

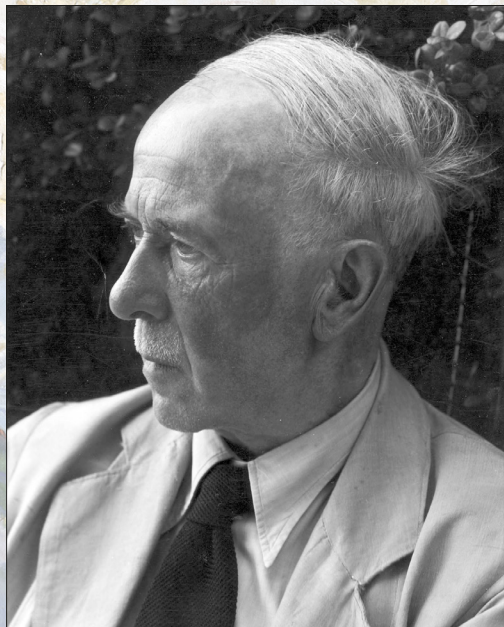
GMCD 7420

© 2016 Guild GmbH
© 2016 Guild GmbH

Guild

Fritz BRUN

Cello Concerto • Choral Works • Five Songs (arr. Adriano)



Fritz Brun in 1953

photo: Martin Hesse

courtesy of the Fritz Brun Estate



Guild

Guild GmbH
Switzerland

Claudius Herrmann • Bernadett Fodor
Bratislava Symphony Orchestra & Chorus • Adriano

Volume 9

Konzert für Violoncello und Orchester (d-moll, 1947)

- | | | |
|---|---------------------------------------|-------|
| 1 | I. Allegro moderato | 13:25 |
| 2 | II. Andante sostenuto, con sentimento | 6:02 |
| 3 | III. Allegro animato | 8:37 |

- 4 **Verheissung** (Johann Wolfgang von Goethe) 9:26
for mixed choir, orchestra and organ (1915)

- 5 **Grenzen der Menschheit** (Johann Wolfgang von Goethe) 6:10
for male choir and orchestra (1932)

Fünf Lieder für eine Altstimme (1913-1916)

arr. Adriano for string sextet (2014)

- | | | |
|----|--|------|
| 6 | I. Lebensgenuss (Friedrich Hölderlin) | 3:47 |
| 7 | II. Die Entschlafenen (Friedrich Hölderlin) | 1:36 |
| 8 | III. Abendständchen (Clemens Brentano) | 1:19 |
| 9 | IV. Es wehet kühl und leise (Friedrich Schlegel) | 1:46 |
| 10 | V. Der Wunsch (Friedrich von Hagedorn) | 1:58 |

Claudius Herrmann, violoncello (tracks 1-3)

Bernadett Fodor, mezzo-soprano (tracks 6-10)

Bratislava Symphony Choir; Ondrej Šaray, chorusmaster (tracks 4 and 5)

Peter Loydl, organ (track 4)

Bratislava Symphony Orchestra (tracks 1-5)

Štefan Filas, concertmaster

Adriano, conductor

Bratislava Symphony Sextet (tracks 6-10)

Štefan Filas & Vladimír Harvan, violins; Martin Ruman, alto

Ivan Tvrdík & Peter Michoněk, violoncellos; Richard Gašpar, double bass

A GUILD DIGITAL RECORDING

- Recording Producer: David Hernando Rico
- Balance Engineer: Martin Roller
- Musical supervision: Anton Steinecker
- Recorded in 2015 at Studio I, Slovak Radio, Bratislava: August 25-27 (tracks 1-3), August 22-24 (tracks 4 and 5) and August 18 (tracks 6-10)
- 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

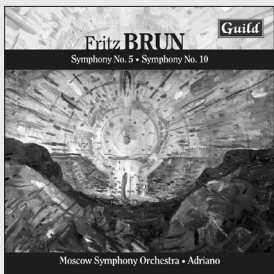
- 90% of this recording was generously sponsored by Dr. Hans Brun (1922-2007)
- The remaining 10% was jointly sponsored by following institutions:
SWISSLOS – Kanton Luzern, Kulturförderung
SWISSLOS – Kultur Kanton Bern, Erziehungsdirektion
Stadt Bern, Präsidialdirektion, Abteilung Kulturelles

The song texts and biographies are available on guildmusic.com – see the listing for GMCD 7420

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.



