

GMCD 7416

© 2015 Guild GmbH
© 2015 Guild GmbH



Fritz Brun in his early thirties
(Courtesy of Suzanne Brun)

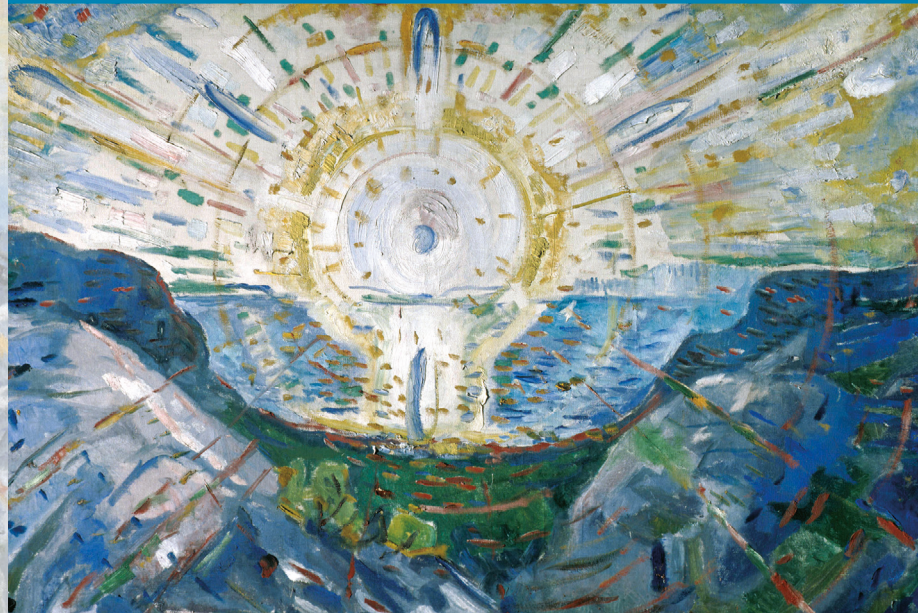
Guild

Guild GmbH
Switzerland

Guild

Fritz BRUN

Symphony No. 2 • Symphonic Prologue



Moscow Symphony Orchestra • Adriano

Volume 7

Fritz BRUN

1878-1959

Symphonie Nr. 2 B-Dur (1911)

- | | | |
|---|--------------------------|-------|
| 1 | I. Allegro moderato | 11:51 |
| 2 | II. Allegro appassionato | 6:17 |
| 3 | III. Adagio sostenuto | 9:56 |
| 4 | IV. Non troppo vivace | 9:19 |

- | | | |
|---|--|-------|
| 4 | Symphonischer Prolog für grosses Orchester (1944)
Lento – Allegro con brio | 20:38 |
|---|--|-------|

Moscow Symphony Orchestra

Alexander Ashurkov, concertmaster

Adriano

A GUILD DIGITAL RECORDING

- Recording Producer and Balance Engineer: Maria Soboleva
- Digital Editing: Elena Sych
- Recorded: Mosfilm Studios, Moscow, 10-14 March 2014
- Final master preparation: Reynolds Mastering, Colchester, England
- Cover: *The Sun* (1912) by Edward Munch – courtesy of Munch Museet, Oslo
- 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), Universitätsbibliothek Bern and Othmar Schoeck-Gesellschaft, Zürich
- Publisher of score and instrumental parts of Symphony No. 2: Hug & Co. Musikverlage, Zürich

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.

des italienischen Komponisten Francesco Malipiero wurde in den USA zur „CD des Monats“ (CD Review) gekürt und ausserdem mit dem „Diapason d'Or“ ausgezeichnet. Die Filmmusikaufnahmen von *The Snows of Kilimanjaro* und *Five Fingers* wurden in die 10 besten Aufnahmen von 2001 (*The Economist*) eingereiht.

Die Beteiligung des MSO bei verschiedenen Wohltätigkeitsanlässen ist zur Tradition geworden. Es unterstützt die Ronald McDonald Kinderstiftung, veranstaltet Konzerte der russischen Ärztevereinigung und zur Gedenkfeier des armenischen Genozids und realisierte weitere ähnliche Projekte wie zum Beispiel Openair-Benefizkonzerte zu Gunsten der Renovation des Archangelosoye-Palastes.

