

GMCD 7421

© 2016 Guild GmbH
© 2016 Guild GmbH



Ernst
Morgenthaler:
*Moon by the
Lake Ceresio*



Wilfried
Buchmann:
*The Brun family
in the garden of the
Indipendenza*

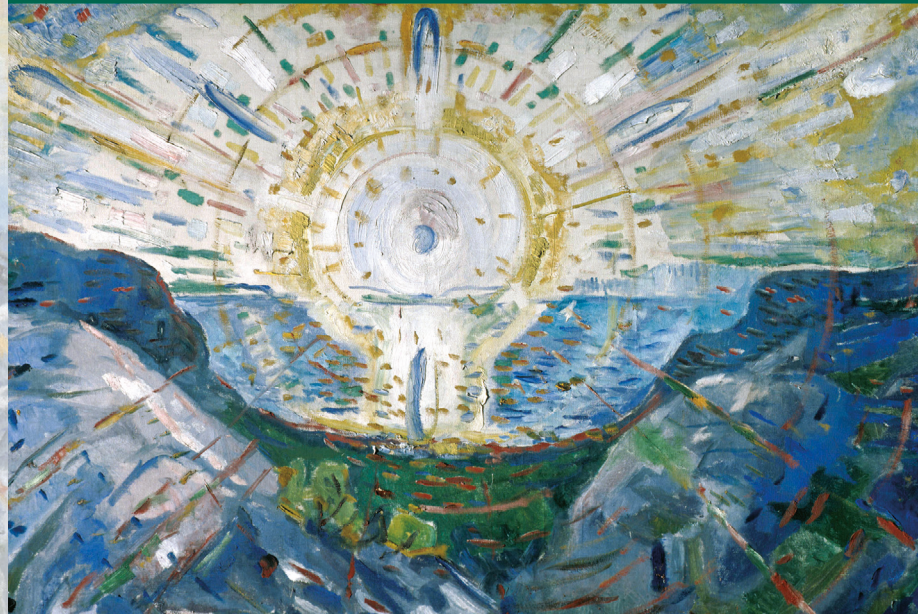
Guild

Guild GmbH
Switzerland

Guild

Fritz BRUN

Symphony No. 8 • SCHOECK (orch. BRUN) Three Songs



Bratislava Symphony Orchestra • Fodor • Adriano

Volume 8

Fritz BRUN

1878-1959

Symphonie Nr. 8 in A-Dur (1942)

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. Allegro vivace | 12:53 |
| 2 | II. Andante (nach einem alten Berner Volkslied „Schönster Abestärn“) | 16:35 |
| 3 | III. Notturmo (Andante comodo) | 7:56 |
| 4 | IV. Allegro non troppo | 16:31 |

OTHMAR SCHOECK (1886-1957)

Drei Lieder für eine Altstimme (1914) orch. FRITZ BRUN (1916)

- | | | |
|---|--|------|
| 5 | I. Auf meines Kindes Tode (Joseph von Eichendorff) | 2:11 |
| 6 | II. Die drei Zigeuner (Nikolaus Lenau) | 3:35 |
| 7 | III. Jugendgedenken (Gottfried Keller) | 5:50 |

Bratislava Symphony Orchestra

Bernadett Fodor, mezzo-soprano (tracks 5-7)

Zuzana Dinková, bass clarinet & Tomáš Janošik, flute (track 3)

Štefan Filas, concertmaster

Adriano, conductor

The song texts are available on guildmusic.com – see the listing for GMCD 7421

A GUILD DIGITAL RECORDING

- Recording Producer: David Hernando Rico
- Balance Engineer: Martin Roller
- Musical supervision: Anton Steinecker
- Recorded: Studio 1, Slovak Radio, Bratislava, January 5-10, 2015 (Tracks 1-4) and August 19, 2015 (Tracks 5-7)
- Final master preparation: Reynolds Mastering, Colchester, England
- Cover: *The Sun* (1912) by Edward Munch – courtesy of Munch Museet, Oslo
- Oil paintings: courtesy of Erbegemeinschaft Fritz Brun, Morcote
- 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)
- Publisher of score and instrumental parts of Schoeck's Three Songs: Breitkopf & Härtel KG, D-65232 Taunusstein
- The song texts are available to download on www.guildmusic.com – see the listing for GMCD 7421

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.