OTHER CDs IN THE FRITZ BRUN SERIES

- | | | |
|----------|-----------|--|
| Volume 1 | GMCD 7306 | Symphony No. 9 – Aus dem Buch Hiob |
| Volume 2 | GMCD 7320 | Symphony No. 5 – Symphony No. 10 |
| Volume 3 | GMCD 7372 | Symphony No. 6 – Symphony No. 7 |
| Volume 4 | GMCD 7395 | Symphony No. 1 – Overture to a Jubilee Celebration
Moscow Symphony Orchestra – Adriano |
| Volume 5 | GMCD 7409 | Piano Concerto – Divertimento for Piano & Strings –
Variations for String Orchestra & Piano
Tomáš Nemeč, piano – Bratislava Symphony Orchestra – Adriano |
| Volume 6 | GMCD 7411 | Symphony No.4 – Rhapsody for Orchestra
Moscow Symphony Orchestra – Adriano |
| Volume 7 | GMCD 7416 | Symphony No.2 – Symphonic Prologue
Moscow Symphony Orchestra – Adriano |
| Volume 8 | GMCD 7421 | Symphony No.8
SCHOECK orch. BRUN Three Songs
Bernadett Fodor, mezzo-soprano
Bratislava Symphony Orchestra – Adriano |

Concerto for Violoncello and Orchestra

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

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

Brun's fellow composer and friend Othmar Schoeck wrote his own *Concerto for Cello (and string orchestra, op. 61)* in the same year as Brun. This was premiered on 10th February 1948 by Pierre Fournier and the

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

Cellist Richard Sturzenegger (1905-1976), a pupil of Pablo Casals and Nadia Boulanger, was a colleague and friend of Brun. From 1935 until 1949 he was principal cellist of the *Bernische Musikgesellschaft* (Brun's orchestra) and cellist of the *Bernisches Streichquartett*. He was also a teacher at the Berne Conservatory – of which he would later become a director. Sturzenegger was also a composer and musicologist: his editions of cello concertos by Vivaldi (in a minor) and by Boccherini (in Bb major) were published in 1948. According to a letter to Brun of 6th January 1947, he was just completing the last of his four own cello concertos (with an unusual accompaniment of harp and strings) for eventual performances in Berne and in Paris. In the same letter, Sturzenegger expresses his wish to look at Brun's Concerto. Later in 1952, Brun would compose a beautiful 22-minutes' *Sonata for Cello and Piano* (in F minor), of which a private recording with Sturzenegger made in 1953 has survived.

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

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

Swiss newspapers reviewed Brun's Concerto as follows:
“Brun appears to have been graced with inspiration as never before, not even in the works of his combative and

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

Hölderlins *Lebensgenuss* wurde 1851 vom Schweizer Komponisten Wilhelm Baumgartner für männliches Vokalquartett vertont und inspirierte Josef Matthias Hauer 1924 zu einem Lied für Singstimme und Klavier. In diesem eher „philosophischen“ Text, bezieht der Dichter aus der Faszination für den Frühling die Rechtfertigung eines melancholischen Lebensgangs. *Die Entschlafenen* erinnert – wie in altgriechischen Elegien – daran, dass die Verstorbenen in den Seelen der Überlebenden stets weiterleben. Bruns Musik ist entsprechend melancholisch und feierlich gehalten.

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

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

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

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

© Adriano, 2016
Übersetzung: Daniel Gloor

Ravenna, ein Gedicht, das Schoeck vier Jahre später inspirieren sollte (op. 24b, Nr. 7). Bruns *Sommernacht* (1902, auf einem Gedicht eines/einer gewissen „M. Madeleine“ basierend) steht zu Schoecks *Intermezzo für Streicher* op. 58 mit demselben, von Gottfried Keller angeregten Titel in keinem Zusammenhang. Übrigens vertonte Brun 1942 Kellers Gedicht *Unter Sternen* für unbegleiteten Männerchor, und zwar zur selben Zeit, als Schoeck an 25 Liedern auf Texte von Keller arbeitete (op. 55, 1941–43) und für diesen Zyklus ebenfalls diesen ganz bestimmten Titel wählte.