Das Weiterbildungs-Engagement des MSO beinhaltet auch Meisterkurse und Konzerte in Schulen, Waisenhäusern und Spitälern. Durch die Teilnahme an öffentlichen Generalproben und Seminaren wird die kommende Musikergeneration zusätzlich gefördert.

Zwischen 1994 und 2014 hat das MSO unter der Leitung von Adriano 22 CDs auf 5 verschiedenen Labels eingespielt.

Fritz Brun and Othmar Schoeck

Of Switzerland's greatest and internationally most successful trio of composers of the 20th century: Arthur Honegger (1892-1955), Frank Martin (1890-1974) and Othmar Schoeck (1886-1957), only Schoeck can be considered as “authentically” Swiss. Honegger was born in France of Swiss parentage and lived for most of his life in Paris. Martin, born in Geneva, also to Swiss parents, had settled, by 1943, in the Netherlands. Schoeck, whose paternal grand-parents originated in Germany, studied at the Zurich Conservatory. From 1907 to 1908 he attended Max Reger's Leipzig master classes in composition, but returned afterwards to Zurich, where he lived until his death. Fritz Brun had similar beginnings. After graduating from Cologne Conservatory, and experiencing two consecutive brief stays in London and Dortmund, he returned to Switzerland. However, and sadly, unlike Schoeck's music, Brun's output would virtually never be performed abroad. Brun's innate modesty was mainly responsible for this omission. Early on, after his *First Symphony's* premiere, he had realized that his music was not easily understood or accessible. But he was reluctant to make compromises for the sake of his audiences' ease except once, as we will see, in his Second Symphony.

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

Notable too, are Schoeck's activities (from 1917 until 1944) as a conductor of the St. Gallen *Konzertverein*. In February 1942, with this orchestra, Schoeck had revived Fritz Brun's *First Symphony* – just two weeks after the composer had done so in Berne. During his Berne years, Brun had conducted works by Schoeck (with or without singing voices) like the 1912 premieres of his *Violin Concerto quasi una fantasia* and *Dityrambe* for double choir,

organ and orchestra. Works by Schoeck premiered by Brun and his choirs between 1912 and 1914 were *Der Postillon*, *Frühling und Herbst* and *Wiegenlied*. In April 1934, the city of Berne had organized a “Schoeck Week”, during which his opera *Venus* was staged at the *Stadtheater*. It was on this occasion that a German reviewer hailed Schoeck as “a real German musician” – at that time this was rather a double-edged compliment. During this festival, which, of course, also included chamber music concerts, Brun and his orchestra performed Schoeck’s *Präludium für Orchester*, the vocal cycle *Lebendig begraben* and the dramatic cantata *Vom Fischer und syner Fru*. Initially, the city council had planned to celebrate Brun’s 25th conducting anniversary, but it was the humble Brun himself who insisted on an undiluted homage to Schoeck. Around 1915, Brun had also orchestrated three of Schoeck’s songs for alto and piano. He had also premiered a couple of Schoeck’s songs as an accompanist, at, for example, a 1917 Swiss music festival in Vienna.

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

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

Brun (of whom Schoeck once said that with his long arms he tended to conduct more forcefully than his colleagues) would write to his friend after his performance of *Lebendig begraben* (set on poems by Gottfried Keller): “In the blossoming garden of Gottfried Keller’s fantasy, so beautifully evoked in the music of your ‘Lebendig begraben’ I enjoyed wandering for hours like an entranced botanist. I realized that Keller was a remarkable painter in words. I realize that too, that this poem had impressed you most deeply and, in turn, your treatment, to my profound joy, touched, a most sensitive nerve within me.” On the other hand Brun could

others. The first chief conductor to lead the MSO was a famous French maestro, Antonio de Almeida. From 1996 to 2010 the music director and chief conductor of the orchestra was maestro Vladimir Ziva. Maestro Arthur Arnold (Netherlands) was appointed chief conductor in 2012.

The MSO has widened its reputation in the United States, Japan, South Korea, Argentina and in most of Western Europe. During a recent tour in Japan in May 2012, produced by Japan Arts, the orchestra performed with the winners of the XIV International Tchaikovsky Competition.