Klarinette, Harfe und Streichquartett wurde in der Schweiz, in Deutschland, Italien und England von namhaften Interpreten aufgeführt. Homepage: www.adrianomusic.com

Bratislava Symphony Orchestra

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

Since its creation BSO's focus has been concerts as well as recordings. To the present date more than 500 recordings have been carried out for various recording labels, film producers and video game companies from all over the world. Among these have been Sony Music, Warner Music, Electronic Arts, Ubisoft and many others. Recordings by the Bratislava Symphony Orchestra have won many prizes throughout the years; among these have been the Bafta prize and the Goya prize from the Spanish Academy of Film. The orchestra has also worked with famous composers such as Hans Zimmer, Roque Baños, Lorne Balfé, Joan Valent, Brian Tyler and Michel Legrand among many others.

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

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

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

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

Symphony No. 8 in A major

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

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

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

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

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

Eventually the work would be broadcast on Radio. On 4th October 1946, the composer recorded it with the *Studio-Orchester Beromünster* (issued in 2009 on Guild GHCD 2351), which appears, so far, to be the only recording with Brun as a conductor. Twenty years later, on 28th June 1966, the Swiss Radio re-recorded the

Symphony with the *Berner Symphonieorchester*, conducted by a 34-year young Klaus Cornell, who at that time not only held a leading position in the Radio's music department, but was also the conductor of the *Berner Radio-Oper*, the *Radiosinfonieorchester* and its *Kammerensemble*. It was the Golden Age of Swiss Radio: productions and concerts from those years were of a very impressive variety and of a high level musically. In the 1960s, the author regularly attended Sunday morning concerts of the Zurich Radio Orchestra. From these he learned a lot about music and its interpretation and he became personally acquainted with great Swiss and foreign performers. At that time, each Swiss language region maintained at least one Radio Orchestra; the German speaking region even three, located in Zurich, Berne and Basle. Additionally, from 1938 until 1970, there was a permanent studio ensemble, which, in 1945, was named *Radioorchester Beromünster* after Hermann Scherchen and Paul Burkard took over its leadership on condition that in the future it should only be used for classical, not light music. It is difficult today to find detailed records of all the activities of the *Beromünster* Orchestra. So far, five more orchestral works by Brun with this ensemble are listed. They were recorded between 1956 and 1971 by other conductors. Of course, concerts with more orchestral works, played by the *Basler, Luzerner* and *Berner Symphonieorchester* and by the *Berner Kammerorchester*, were broadcast live. The total absence in Radio archives of spoken documentaries about Brun, such as interviews or rehearsal fragments, is regrettable and inexplicable. Brun's own recording of the *Eighth Symphony* is exciting and revealing; one can really feel his sanguine temper, great musicianship and perfect control of the orchestra. In Cornell's version, the first and fourth movements are less effulgent in many sections; his second and third movements are particularly detailed, beautiful and lyrical. With such magnificent examples at hand, the author's own conducting approach to this demanding work would be not to complicate it. An interpretation of his own was already forming in his mind years before he knew about the existence of these two broadcasts. An autograph copy of the Symphony had already been given to him by the composer's son in 2003, after he had recorded Brun's *Third Symphony* – this was even before a complete Brun Symphonies recording project was ever discussed. For various reasons, a new recording of this Symphony would be scheduled for much later in the project's sequence.

The author's "new" interpretation of Brun's *Eight* will hopefully prove that he is of a similarly sanguine temperament as the composer and, for example, that he wanted to express the second movement differently, by making it some two minutes shorter through faster tempi – and adopting a more darkly passionate approach. Willi Schuh, in his review of the Symphony's premiere, mentions this movement's duration to be "over 22 minutes", whereas the composer's and Cornell's recordings are both under nineteen minutes – and appear slow enough already. In the author's personal opinion, after the music's frequent evocative – and rather obsessive – 'wanderings through the stars', only the final statement of the 'moonlight music' (as the author interprets the

than certain musicologists and critics would care to admit.