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

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

Die *Fünf Lieder für eine Altstimme mit Klavierbegleitung* wurden zwischen 1913 und 1916 komponiert und 1920 bei Musikhaus Hüni, Zürich, gedruckt. Die Nummern 1 und 2 sind Hanna Brenner gewidmet, die übrigen drei Elisabeth Gund-Lauterburg – beide damals berühmte Sängerinnen in der Schweiz.

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

Zwei Lieder dieser Sammlung sind nach Texten von Friedrich Hölderlin; ein Dichter, den Brahms zwar nicht in seinen Liedern, aber im grossartigen Schicksalslied op. 54 für Chor und Orchester verwendete. Clemens Brentano wurde durch Brahms' sechsstimmige Vertonung für Chor *a cappella* von *Abendständchen* sowie zusammen mit Achim von Arnim durch die Herausgabe der Sammlung von Volksliedtexten *Des Knaben Wunderhorn* bekannt, woraus Brahms in *Lieder* op. 62 für gemischten Chor zwei Titel verwendete. Auch Brun war

defiant youth... His strength of temperament, and his superior mastery of form remains undimmed and the end of the work reveals an unconquerable creative personality, an impression that should remain with us for a long time.”

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

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

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

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

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

are then even more demonstrative passages from winds and strings possibly to warn the soloist that they are playing important material. Eventually, the “motto” returns in a reassured strings-only version, offering, at last, the opportunity for the soloist’s dashing entrance. A similarly full orchestral statement returns much later in the recapitulation. The coda consists of the soloist’s calm restatement of the motto, followed by its “stuttering statement” extension – stated on the C string as before at the beginning. In this section, the motto will also be restated by two *pianissimo* statements from the orchestra, ending up with two fortissimo final chords.

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

The following movement, a highly lyrical and inspired *Andante sostenuto* (same tempo indication as for the 2nd movement of Saint-Saëns’s D minor Concerto) is a Romance in B flat minor, with a short central episode in D major. In this, the orchestra takes up the cello’s peaceful melody and then tries to tear it apart; we hear this in some nervously sobbing chords, reminding us of a similar passage in the second movement of Brun’s *Eighth Symphony*. Both B flat sections have rhapsodically-like varied thematic material. The soloist’s first melody crossing D-F-C-#-D-G etc. could be interpreted as an extension of the Concerto’s E-D-Eb-D motto – on this occasion fashioning this motif to end into a D major chord. After this, a variation of the cello melody’s initial low accompaniment figurations starts acting like a new contrasting theme (now up to a normal string range, with quavers becoming triplets and later returning to more accentuated quavers again), giving the soloist various opportunities to demonstrate his skill through increasingly virtuoso effusions, eventually ranging from the lowest to the highest instrumental pitch – be it in the form of chromatic arabesques or riskily wide intervals played

vier eröffnende Takte für das Orchester allein hinzu. Die Besetzung umfasst eine Oboe, zwei Klarinetten, eine Bassklarinetten, zwei Fagotte, ein Kontrafagott, vier Hörner, drei Posaunen und ein kleineres Ensemble von einer Violinengruppe, Violen, Celli und Kontrabässen (in der vorliegenden Aufnahme 8-6-4-3). Diese Begleitung verdoppelt die Singstimmen selten; in vielen Fällen differiert sie rhythmisch und bereichert diese harmonisch im Sinne einer tieferen, fast tragischen Atmosphäre. Die *a cappella*-Version von *Grenzen der Menschheit* klingt weniger anspruchsvoll – beide Versionen harmonisieren jedoch mit Goethes eher pessimistischer Vision der Menschheit auf perfekte Weise.