The orchestra has been recognized for its outstanding recordings. The Symphonies by Italian composer Francesco Malipiero were crowned “Disk of the month” by “CD review” (USA) and became the winner of the “Diapason d’Or”. The Film Soundtrack discs *The Snows of Kilimanjaro* and *Five Fingers* got into the top ten recordings of 2001 by “The Economist”.

The MSO traditionally participates in various charity projects. It supports the Ronald McDonald’s foundation for disabled children, presents charity concerts for the Russian Medical Doctor’s Association, provides a special concert commemorating the Memorial Day of the Genocide of the Armenian People and supports many other projects. Furthermore the orchestra produced a series of open air concerts in support of the restoration of a historical Archangelsoye palace.

Through the Moscow Symphony Orchestra’s educational programs the orchestra musicians provide master-classes and concerts in public schools, orphanages and hospitals. In regular open dress rehearsals and educational seminars the MSO educates the next generation of musicians.

With conductor Adriano the MSO has realized, between 1994 and 2014, a total of 22 CDs on 5 different labels.

Dieses Orchester, das erste unabhängige Ensemble Russlands und ein aktiver Mitgestalter des Moskauer Musiklebens, wurde 1989 gegründet. Seit über 20 Jahren spielt es unter der Leitung berühmter russischer und ausländischer Dirigenten wie Jorma Panula, Arnold Katz, Sergei Stadler und Igor Golovchin und mit vielen hervorragenden Solisten wie Yuri Bashmet, Victor Tretiakov, Vadim Repin, Vladimir Viardo, Alexander Knyazev und Alexander Rudin. Erster Chefdirigent war der berühmte französische Maestro Antonio de Almeida. Vladimir Ziva war künstlerischer Leiter und Chefdirigent von 1996 bis 2010. Maestro Arthur Arnold (Niederlande) wurde 2012 sein Nachfolger.

Das MSO hat seine Tätigkeit in die USA, Japan, Südkorea, Argentinien und in die meisten Länder Westeuropas erweitert. Im Mai 2012, während einer Japan-Tournee von Japan Arts, begleitete es die Gewinner des XIV. Internationalen Tchaikowsky-Wettbewerbs.

Anerkennung erhielt das MSO ebenfalls durch hervorragende CD-Aufnahmen. Die Einspielung der Sinfonien

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 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 47 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* betitelt Klarinettenquintett. Seine zahlreichen Orchesterbearbeitungen beinhalten Lieder von Modest Mussorgski (vier Zyklen), Ottorino Respighi (fünf Zyklen), Johannes Brahms (*Vier ernste Gesänge*), Hugo Wolf, Othmar Schoeck, Fritz Brun, Jacques Ibert, Johann Strauss II und Louis Gruenberg. Zu dieser Liste zählen auch Ravel's *Tzigane* (2013 uraufgeführt im Händel-Haus in Halle) und zwei verschiedene, mit fünf bis sechs Singstimmen besetzte Versionen von Antonín Dvořák's 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

Moscow Symphony Orchestra

The Moscow Symphony Orchestra – the first independent orchestra in Russia and an active participant of Moscow's musical life – was founded in 1989.

During more than two decades of its existence it performed under famous Russian and foreign conductors among them Jorma Panula, Arnold Katz, Sergei Stadler, Igor Golovchin, and with many outstanding soloists such as Yuri Bashmet, Victor Tretiakov, Vadim Repin, Vladimir Viardo, Alexander Knyazev, Alexander Rudin and

sometimes think that Schoeck was an erratic conductor, but when he succeeded, he excelled. And Schoeck did excel himself when he conducted Brun's *Second Symphony*, so much so that Brun felt elated and hardly recognized his work.