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

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

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

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 48 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, Glocken, Pauken und Streicher und ein mit *Thoughts and Associations* betitelt Klarinettenquintett.

Seine zahlreichen Orchester- und Kammerensemble-Bearbeitungen beinhalten Lieder von Modest Mussorgski (vier Zyklen), Ottorino Respighi (fünf Zyklen), Johannes Brahms (*Vier ernste Gesänge*), Hugo Wolf, Othmar Schoeck, Jacques Ibert, Johann Strauss II und Louis Gruenberg. Zu dieser Liste zählen auch 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 Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune* für Flöte,

Bernadett Fodor

The Hungarian mezzosoprano, whose operatic repertoire includes nearly twenty roles, made her opera debut in the role of Suzuki at the National Centre for the Performing Arts, Mumbai (India), in 2008. She studied under Veronika Dobi-Kiss and Prof. Gabriele Lechner; her current teacher is Sylvia Sass. In 2010 she was awarded, in Vienna, the *Birgit-Nilsson-Gedächtnispreis zur Förderung junger OpernsängerInnen*. In 2012 she was invited to take part in the world premiere of the “Colón-Ring” in Buenos Aires. She has sung several Wagner heroines to date. Her *Rheingold* Erda was awarded the *Österreichischer Musiktheaterpreis 2015 - Goldener Schikaneder*, in the category of best female supporting role in Vienna. She is a returning guest of the Oper Frankfurt, where she sang Ulrica, her first Verdi role, with considerable success. Between 2013 and 2015 she was a member of the Neues Musiktheater Linz, where among other roles, she sang Erda, Waltraute and Carmen. Her Hungarian opera debut was as Erda (in *Rheingold* and *Siegfried*) on the stage of the Palace of Arts Budapest, at the *Wagner in Budapest* Festival of 2015. *Homepage: www.bernadettfodor.eu*

Die ungarische Mezzosopranistin, deren Repertoire annähernd zwanzig Rollen umfasst, debütierte 2008 als Suzuki am National Centre for the Performing Arts in Mumbai (Indien). Ihre Gesangslehrerinnen waren Veronika Dobi-Kiss und Prof. Gabriele Lechner; ihre gegenwärtige Lehrerin ist Sylvia Sass. 2010 wurde sie in Wien mit dem „Birgit-Nilsson-Gedächtnispreis zur Förderung junger OpernsängerInnen“ ausgezeichnet. 2012 wurde sie zur Teilnahme an der Weltpremiere des „Colón-Rings“ in Buenos Aires eingeladen. Soweit hat sie mehrere Partien von Wagner-Heroinnen gesungen. Für ihre *Rheingold*-Erda wurde sie in Wien mit dem „Österreichischen Musiktheaterpreis 2015 – Goldener Schikaneder“ in der Kategorie „Beste weibliche Nebenrolle“ ausgezeichnet. Sie ist immer wiederkehrender Gast der Oper Frankfurt, wo sie Ulrica, ihre erste Verdi-Rolle, mit ausserordentlichem Erfolg sang. Zwischen 2013 und 2015 war sie Mitglied des Neuen Musiktheaters Linz, an dem sie unter anderem die Rollen von Erda, Waltraute und Carmen sang. Ihr ungarisches Opern-Debüt gab sie als Erda (*Rheingold* und *Siegfried*) auf der Bühne des Palastes der Künste in Budapest anlässlich des Festivals „Wagner in Budapest“ von 2015. *Homepage: www.bernadettfodor.eu*

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 (totalling 48 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

movement's concluding mood) should be played in a contrastingly slower and relaxed tempo, in order to suggest that it was only there that the composer could find his inner peace. Occasionally, in the author's interpretation, faster and slower contrasting music in the first and fourth movements are more strongly emphasized than those by the composer.

