Strings*.

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 Wechslen 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.

Weitere Informationen über Fritz Brun sind auf der Homepage des Komponisten zu finden: www.fritzbrun.ch

© Adriano, 2014

Übersetzung: Daniel Gloor

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

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

Each section of *Variationen* shows elaborate development sections and virtuoso passages. In the most important, slow movement – and *Air*-like *Variation No.7* – strings end up into transfigured soli. All others (in keys evading modulations to *D minor* and *A major*, but always returning to the principal *D major*) appear in contrastingly different musical styles, using not only old forms like *Recitativo*, *Toccata*, *Fantasia* and *Prelude* (of course, without titling them as such), but also more modern forms. The opening theme's presentation is a masterwork of filigreed string quintet writing, from which the piano gently emerges with *Variation No.1*, in the form of a sensual, rhapsodic solo. *No. 2* appears as a sudden shock: its wildly syncopated piano interventions pitched over a quiet (and unrelated) string accompaniment, sounding as if the pianist would suddenly lurch off-beat. The last and longest *Variation No.8* is a complicated fugue, from which the piano tries to take over the lead, but finally yields to the strings again, which are carefully preparing the way to a solemn finale.

The orchestral material of *Variationen* could be found neither in Sacher's archives nor from those of the ensembles of the other two recordings. Therefore, the author prepared a set of new string parts, and, before that, a new and critical full score plus a reduction for two pianos. Similarly to his *Piano Concerto*, Brun had prepared a handwritten reduction of *Variationen*. Rudolf am Bach's own copy became an important complement to this

edition: the pianist's own addenda and notes helped to clear quite a few doubts. And, as in his reduction of the *Piano Concerto*, we were able to find the composer's indication of dynamics which do not figure in the original orchestral autograph – or vice versa.

Divertimento for piano and strings

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

Completed on November 16th, 1954 (one year after his 10th Symphony and 3 years before *Rhapsodie für Orchester*, his last orchestral work), *Divertimento* was premiered in Berne, on April 23rd, 1956. Again, the soloist was Franz Josef Hirt; the *Studio-Orchester* (of *Radio Beromünster*) was conducted by Hermann Müller. According to a surviving production sheet, this all-Swiss concert, including works by Hans Studer and Franz Tischhauser, was broadcast on May 8th and September 13th that same year. No program leaflet for this 45-minute programme has yet been found; that is why the author suspects that it may have been only a studio broadcast not a public concert, although the production sheet's title is *Konzert des Studio-Orchester*.

Using the Baroque title *Divertimento*, Brun referred to Haydn's *Divertimenti* (from Hob. XIV), for piano or harpsichord and strings, rather than to Lully's and Mozart's extended dance suites.

In this piece the piano has a similarly *concertante* function as in *Variationen*, although the work's title resets the piano in the premier position.

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

(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 den Archiven 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 ein 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).

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 10. Sinfonie und drei Jahre vor der *Rhapsodie für Orchester*, seinem letzten Orchesterwerk), wurde am 23. April 1956 in Bern uraufgeführt. Franz

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 neubarocke 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 *solì* hervorzuheben. Nach einigen Proben mit dem Ensemble und Aufnahmetests haben wir uns entschieden, für unser Bratislava-Ensemble 31 Ausführende (10-8-6-4-3) zu verwenden.

Die Variationenform, gewöhnlich beim Publikum nicht besonders beliebt, hat für den Musiker großen Anreiz. Ein Botaniker kann beim Einsammeln von Blumen auf einer Bergwiese nicht größere Freude empfinden als ein Musiker beim Ummodellieren seines Themas.

Wer möchte die Variationenwerke von Brahms und Reger missen! Die großen Meister aller Zeiten haben diese Form gepflegt, und zu welcher gigantischen Größe hat sie Beethoven im Finale der Eroica, im Schlusssatz der 9. 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 verfüglich 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.

– 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 Homage Bruns betrachten. Gegenüber langsam fortschreitenden oder zyklischen Folgen von Variationen bevorzugte er öfters entsprechende kontrastierende

be found either. Rhythmically, the piece is also quite moody and more enterprising than *Variationen*, but, as usual, showing Brun's secure craftsmanship.

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

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

More information on Fritz Brun can be found on the composer's homepage www.fritzbrun.ch

© Adriano, 2014

(edited by Ian Lace)



Tomáš Nemeč and Adriano

Konzert für Klavier und Orchester

Brun 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 als Einziger aufführte. Nach dem Tod des Komponisten 1959 geriet es 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 *Ecole 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

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 GHCD 2351).

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

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

Die *Variationen*, am 2. Juni 1944 vollendet, sind eines jener zahlreichen Werke 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, lässt 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

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 beitragen, sobald das korrekte Haupttempo des Werks aufgespürt worden ist und alles in perfekter Einheit spielt. Nur in den „autobiografischen“ 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.

ursprünglicheren Aufbau und die „modernere“ musikalischen 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).

Eine Rezension der Zürcher Premiere erwähnt eine frühere Radiübertragung. Dies ist nach wie vor ein Rätsel, da weder in den Archiven des Schweizer Radios noch von Fritz Brun entsprechende Hinweise zu finden sind. Der gleiche Rezensent 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 wichtigen vier Konzerte sind ambitionierter als Raffs 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“ Konzertsgruppe, als „Klarinetten“-Klavierkonzerte bezeichnet – A-Dur verwendet. Nach früheren Konzerten 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 erklärenden 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 Erklingen 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 Hauptmotivs, klingt, als ob der Pianist falsche Takte oder falsche Tempi spielen würde. Aber er wurde für das Orchester geschrieben (das, einmal an der Reihe, seinerseits innere Konflikte offenbart), und zwar in einer beabsichtigten Weise, um verschiedene Melodien und Rhythmen zu spielen. Danach zeigt die Entwicklung ein Paar weitere, weniger dramatisch-kontrastierende Äusserungen, in welchen sich das Orchester in einer eher kompromisshaften Stimmung zeigt und sich mit vielgestaltigen Metamorphosen des Haupt- und zweiten Motivs entfaltet. Schliesslich werden diese vom Klavier gutgeheissen, kommentiert und sogar verspottet und es scheint am Schluss des Satzes, als ob es sich einbilden würde, nun endlich eine weit prominentere Rolle erobern zu haben.

Der dritte Satz, ein schwingvolles (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