Symphony No. 2 in B flat

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

Brun completed this work in January 1911 and dedicated it to Schoeck. However Schoeck did not return the compliment by dedicating his Concerto to Brun, his mind was too occupied with Stefi Geyer, the work's dedicatee. She was the alluring Hungarian violin virtuoso who earlier was Béla Bartók's muse. Brun's *Second Symphony* was introduced to Zürich audiences at the *Schweizerisches Tonkünstlerfest* on February 13th and 14th in that same year. Volkmar Andreae had decided to pre-rehearse it with his *Tonhalle-Orchester*, and that Brun would take over the baton during concerts. Andreae himself would conduct this work on 3rd and 4th November 1913 with his Zürich ensemble. On April 1st 1911, Brun performed his Symphony with his own *Berner Stadtorchester*. Schoeck was to revive the work in the same city (with Brun's ensemble) on 22nd and 23rd January 1923, in a concert in which Brun returned the compliment by conducting Schoeck's *Der Gott und die Bajadere* (as orchestrated by Karl Heinrich David) and accompanied at the piano five Schoeck *Lieder*, sung by Ilona Durigo. In 1934 Schoeck conducted Brun's *Second Symphony* again in Berne on the occasion of a homage concert to Brun by the *Winterthurer Stadtorchester*. The other works in this program were conducted by Hermann Scherchen. The last time in his life that Brun performed this Symphony appears to have been in an *Extrakonzert* by the Lucerne *Allgemeine Musikgesellschaft* on 23rd April 1953. This concert also included his *Piano Concerto in A minor*. Most probably the last time the composer would hear it was under the baton of Walter Käge, in a concert by the *Berner Stadtorchester* in the church of Thun, on 15th September 1958 – the city in which, apparently, Brun had written the largest portion of his work and, 25 years before, Johannes Brahms had composed his *Second Sonatas* for Violin and for 'Cello and his *Third Piano Trio*. The Symphony's score and orchestral parts were printed by Hug & Co. Musikverlage, Zürich, in 1912.

A review of the Zürich premiere suggests: "What could be considered a highlight in Brun's First Symphony, might be considered a flaw in this new one. The First appears to be more formal and more compact than the

Second, whereas in the Second, the [musical] language is more sophisticated and artistically advanced.” After pointing at the Brahmsian influences in both works, the reviewer continues: “To appreciate such a fine, serious and noble nature as Brun’s is in itself a joy, and his Second Symphony confirmed my earlier impression that here is a composer who has not only a really masterful technique – which, in this case, is the most important thing – but who knows how to shape music symphonically.” In a review of the 1923 Berne revival conducted by Schoeck we read: “Brun shows in this Symphony what we already know: that he is a composer of deep musical sensitivity and strong impulse.” And another review reads: “It’s a familiar language, that we hear, but it is never just merely imitative of familiar models. This music is artistically and musically secure.”

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

B flat major seemed to be Brun’s favourite tonality, as we know from a description of his *Tenth Symphony*, set in the same key. Some of his favorite compositions are also in B flat major, for example: Beethoven’s *String Quartet op. 130*, Brahms’s *Second Piano Concerto* and Schubert’s *Piano Sonata D 960*. Brun knew Schubert’s Sonata very well after having performed it in concert in 1908. In 1911, after having played his Symphony at the piano to Andreae and rejoicing that the maestro would perform it, Brun wrote to him: “It felt as though a stone had been lifted from my heart because you quite liked the Symphony. I had had serious doubts about it while sending you the full score...”

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

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 47 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 Antonin 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 website: www.adrianomusic.com



photo: Dan Oria

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, Bassklarinetten, Kontrafagott und Basstuba erweitert. Nur zwei von Bruns früheren Werken wurden für ein wirklich grosses Ensemble geschrieben: die Tondichtung *Aus dem Buch Hiob* (1906) und *Verheissung* (1915), ein äusserst anspruchsvolles Stück mit gemischtem Chor, das mit für Bruns Verhältnisse „orchestralen Exoten“ wie Harfe, Celesta, Klavier, Orgel und Tamtam besetzt ist.

© 2014 Adriano

(Deutsche Übersetzung: Daniel Gloor)

Fritz Bruns Homepage: www.fritzbrun.ch

Othmar Schoecks Homepage: www.othmar-schoeck.ch

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

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

The second movement is optimistic, but not entitled *Scherzo* – a musical term which Brun always refused to use, in order to emphasize his more “modern” symphonic aims. After all, it is set in a (B flat) minor key and its two slower sections are much more elaborate than a traditional *trio*. Similarities to Brucknerian *Scherzi* can be heard. This movement might be thought of as a joyful homage to the highlights of Brun's and Schoeck's friendship, such as a visit to Italy in the very hot summer of 1909. In Orvieto, the two composers had stood in awe in front of Luca Signorelli's huge apocalyptic frescoes. One might imagine them needing to recover immediately

afterwards from the sight of so many uncomfortably portrayed nude figures in a restaurant just opposite the cathedral – an experience shared by the author many years ago.