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

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

Brun officially disapproved of typical programme music. Concert managers may have occasionally pressured him to ‘explain’ his works, in order to assist musically less well educated listeners, or flatter those with a sceptical attitude towards ‘modern’ or ‘difficult’ music. In the present booklet notes, the author proceeds similarly – sometimes going further in his explanations of Brun's music, using more comprehensible language to state his viewpoint of the music which of course remains open to discussion. Also it is felt that Brun should not be idealised, not placed on a pedestal but presented as a totally earth-bound and realistic person, who wrote music primarily to justify his place in this world (his family, his friends and, above all, his beloved nature), letting the heights and depths of his inner life to be surmised by the more sensitive and knowledgeable listener.

If Brun's Symphony is to be placed in a music history context, it should be noted that it was written in the

year between Shostakovich's heroic *Seventh 'Leningrad' Symphony* of 1941 and his mourning *Eighth Symphony* of 1943. The author recommends that Brun's *Eighth* should be enjoyed in the first instance as a purely abstract piece, rather than as a domestic triviality. As such it became an easy target for Brun opponents. Domesticity however, can be a legitimate artistic inspiration source, as long as the narrative is sublimated into great music. Richard Strauss' *Sinfonia domestica* (1903) is a masterwork displaying a similar disproportion between a simplistic programme and a grandiose implementation. In his *Ninth Symphony*, written eight years after his *Eight*, Brun would return to a similar narrative again – except in its fifth movement, which deals with God, faith and nature. Which Swiss composer of that time would have had the same plausible reasons as Shostakovich to write Symphonies about World War II? Arthur Honegger, for example, had such reasons, but he was living in Paris. His *Second Symphony* (written in the same year as Shostakovich's "*Leningrad*") is inspired by the oppressive atmosphere of the German occupation.

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

I. Allegro vivace

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

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

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

Musicologist Willi Schuh, in his review of the Winterthur premiere, did not describe the first movement's "formal" aspect, but wrote that the agogics of its "aggressive" *Allegro vivace* were not "easy to grasp", and that

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

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

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

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

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

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

© Adriano, 2015

Deutsche Übersetzung: Daniel Gloor

Sammlung *Die Leute von Seldwyla*) diene später als Vorlage zum Libretto von Frederick Delius' Oper *A Village Romeo and Juliet*. In *Jugendgedenken* hat man es mit Poesie tieferer intellektueller und psychologischer Bedeutung zu tun, als in vielen klischeehaften romantischen Gedichten. Der Text entspricht durchaus einer sehr treffenden Selbstanalyse von Schoecks Innenwelt. Tatsächlich gilt das Lied als eines der originellsten – und längsten – aus der frühen Schaffensperiode Schoecks.

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

1894 vertonte Felix Draeseke *Auf meines Kindes Tod*; 1846 setzte der Schweizer Komponist Wilhelm Baumgartner (ein Freund von Gottfried Keller und Richard Wagner) *Jugendgedenken* in Musik und 1944 der deutsche Komponist Hermann Reutter, der in den 1970er Jahren ausserdem Dietrich Fischer-Dieskau als Schoeck-Interpret begleitete. *Jugendgedenken* ist auf einer unvergesslichen Schoeck-LP mit Fischer-Dieskau und Margrit Weber als Begleiterin zu hören. Die Schallplatte wurde 1958, nur ein Jahr nach Schoecks Tod, von Deutsche Grammophon aufgenommen.

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

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

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

its harmonic development is “unusual, but informal and exempt of speculative gesture”. And he found that its *cantabile* section's “partial endings” reminded him more of Schoeck than of Bruckner. Curiously, neither Schuh nor other reviewers would refer to an evident Berliozian relationship of the first movement's fanfare motif. No pejoratives are intended on making this remark – anyway besides Brahms, Berlioz was one of Brun's favourite composers, and surely Brun would have smiled at being reminded of this.