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

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

Fünf Lieder (für Alt und Streichsextett)

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

Nebst der Sammlung in dieser Aufnahme sind die Handschriften von weiteren fünf, zwischen 1901 und 1913 geschriebenen Liedern im Nachlass von Brun erhalten. Von 1909 existiert eine Vertonung von Hermann Hesses

wird), gefolgt von einer Generalpause.

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

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

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

Grenzen der Menschheit (für Männerchor und Orchester)

Brun widmete die ursprüngliche Version von *Grenzen der Menschheit* für Männerchor *a cappella* der Basler Liedertafel, was die Vermutung nahelegt, dass diese Version des Werks von diesem Ensemble auch uraufgeführt wurde. Leider waren diesbezüglich weder in Basel noch in anderen Archiven relevante Angaben zu finden. Eine Partitur und ein separates Stimmenset wurden 1927 von Hug & Co., Leipzig, veröffentlicht. Später, 1932, hüllte Brun sein Stück in eine finster kolorierte orchestrale Begleitung von „tieferem Register“. Dabei fügte er

legato. After the aforementioned D major episode, the cello tries to restate its initial melody, but, since it now has an accompaniment that is a calmer version of the earlier “sobbing”, it feels it must comment on this new mood while retaining the overall lyrical atmosphere. In the coda, opening with the orchestra’s transfigured, slightly ornamented restatement of the initial melody, the only double stops for the cello in this movement occur – they already anticipate similar double stopping figurations of the third movement. The last one of these is a reminder of the Concerto’s “motto” in a version doubled by parallel sixths – to be played down on the C string again.

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

The Concerto’s third movement can be defined as “spirited” in every meaning of the word. It is a rather elaborated Rondo (back into the principal D minor key), its theme related to the work’s opening orchestral cello “stammering.” Its second part, including the notes Bb-A-G#-Bb, reminds us of the preceding *Andante sostenuto* – as if it had been given an additional task to “symphonically launch” the Concerto’s final movement. After having been stated by the soloist, the Rondo’s theme is not only confirmed, but developed by the orchestra, eventually inviting the soloist to display a sequence of more lyrical “developing variations” in D major. Once the Cello feels almost too much at ease by delivering virtuoso passages of ascending and descending semiquavers, the orchestra adapts to this new mood. But these passages become increasingly angry and even rather brutal, when they reach an ill-tempered variation of the cellist group’s syncopated “stuttering statement.” After this conflict, soloist and orchestra agree to a more moderate and reasonable dialogue. We are now in the key of A minor and, for a while, the cello sings out again pleasantly and produces lovely arabesques; but the orchestra pushes forward with its intention to re-use the Rondo’s theme. The succeeding section for orchestra alone lasting 33 bars – with the weight on horns and trumpets – sings and dances through F major until it judges that the moment is right for the soloist to rejoin with his earlier D major theme (now back in D minor). In a following new section the orchestra takes over again producing another extended development, in which the cello’s main and secondary (lyrical) themes are confronted and syncopated more dramatically with the “stuttering statement” – until the soloist returns with a calm version of the Rondo theme, now tending towards E major. But enough is enough: the orchestra intervenes for a last time, letting us guess that there could be endless possibilities to enjoy all the energetic and lyrical material used – and transformed so many more times. The soloist too, before being aware of the higher risks of carrying on discussions and new developments, breaks out into a nervous coda of rather angry, fast tremolos and accentuated reminders of the “stuttering” theme, of the Concerto’s motto and of the soloist’s

own Rondo theme – all this over the orchestra's calm and pedal-point-like reminder of the same motto.

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

Verheissung (for mixed choir, orchestra and organ)

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

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

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

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

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

A second performance of *Verheissung* (also conducted by Brun) took place in a packed Basle Cathedral on 11th June 1917, on the occasion of the Eighth Convention of the Schweizerische Tonkünstlerverein. This concert also featured works by Paul Benner, Pierre Maurice, Otto Barblan, Friedrich Klose and Robert F. Denzler – performed by Basle's Gesangsverein and Liedertafel, supported by local school choirs.