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

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

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

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

The special interest of this movement's music is Brun's build-up that uses a sequence of song-like episodes, that lead up to a desperate climax in its central section. This had already been anticipated in the movement's "bleeding wounds" opening (an ascending, rather chromatic scale, already anticipated in the previous moment's last bars), in which the orchestra bursts out before the earlier mentioned double "yearning call" return, which incidentally, sound like Brahmsian clarinet motifs on chords of thirds and fourths. But they will soon die away leaving three consecutive lyrical solos for flute, oboe and clarinets over rustling string's *pianissimi*. They

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 kantige Brun ist uns lieber. Dies gilt vor allem für den Schlussteil des ‚Prologs‘, der sich in reinsten Es-Dur Tonalität völlig aus gibt 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 erleben könne.“

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 Kirchengesangsähnlichen 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, Gehüpfe 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 ein grosser sinfonischer 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 Kirchengesangs-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.

sound like mini-opera arias with embellishments or serenade-like fragments that restate the Symphony's initial “yearning answer“! These *ariettas* encourage full strings and full winds to develop an expansive and passionate descending motif, which, after abbreviated echoes by single woodwinds, experiment with short-lived operatic-like coloraturas of their own. The “bleeding wounds” outburst returns – now played by the full orchestra and emphasized by timpani rolls. This is the Symphony's climax. Brun's and Schoeck's private and artistic crises are evoked. But again, the returning echo-like “answers” attempt to ease the tension. The strings' new broad song, now embellished by more lyric cadenza-like arabesques, allows the remaining instruments a last self-pitying but not overly tragic hammering intervention – before the whole atmosphere finally pacifies itself.

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

Within the development of Brun's symphonic language, his *Second Symphony* could be considered a lyrical “intermezzo” or a “transitional episode”. Between the completion of his *Second* and the creation of his *Third Symphony* (1919), even though he was not directly involved, Brun had been conscious of the horrors of World War I and, as a profoundly humanitarian person, he had experienced much disillusion and disappointment. As early as his student years' letters from Cologne he had expressed his hatred towards German imperialism and militarism. What will happen in the Third Symphony's first movement is quite shocking, and a sensitive listener, so far acquainted with Brun's *Second* only, may guess that there must be something apocalyptic behind that poem about dangerously sliding moraines that he describes with such dark, wild and dissonant music. In any case, from the earlier mentioned musical “character descriptions”, Brun may have intentionally attributed his music to Schoeck's “lyrical” musical personality and style, by temporarily abandoning his more “serious” *modus operandi*. Yet, it is almost a pity that the *Second Symphony* was to become Brun's most popular work; its more straightforward and “Romantic” sounding music making it more accessible to wider audiences.

This more popular appeal may have been a reason for the Swiss Broadcast Company to record three different

concert performances of the Symphony, of which the second and the third were issued 20 years ago on CD by Gallo and by Musica Helevtica:

- 1) *Berne Symphony Orchestra, cond. Klaus Cornell (1973)*
- 2) *Lucerne Symphony Orchestra, cond. Olaf Henzold (1994)*
- 3) *Berne Symphony Orchestra, cond. Dmitry Kitaenko (1995)*

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

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

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

Symphonic Prologue for large orchestra

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

Max Reger's gigantic (and fabulous) *Symphonischer Prolog zu einer Tragödie* (op. 86, 1909) is similar to this Brun work only in as much as they share similar titles; there are no other direct stylistic similarities. Of course, both are solemn, tragic and passionate. Brun's piece is about 2/3 the length of Reger's. Considering Brun's wide

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!)*

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 Reger's 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 Reger's. Mit Blick auf Bruns breites Repertoire als Dirigent, möchte der Autor bei dieser Gelegenheit Brun als Förderer Reger's zu Ehren kommen lassen, wie dies wohl bei keinem anderen Schweizer Dirigenten der Fall ist. Reger's 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 Reger's *Die Weihe der Nacht* (1911, für Alt, Männerchor und Orchester) gespielt. Reger's Werk ist ein