Apart from the fact that the Symphony's *Allegro vivace* can be considered to be a real “triple feast”, its introductory (triple) fanfare *à la Berlioz* has a more important function than a Symphony's *idée fixe* - it's the movement's main protagonist. It consists of an insistently repeated note and various half-tone steps up- and downwards (with additional octave jumps in both directions), harmonized in chords of thirds and fourths, with interventions of dissonant minor seconds – and interrupted by dramatic chords by the whole orchestra. This fanfare will re-appear in the Symphony's triumphant coda – suggesting, perhaps, that Brun is being persuaded to leave his *Indipendenza* (his Ticino house), to travel again to a city. Short cells of this fanfare motif will be discreetly quoted in the Symphony's second and third movements – meaning that the composer is reminded of the city even during his moments of repose – or that his home is not far away from a big city. Do these blaring triplets suggest a chaos of car horns and tramway bells – if so, why not? Against these – and during the whole *Allegro vivace* – the remaining thematic material constantly meets opposition in affirming and developing itself. The movement's passionate principal theme (heard after the opening fanfare in the lower strings) is already a variation of this fanfare – and rhythmically sustained by its triplets. At the end of the exposition's first part, a dramatic and admonishing outcry, in the form of a descending and ascending new fanfare-like outburst by the whole orchestra (without triplets), causes a general stop. A new energetic and marching theme (also without triplets) – suggesting perhaps the composer as a pedestrian, or just pedestrians making their way through city bustle – is now presented and confronted with the new signal's development.

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

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

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

As in his later *Ouverture zu einer Jubiläumsfeier*, Brun used an old Swiss folksong from the collection *Im Röseligarte*. He chose *Schönster Abestärn (Lovely Evening Star)* – which appears to be slightly related to Wolfram's *Evening Star* from *Tannhäuser*. Brun, however, uses only the notes of *Abestärn's* first two verses and transforms its march-like 2/4-beat into a 6/8 *Siciliano*.

In the original Swiss German song's text, a lovesick young man declares his feelings to the planet Venus. In the following strophes his worship is further addressed to a red rose and to a tulip; and we learn that they too symbolize his girlfriend, who is crying, and with whom – in the “midst of the night” and “within half an hour” – he has, apparently, consummated a “marital union”.

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

This movement, principally in C sharp minor, appears as a sequence of “rapturous paraphrases on a Swiss folk-song”. A short introduction, various episodes and a calm postlude can be recognized. All sections, except two of them and the postlude, have the *Abestärn* song quoted at their beginning. Either before it ends or immediately

Klänge der Blechbläser aufbietet, darf die Oboe ihre eigenen lyrischen (auf zwölf Noten erweiterten) „entfernten Variationen“ präsentieren. Der Höhepunkt führt zu einer längeren Übergangsepisode, in welcher das Hauptthema von den Streichern ruhig ausgesungen wird.

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

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

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

Othmar Schoeck: Drei Lieder (orch. von Fritz Brun)

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

Jugendgedenken basiert auf einem Gedicht von Gottfried Keller (1819–1990), dem in Zürich geborenen romantischen Dichter, der auch ein begabter Maler und sehr aktiver Politiker war. Sein Erziehungsroman *Der grüne Heinrich* ist ein Meilenstein der Schweizer Literatur. *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (eine Novelle aus der

IV. Allegro non troppo

Im Salon von Bruns Heim in Morcote hängt neben dem erwähnten „nächtlichen“ Ölgemälde von Morgenthaler ein weiteres „Gruppenporträt“. Wilfried Buchmann porträtiert *Die Familie Brun im Garten der Indipendenza* (1932, im offenen Tageslicht). Diesmal aber sind die Gesichtsausdrücke unvollständig, weshalb die Porträtierten praktisch gesichtslos erscheinen. Der Komponist ist durch seine grosse Statur erkennbar; er ist die einzige stehende Person, die als einzige im Vordergrund zu sehen ist und in Richtung des Betrachters schaut. Die Position seiner Arme lässt vermuten, dass er sich eine Zigarre oder eine Pfeife ansteckt. Diese Protagonisten wirken wie unpersönliche Elemente einer Cézanne-ähnlichen Montage von Licht und Farbe. Keine kleine rote Lampe wird nun benötigt, sondern ein grosser rotgelber Sonnenschirm, der auf einen grösseren viereckigen Tisch rötliche Schatten wirft. Um diesen Tisch sind die Familienmitglieder, die jeweils mehr mit sich selber als miteinander beschäftigt scheinen, versammelt. (Die Frau im roten Kleid ist vermutlich Bruns Tochter Regula.) Wie bereits im Gemälde von Morgenthaler ist der Luganersee im Hintergrund sichtbar.