Steigerungen und Stimmungen vorzubereiten und sie in starker Wechselwirkung und unter heissem Ringen zu einem Bild von grosser Reinheit, ja Keuschheit in der Darstellung zu verweben“. Aber wie sein Berner Kollege von 1917, beklagte er, dass die Chorpartien unmenschliche Anforderungen an die menschliche Stimme stellen würden und revidiert werden sollten – was der Komponist infolgedessen auch tat, insbesondere was die oberen Lagen der Frauenstimmen betrifft. Für den Hörer erweist sich das Stück jedoch nach wie vor als sehr schwierig.

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

Verheissung bildet in Bruns Werkkatalog eine Ausnahme: es erfordert, wie sonst nirgends, grosse orchestrale Mittel. Die Besetzungsliste umfasst 3 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 3 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Basstuba, Pauken, Tamtam, Harfe, Celesta, Klavier, Orgel und Streicher. Wir wollen es auch als Bruns frühestes „experimentelles“ und, in gewisser Weise, „wildestes“ Stück bezeichnen, wenn man in Betracht zieht, was in gut zehn Minuten Musik so alles passiert! Nach seiner unbeschwernten „romantisch“ klingenden *Zweiten Sinfonie* von 1911 schockiert *Verheissung* wie ein invasorischer Monolith. Dessen komplexe Polyphonie, die Chromatik und nicht zuletzt die Monumentalität mag sogar die „Modernität“ von jenen grandiosen Werken für Chor und Orchester Max Regers übertreffen, die mehrmals auf dem Programm von Bruns Konzerten standen.

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

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

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

ebenfalls von Goethes Gedicht angezogen, während Bruns Version wohl die früheste darstellt.

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

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

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

Die dritte Aufführung schliesslich fand am 20. September 1918 anlässlich des Schweizerischen Musikfestes in Leipzig statt. Der Grossanlass setzte sich aus zwei sinfonischen Konzerten, einem Kammerkonzert, einem Liederrezital und einer Opernproduktion zusammen. Sämtliche Konzerte waren trotz des immer noch wütenden Kriegs und der grassierenden Spanischen Grippe bereits vor der Eröffnung ausverkauft. Die Komponisten Fritz Brun, Othmar Schoeck und Hermann Suter wurden zusammen mit der ungarischen Altistin Ilona Durigo persönlich zur Aufführungsbeteiligung eingeladen. Das Konzert vom 11. Juni beinhaltete Otto Barblans *Passacaglia* für Orgel, Suters *Sinfonie in d-Moll*, Bruns *Verheissung*, Friedrich Kloses *Elfenreigen*, Schoecks *Drei Lieder für Alt* (orchestriert und dirigiert von Brun) und Schoecks *Dithyrambe* für Doppelchor, grosses Orchester und Orgel. Der Anlass wurde vom Gewandhausorchester und dem Leipziger Bach-Verein bestritten. Schoeck und Durigo sollten die Stars eines hochgelobten, nur Schoeck gewidmeten Liederrezitals an einem andern Tag sein.

Ein Rezensent der Leipziger Aufführung war von *Verheissung* beeindruckt. Unter anderem schrieb er, dass „Brun ein tiefer Charakter“ sei; sein Werk zeige „eine musikalisch herbe eigene Art, die Themen zu verarbeiten,

The third performance took place in Leipzig, on 20th September 1918, on the occasion of the Schweizerisches Musikfest. This great event consisted of two symphonic concerts, a chamber concert, a lieder recital and an operatic production; all were sold-out long before the Festival's opening – in spite of the still ravaging War and the Spanish flu. Composers Fritz Brun, Othmar Schoeck and Hermann Suter were personally invited to perform, with the Hungarian alto Ilona Durigo. The concert of 11th June featured Otto Barblan's *Passacaglia* for Organ, Suter's *Symphony in d minor*, Brun's *Verheissung*, Friedrich Klose's *Elfenreigen*, Schoeck's *Three Songs for alto* (orchestrated and conducted by Brun) and Schoeck's *Dithyrambe* for double choir, large orchestra and organ. The musical forces were the Gewandhausorchester and the Leipziger Bach-Verein. Schoeck and Durigo would be the stars of another day's highly praised all-Schoeck piano song recital.