der den Ruf eines Schürzenjägers hatte, scherzend huldigt. Brun war über den Stand von Schoecks Liebesleben und dessen Höhen und Tiefen stets auf dem Laufenden und wurde gelegentlich sogar um entsprechenden Rat gefragt. Lebhaftige Musik fliesst durch verschiedene farbenfrohe Abschnitte, einschliesslich eines schwereren, der eher im slawischen Stil klingt und in seiner später entwickelten Version in voller Kraft gesungen wird. Bereits bekanntes Material taucht in diesem Satz erneut auf, um sich gegenseitig kontrapunktisch zu konfrontieren. Im finalen Aufbau wird das Thema der „musikalischen Komödie“ in einen übermütig stampfenden, zu neuen Taten animierenden Marsch verwandelt. Während einer kurzen lyrischen Episode, die kurz vor Ende des Satzes zum letzten Mal wiederkehrt, erinnert uns eine Klarinette mit einigen noch reizvolleren Koloraturen an ihre früheren Primadonna-Ambitionen.

In der Entwicklung von Bruns sinfonischer Sprache könnte seine *Zweite 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 Studentenjahren 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 feinfühliges 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

conducting repertoire, the author appreciates him as a champion of Reger – unlike other Swiss conductors. Reger's most important orchestral works, including his *Piano and Violin Concertos*, *Hiller-and Mozart-and Beethoven-Variationen*, *Lustspiel-Ouvertüre*, *Böcklin-Suite* and *Serenade für Orchester* had been performed in Berne under Brun's baton between 1916 and 1938. In a concert of 1922, Bruckner's *Ninth Symphony*, his *Te Deum* and Reger's *Die Weihe der Nacht* (1911), for alto, male choir and orchestra were performed. This other work by Reger is magnificent and almost forgotten; its chromaticisms may have inspired Brun's *Verheissung* (1915, for mixed choir and large orchestra) and *Grenzen der Menschheit* (1932, for male choir and reduced orchestra). No information is presently available about the Berne performances of Reger's *Symphonischer Prolog* but Brun must have surely known and loved this piece.

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

The work's principal motif (stated by the opening strings) is strikingly similar to that of Brun's *Second Symphony*, but this time showing a more chromatic second part. It is followed by a chant-like motif on the horns (a reminiscence of Brun's *Eighth*), subsequently taken over and developed by complicatedly subdivided string soli. Clarinet and oboe join in to produce arabesque variations. Little by little, the whole orchestra seems to become infected by this almost improvisatory-like rustling, bouncing and chirping; enjoying this for a while, but eventually calming down, to make the listener aware that all this was but an introduction – a sort of "Prologue" within a *Prologue*. Contesting some opinions (see below), the author does not see in this work as a "hidden Symphony", but rather as a large symphonic movement cast in various "emotional" episodes, displaying Brun's usual rhapsodic and metamorphic method of developing themes. These themes wander through various solemn, highly dramatic, mournful or contemplative moods. The work ends with a restatement of the opening material, in which the "chant" chords are not given the opportunity to expand themselves, because a solemn *Allegro* takes over to conclude the work with brilliant fanfares (in the work's principal key of E flat major). In particularly dramatic episodes involving subdivided strings, Brun uses exciting, sometimes harsh dissonances. The listener can hear some of these by playing, on a keyboard from left to right, chords of F/D/A flat/D/F/B, or D/G/B flat/C sharp/E flat – or D/F/A/B flat, just to mention a more narrow interval. That is why in several of Brun's later scores, an

unprepared listener could at first hearing, get the impression that strings do not always play neatly in tune or indeed not altogether. Brun often likes to juxtapose dotted notes, triplets, or more complicated tuplets against straight rhythmic patterns. The *Prologue's* intermediate, more transparently orchestrated lyrical episodes reveal clever counterpoint as do the remaining sections, but appear, perhaps, to be just short enough to gain breath for subsequent tempered outbursts or solemn *tutti*. This tense work also shows an incredible wealth of ideas in its instrumentation sounds splendid.

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

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

About the same premiere, another reviewer – besides delivering a "Bonsai" thematic analysis – saw in this work, like Schuh, "...a hidden Symphony, just lacking thematic and ideological contrasts." In his opinion, "... Brun has previously shown a tendency to evade an uncontrolled, sumptuous enjoyment of sound. We have to admit to preferring the 'edged' [side of] Brun. This applies mainly to the final section of 'Prologue', which, in a purest key of E flat major, drives itself to the limits and never seems to come to an ending. Of course, the work's instrumentation sounds splendid."