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

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

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

III. Notturmo

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

Through his own musical interpretation of this movement, the author realises that *nocturnal silence*, speaking its *mysterious language*, can only be reached by emphasising the music's narcotic character – describing a feeling of tipsiness that follows a few glasses of wine. Brun's choice of the bass clarinet as a *concertante* instrument is spot on. Its theme and its following “idyllic paraphrases” neither directly evoke

a distant cobbler's husky amorous singing nor an even a more distant serenade, but function as an overall atmospheric and psychological element. In a way, this *Notturmo* can be considered to be an intoxicated piece *à la Berlioz*, a *rêverie* – without, of course, the need of visions of scaffolds or witches' Sabbaths. It is, as if Brun and his five artist friends sitting around that red-lit table, had decided to let themselves go after an intellectual conversation, and to associate themselves with the mysteries of the night. *Notturmo's* theme is, no doubt, a lovely one, but it does sound rather frivolous and superficial. More interesting is the fact that it gives the impression of becoming more earthbound in those sequences in which the bass clarinet tries to escape – through risky, cadenza-like, and, occasionally, almost grotesque figurations – echoed by the strings that discovered how to fool around too. Later on, the bass clarinet quotes her melody again, by moving it on to a lower register after being slowed down by a flute's more agile virtuosity, as if to say "... all right, flute, but let me remind you that you cannot go down as far as I can!" At *Notturmo's* beginning, after the bass clarinet's opening statement (in F minor, over an ambiguous D minor accompaniment), the movement's song- or dance-like theme is continued by beautifully singing strings in octaves (now in a pseudo-gypsy D minor, with an additional lead tone to the dominant), but their reliability too diminishes increasingly for they simply cannot resist descending into drowsy rustlings, arpeggios and, finally, to ethereal soli. This nocturnal conversation piece between bass clarinet and strings seems occasionally to be hurried forward by delicate mini fanfares, heard at first in the opening bars (trumpets and horns) and, for example, towards its central section (horns alone, now muted). Are they describing the cobbler's singing? Why then would it be taken over repeatedly – and with increasing sympathy – by the serenading (?) strings and not by the bass clarinet – which just mentions it once, as if by accident? In these fanfare echoes, we may recognise pocket versions of the Symphony's triplet fanfare, suggesting distant city sounds, as transported over on a nocturnal breeze. In a stretched and much slower form, this motif will also be quoted by two muted trumpets during *Notturmo's* visionary ending – suggesting that the moon has finally taken over control of the scenery (as also seemed to be the case in the second movement's ending). The composer and his friends will eventually fall asleep even before reaching their beds.

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

Similar autobiographically inspired nocturnal scenes can be found in the second and fourth movements of Brun's *Ninth Symphony* (1950). But this time they take place in Zurich. In the second movement, a group