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

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

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

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

1) A doleful ascertain of destiny, leading mankind forward through sorrow and gladness. A descending arpeggio-like figuration by the woodwinds is followed by five chromatically ascending chorale-chords by the brass

group, modulating back from B major to B minor. In these five opening bars the work's two principal motifs are introduced; the chorus' following, canon-like plaintive statements – and their accompaniment – are already metamorphic variations of these two motifs. Towards the end of this section, transposed and extended versions of the descending “minor” arpeggio reappear in the woodwinds, now emphasizing Goethe's uncertain vision of the future, in which “gladness and sorrow” remain hidden to mankind.

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

3) The “combat” motif suddenly becomes precautious. It invites the “chorale” motif to a fifteen-bar highly chromatic *sotto voce* meditation for strings (subdivided into nine parts). The voices echo with two resigned, chorale-like *pianissimo* statements (“and solemn before us veiled the dark portal”), eventually leading to a mysterious, “oriental” sounding transition, floating from F major/minor into D major, and describing dormant stars and graves, wrapped reverently by a veil-like “shell”. Brun's orchestra suggests ethereal tinkling and yearning calls over a dissonant organ point – involving fifteen-part strings, reduced woodwinds, horns, celesta, piano, harp and tam-tam. This mysterious episode (unfortunately much too short), reminds us of some of Busoni's “exotic sounding” orchestral passages.

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

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

passt sich das Orchester dieser neuen Stimmung an. Aber diese Passagen nehmen allmählich an Temperament und sogar Brutalität zu, sobald sie einmal eine Variation der synkopierten „stotternden Bekundung“ der Cellogruppe ausprobiert haben. Nach der Aufregung einigen sich Solist und Orchester auf einen gemässigten und vernünftigen Dialog. Wir sind nun in a-Moll und das Cello gibt sich angenehm, indem es für eine Weile in vollen Zügen singt und reizvolle Arabesken spielt; schliesslich aber drängt sich das Orchester mit seiner Absicht der Wiederverwendung des Rondo-Themas auf. In einem Abschnitt von 33 Takten, diesmal verstärkt durch Hörner und Trompeten, tanzt und singt das Orchester (in F-Dur) nun ausgiebig für sich allein, bis es den passenden Moment erreicht, in dem sich ihm der Solist mit dem früheren Thema in D-Dur (diesmal zurück zu d-Moll) wieder anschliessen soll. Im folgenden Abschnitt übernimmt das Orchester von Neuem die Führung, indem es eine weitere längere Entwicklung darbietet, worin das Hauptthema und zweite (lyrische) Thema des Cellos auf dramatischere Weise mit der „stotternden Bekundung“ konfrontiert und synkopiert werden, und zwar bis der Solist nach E-Dur tendierend zu einer ruhigen Version seines eigenen Rondo-Themas zurückkehrt. Aber genug ist genug: Das Orchester interveniert zum letzten Mal und lässt erahnen, dass es unendlich viele Möglichkeiten gibt, sich an all dem verwendeten und so oft verwandelten energetischen und lyrischen Material zu erfreuen. Auch der Solist, bevor er sich der höheren Risiken von weiteren Diskussionen und neuen Entwicklungen bewusst wird, stürzt sich nun in eine nervöse Coda von eher wütenden, schnellen Tremoli und akzentuierten Reminiszenzen an das „stotternde“ Thema, das Motto des Konzerts und sein eigenes Rondo-Thema – all dies über der orgelpunktartigen ruhigen Erinnerung des Orchesters an dieses Motto.