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

Another Lucerne review of 1946 read: "The ground from which Brun's work grows is particularly marked by

lassen. Der Autor, der in seiner Jugend Hesses Haus bei verschiedenen Gelegenheiten besuchte und 2011 und 2014 in Bruns Haus gastierte, kann diesen Eindruck nur lebhaft bestätigen. Brun teilte Hesses Motto *Die freie Zeit gehört dem Garten*. Beim Hören dieser schönen und feinfühligten Musik hat man den Eindruck, durch eine geheimnisvolle, gelegentlich faszinierend bedrohlich wirkende nächtliche Landschaft zu wandern, ja zu schweben. Obwohl Berlioz zu den Lieblingskomponisten Bruns zählte, hatte er über das romantische Konzept der „Programmmusik“ seine eigenen Ideen. Ein Beweis dafür, dass er Hesses Verse nicht etwa in ein stereotypes programmatisches Stück verwandelte, ist zum Beispiel sein Verzicht auf die Verwendung einer Solovioline.

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

Was Bruns Musik des 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 hineinzerrt. Dies ist bereits im Beginn des Satzes („blutende Wunden“) vorweggenommen (eine aufsteigende, eher chromatische Tonreihe, die bereits in den letzten Takten des vorangehenden Satzes antizipiert wird), und zwar im Ausbruch des Orchesters unmittelbar bevor der zuvor erwähnte doppelte „Sehnsuchtsruf“ zurückkehrt. 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 Arietten 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,

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 einschieben.

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

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

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

In einer von Mondlicht erleuchteten Atmosphäre nimmt der Dichter/Komponist „nach süssem Amselschlag“ noch den fernen Klang eines Saitenspielers wahr, der ihn mit Müdigkeit überwältigt und ihn von „den geheimen blutenden Wunden der Sehnsucht“ erlöst. Hesse und der ein Jahr jüngere Brun waren ebenfalls befreundet. Sie lebten in ihren südschweizerischen Häusern in Montagnola und Morcote nahezu als Nachbarn. Sie hatten gute Gründe, sich von ihren eigenen Gärten und von diesen gebotenen herrlich fernen Panoramen inspirieren zu

the name of Brahms. As an evolutionary artist, Brun transmits with his own substance what he has inherited from his predecessors. The piece contains strong musical tensions and sounds excellent. This ‘blossoming’ sound, resulting from a masterful technique, as well as from a great knowledge and experience in orchestration, evens out a good deal of dryness in its melodic fabrication.”

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

© 2014 Adriano

(Edited by Ian Lacey)

Fritz Brun’s website: www.fritzbrun.ch

Othmar Schoeck’s website: www.othmar-schoeck.ch

OTHER CDs IN THE FRITZ BRUN SERIES

- | | |
|----------|--|
| Volume 1 | Symphony No. 9 and Aus dem Buch Hiob – GMCD 7306 |
| Volume 2 | Symphony No. 5 and Symphony No. 10 – GMCD 7320 |
| Volume 3 | Symphony No. 6 and Symphony No. 7 – GMCD 7372 |
| Volume 4 | Symphony No. 1 and Overture to a Jubilee Celebration – GMCD 7395
Moscow Symphony Orchestra – Adriano |
| Volume 5 | Piano Concerto – Divertimento for Piano & Strings –
Variations for String Orchestra & Piano – GMCD 7409
Tomáš Nemeč, piano – Bratislava Symphony Orchestra – Adriano |
| Volume 6 | Symphony No.4 and Rhapsody for Orchestra – GMCD 7411
Moscow Symphony Orchestra – Adriano |



Fritz Brun and Othmar Schoeck in Brunnen, 1912

(© Othmar Schoeck-Gesellschaft, Zurich)

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 einsätzig 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 orientiertem, eher verträumtem Charakter gelesen werden. Die obige Melodie wird von einem doppelten „Sehnsuchtsruf“ von den Oboen B/Es/D/C und B/D/C/B (die letzte Note einer tieferen Oktave) beantwortet. Beide versuchen, sich eigenständig zu entwickeln, werden jedoch plötzlich von einem energischen und aufschneiderischen Thema, das zusätzliche Holz- und die Blechbläser einschliesst, unterbrochen. Es entpuppt sich als eine Variation der eröffnenden Zelle und scheint Bruns lebhaften Charakter zu widerspiegeln. Diese einander verwandten „Charakter“-Motive werden sich nebst einem zweiten Klarinetten-Motiv eines lebendigeren, versöhnungsähnlichen Charakters als Protagonisten des ersten Satzes erweisen und machen aus diesem Satz eine Folge von verschiedenen Episoden, „Reflexionen“ oder „Konversationen“ (einschliesslich Disputen), in die sich der erwähnte „Sehnsuchtsruf“ (Schoecks und Bruns „Freundschafts-Motto“?) gelegentlich quasi als Memento einmischt. Dieser Ruf wird gegen Ende der 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 Saitenspielers“, 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.

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 Mängel empfinden. Die erste Symphonie scheint fester geschlossen als die zweite, sie hat mehr Linie und auch mehr Grösse, während in der zweiten die gesamte Sprache eine differenzierte und künstlerisch stärker gesteigerte ist.“ Nach dem Hinweis auf den Einfluss von Brahms auf beide Werke fährt der Rezensent fort: „Einer so feinen, seriösen und vornehmen Natur wie Brun zu begegnen, ist schon ein Gewinn an und für sich, und seine 2. Symphonie bestärkte mir den früheren Eindruck: Dass wir es mit einem Komponisten zu tun haben, der nicht nur über eine jetzt schon ganz meisterhafte Kompositionstechnik verfügt, sondern, was hier die Hauptsache ist, wirklich symphonisch zu gestalten weiss“. In einer Rezension der Berner Wiederaufführung 1923 liest man: „Brun zeigt in dieser Symphonie, was wir schon wissen, dass er ein Komponist von ausgesprochener Eigenart, von tiefem musikalischem Empfinden und starkem Temperament ist“. Und in einer weiteren Rezension heisst es: „Es ist eine vertraute Sprache, die wir hören, aber weit entfernt vom Abklatsch irgend eines Vorbildes. Immer spürt man das persönliche Erleben, aber auch das künstlerische Vermögen heraus.“

In einem Brief vom 1. Oktober 1939 an Hermann Scherchen schrieb Brun: „Die zweite Symphonie fällt in meine erste Bernerzeit, sowie auch die Violinsonate. Beide Werke sind getragen von der Freude an der Jugend, von Jugendliebe erwideter und unerwideter, von Liebe zur Natur und den Schönheiten der Heimat“. Verglichen mit einigen eher pessimistischen 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 10. 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

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 erahnen lassen. Im Vergleich mit seinen Kollegen, die für ihre Inspiration breitere Horizonte benötigten, fühlte sich Schoeck unter deutsch-schweizerischer Mentalität und in von den Komponisten-Dirigenten Hermann Suter und Volkmar Andreae geförderten Kulturkreisen wohl. (Das Pendant zu Suter und Andreae war in der französischen Schweiz Ernest Ansermet, der mit Bruns Musik allerdings nicht viel anfangen konnte.) Über Schoeck heisst es, dass, nachdem er sich von der deutschen Avantgarde trennte, er zu einem „moderateren“, der Spätromantik und der *Neudeutschen Schule* nahen Musikstil zurückfand. Verglichen mit dem 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 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 heiterem Wesen, aber verschiedenen Charakters und von gegenteiligem künstlerischem Geschmack, inspirierten sie sich gegenseitig und standen einander zu Rat. Nebst privaten Angelegenheiten und künstlerischen Belangen enthält ihre Korrespondenz auch Einzelheiten zum zeitgenössischen Schweizer Musikleben. Einige Postkarten wurden von Brun mit *Johannes Brun* und von Schoeck mit *Hugo Schoeck* unterschrieben, was Brahms und Wolf als ihre jeweiligen Lieblingskomponisten offenbart. Beide haben sich zum Kampf gegen Dodekaphonie und Atonalität verschworen, obwohl sich Schoeck (wie zum Beispiel in der grossartigen Oper *Penthesilea*) als alles andere als ein untalentierte atonaler Komponist erwies. Auch Brun experimentierte in seinen Sinfonien häufig mit modernen Dissonanzen. Beide konnten Zwölftontechnik und serielle Musik einfach nicht mit ihrer eigenen organischen, lyrischen und spontan gefühlten Weise des Musikschaffens vereinbaren.

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

Brun – von dem Schoeck einmal sagte, dass er mit seinen langen Armen schwerfälliger dirigiere, als seine

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

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.