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

Verheissung (für gemischten Chor, Orchester und Orgel)

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

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

Andere Komponisten des 20. Jahrhunderts wie Gottfried von Einem, Hans-Jürgen von Bose, Walter Thomas Heyn und Walther Geiser (ein Schweizer, der es für Männerchor und eine Instrumentengruppe vertonte) waren

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

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

Der dritte Satz des Konzerts kann als in der ganzen Bedeutung des Wortes „aufmunternd“ bezeichnet werden. Es ist ein ziemlich elaboriertes Rondo (zurück in der Haupttonart d-Moll), dessen Thema in Beziehung zum das Werk eröffnenden „Gestammel“ der Cellogruppe steht. Sein zweiter Teil, die Noten B-A-Gis-B beinhaltend, erinnert an das vorangehende *Andante sostenuto*, als ob dieses eine zusätzliche Aufgabe bekommen hätte, das Finale des Konzerts mit einem „sinfonischen Start“ anzufeuern. Nachdem es vom Solisten „enttarnt“ ist, erscheint das Rondo-Thema nicht nur bestätigt, sondern bereits als vom vollen Orchester entwickelt, um den Solisten schliesslich zu einer Folge von lyrischeren „entwickelnden Variationen“ in D-Dur einzuladen. Sobald das Cello sich beim Spiel von virtuoseren Passagen von auf- und absteigenden Sechzehnteln wohl genug fühlt,

Grenzen der Menschheit (for male choir and orchestra)

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

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

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

Five Songs (for alto and string sextet)

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

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

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

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

The *Fünf Lieder für eine Altstimme mit Klavierbegleitung* were composed between 1913 and 1916 – and printed in 1920 by Musikhaus Hüni, Zurich. Nos. 1 and 2 are dedicated to Hanna Brenner, the remaining three to Elisabeth Gund-Lauterburg – both were singers of renown at that time in Switzerland.

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

Two songs from this collection are on texts by Friedrich Hölderlin, a poet whom Brahms had not used in his lieder, but did so in his magnificent *Schicksalslied*, op. 54, for chorus and orchestra. Clemens Brentano became famous through Brahms' six-part chorus *a cappella* rendering of *Abendständchen* and through his and Achim von Arnim's editing of the folk-poetry collection *Des Knaben Wunderhorn*, two items from which were used in Brahms' *Lieder op.62* for mixed chorus. Brun too seems to have been particularly attracted to Brentano's

und von Tremoli der Violen), über dem die Cellogruppe ein energetisches Gestotter auf der C-Saite spielt – eine *recitativo*-ähnliche lose Folge, welche die 12 Noten der chromatischen Tonleiter miteinbezieht. Daraus destilliert das volle Orchester nun das lebhaft vorgetragene „Motto“ E/D/Es/D. Nach wie vor ohne Beteiligung des Solisten folgt dieser Tutti-Sequenz unmittelbar eine leidenschaftliche Entwicklung mit synkopierten Akkorden über schnelleren und langsameren aufsteigenden chromatischen Skalen, was wiederum zu einem choralähnlichen Unisono-Fortissimo führt, in welchem das Motto jetzt in einer erweiterten, diesmal jedoch nicht harmonisierten Form (D/D/E/D/A/D/Es/D) erklingt. Eine weitere leidenschaftliche Entwicklung folgt, als ob uns das Orchester seine Hoffnung ausdrücken wollte, in diesem Stück das Sagen einnehmen zu können. Diesmal zeigen sich sogar noch mehr virtuose Passagen in den Holzbläsern und den Streichern, wohl um den Solisten davor zu warnen, dass seine Begleitung ebenfalls zur Virtuosität in der Lage ist. Schliesslich kehrt das „Motto“ in einer bestätigenden Version für Streicher allein zurück, um dem Solisten den Boden für dessen Einzug zu ebnet. Eine ähnliche Bekundung im vollen Orchester wird später in der Rekapitulation erklingen. Die Coda besteht aus der ruhigen Wiederaufnahme des Mottos durch den Solisten, gefolgt – wie bereits zu Beginn auf der C-Saite – von der erweiterten „gestotterten Bekundung“. In diesem Abschnitt erfährt das Motto ausserdem eine erneute Erwähnung in zwei Pianissimo-Stellen des Orchesters, die in zwei Fortissimo-Akkorden enden.

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

geschrieben wurde! Mein Stück widmet sich zu gleichen Teilen allen vier Saiten. Die tiefen Saiten dieses Instrumentes haben es mir immer angetan. Wohl haben diese mitunter etwas Mühe, sich dem begleitenden Orchester gegenüber zu behaupten. Diesem Umstand Rechnung zu tragen, klanglich zu balancieren, ist Sache des Dirigenten.

Schweizer Zeitungen besprachen Bruns Konzert folgendermassen:

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

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

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

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

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

Der erste Satz von Bruns Konzert eröffnet mit einem Orgelpunkt auf D (gehalten von einigen Holzbläsern

Abendständchen. Its appeal (it describes the transparency between human soul and nature) manifested itself later in some of Bruns's Symphonies' "nocturnal" slow movements – in which the effect of serenades heard from a distance was produced. More than a dozen other vocal renderings of *Abendständchen* would be written by composers ranging from Louis Ferdinand (Prince of Prussia) to Paul Hindemith; not to mention many more versions translated into foreign languages.

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

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

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

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

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

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

© Adriano, 2016
Edited by Ian Lace

Konzert für Violoncello und Orchester

In seinem *Doppelkonzert für Violine und Violoncello in a-Moll* op. 102, das Brahms im Sommer 1887 in Thun schrieb, zollte er Giovanni Battista Viotti Tribut, indem er die Passage einer Folge von drei Intervallen zwischen den Noten E, G und A aus der Einleitung von dessen *Violinkonzert Nr. 22* (1692, ebenfalls in a-Moll) verwendete. Sechzig Jahre später huldigte Fritz Brun in seinem *Cellokonzert in d-Moll* Brahms' *Doppelkonzert* auf ähnliche Weise: im feierlichen, aus den Noten F, Cis, Es und D zusammengesetzten Auftakt des Solisten, verwendet Brun drei von Brahms' vier Noten D, E, F und Dis, denen er ebenfalls ein ähnlich angefügtes Arpeggio von Terz- und Quartintervallen folgen lässt. Brun mag über die Brahms-Viotti-Korrelation in Max Kalbecks monumentaler Brahms-Biografie, die von der Deutschen Brahms-Gesellschaft zwischen 1903 und 1915 veröffentlicht wurde, gelesen haben. Und wie bei Brahms, beginnt auch bei Brun das Cello auf der C-Saite zu spielen – ein besonderes Merkmal, das im Repertoire der ungefähr 12 „offiziellen“ Konzerte für dieses Instrument sonst nirgends zu finden ist.

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

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

Der Cellist Richard Sturzenegger (1905–1976), ein Schüler von Pablo Casals und Nadia Boulanger, war ein Kollege und Freund von Brun. Von 1935 bis 1949 war er Stimmführer der Cellisten der Bernischen Musikgesellschaft und 1941 bis 1943 Cellist im Bernischen Streichquartett. Daneben war er Lehrer am Berner Konservatorium, das er später präsidieren sollte. Sturzenegger war auch Komponist und Musikwissenschaftler: seine Ausgaben von Cello-Konzerten Vivaldis (in a-Moll) und Boccherinis (in B-Dur) wurden 1948 veröffentlicht. Gemäss einem Brief an Brun vom 6. Januar 1947 war er dabei, das letzte seiner vier Cellokonzerte zu vollenden (mit einer ungewöhnlichen Begleitung von Harfe und Streichern), das schliesslich in Bern und Paris aufgeführt wurde. Im gleichen Brief äussert Sturzenegger den Wunsch, einen Blick in Bruns eigenes Konzert werfen zu dürfen. Später, 1952, sollte Brun eine schöne 22-minütige *Sonate für Violoncello und Klavier* (in f-Moll) komponieren, von der eine Privataufnahme mit Sturzenegger aus dem Jahr 1953 überlebt hat.

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

Das Cellokonzert hält sich formal ziemlich streng an die klassische Sonatenform. Es gibt Komponisten, die sich für Cello schreibend, mit Vorliebe der A-Saite bedienen; es gibt Cellisten, die sich nur wirklich wohl fühlen, wenn sie vom Tenorschlüssel an aufwärts auf dem Griffbrett sich tummeln können! Beim Cellokonzert von Haydn, diesem schönen Werk, das sehr hoch liegt, weiss man noch nicht mit Bestimmtheit, ob es für Gambe oder für Violoncell