Fall ist, wenn die Streicher gelernt haben, mit dem Thema herumzuspielen. Später zitiert die Bassklarinette die Melodie des Themas ins untere Register versetzt erneut, und zwar, weil eine Flöte in ihrer virtuoserer Agilität sie dazu herausfordert, als ob sie sagen wollte: „In Ordnung, Flöte, lass dir aber gesagt sein, dass du nicht so tief reichst wie ich“. Zu Beginn des *Notturnos*, nach der Eröffnung durch die Bassklarinette (in f-Moll, über einer zweideutigen d-Moll-Begleitung), wird das lied- oder tanzähnliche Thema des Satzes durch wundervoll in Oktaven singende Streicher konsequent weitergeführt (diesmal in einem pseudo-zigeunerhaften d-Moll mit zusätzlichem Leitton zur Dominante). Doch die Zuverlässigkeit der Streicher gibt zusehends nach, weil sie einfach nicht widerstehen können, in schläfriges Geraschel, Arpeggien und schliesslich ätherische Soli zu flüchten. Dieses „nächtliche Konversationsstück“ zwischen Bassklarinette und Streichern scheint gelegentlich von delikaten „Minifanfaren“, die erstmals in den eröffnenden Takten (Trompeten und Hörner) und beispielsweise gegen den mittleren Abschnitt (Hörner allein, diesmal gestopft) erklingen, vorwärtsgetrieben zu werden. Sollten diese etwa den Gesang des Schusters beschreiben? Wieso sollte dieser wiederholt und mit wachsender Zustimmung von den (Serenade spielenden?) Streichern statt der Bassklarinette – die es einmal wie zufällig erwähnt – dominiert werden? In diesen Fanfareechos erkennt man „Taschenversionen“ der „Triolenfanfare“ der Sinfonie, die entfernte, von einer nächtlichen Brise hinübergewehete Stadtgeräusche andeuten. Während dem visionären Ende des *Notturnos* wird dieses „Fanfare“-Motiv ausserdem noch von zwei gedämpften Hörnern in einer gedehnten und wesentlich langsameren Form zitiert – um anzudeuten, dass der Mond letztlich die Szenerie beherrscht (was auch am Ende des zweiten Satzes der Fall ist). Der Komponist und seine Freunde fallen schliesslich am roten Tisch in den Schlaf, bevor sie das Bett erreichen.

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

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

Satzes und gegen dessen Ende erscheinen, hat man sogar den Eindruck, ein verzweifelter Schluchzen zu hören. Zwei besonders fein ausgearbeitete Abschnitte (in E-/C-Dur und G-Dur) beginnen nicht mit den ursprünglichen *Abestärn*-Zitaten, sondern direkt in neubarockähnlich „verzieren“ Versionen, in welchen die Violinen und später die oberen Holzbläser mit Trillern, Vorschlägen und kunstvollen Figuren beschäftigt sind – zuweilen innerhalb eines Taktes über mehr als zwanzig Noten hinweg. Aber auch einige andere Abschnitte weisen polyphonische neubarocke Passagen auf. Die beiden erwähnten „verzieren“ Episoden gemahnen andererseits an von virtuosen Klarinetten und Akkordeonisten improvisationsähnlich paraphrasiert gespielte Schweizer Ländler. In diesen Fällen wird Bruns (vertikale) Gegenüberstellung verschiedener komplizierter rhythmischer Figuren – wodurch einige dieser Passagen ähnlich wie aleatorische Musik klingen – beinahe ins Extreme gesteigert. Das „Nachspiel“ des Satzes kehrt nicht zu cis-Moll zurück, sondern zum „exzentrischen“ Des-Dur, um subtil auf das „launische“ d-Moll des folgenden Satzes vorzubereiten.

III. Notturmo

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

Für den Autor ist ersichtlich, dass die ihre *geheimnisvolle Sprache* sprechende *nächtliche Stille*, nur dann fühlbar ist, wenn jener Aspekt der Musik betont wird, der die narkotisierende Wirkung von einigen Gläsern Wein beschreibt. Bruns Verwendung der Bassklarinetten als *concertante*-Instrument erweist sich in diesem Zusammenhang als besonders einfallsreich. Ihr Thema und dessen folgende „idyllische Paraphrasen“ beschwören weder den (entfernten) Liebesgesang eines stämmigen Schusters noch eine (weiter entfernte) Serenade herauf, sondern funktionieren als ein allgemein atmosphärisches und psychologisches Element. In gewisser Weise kann dieses *Notturmo* als ein Stück *à la Berlioz* – eine *rêverie* – betrachtet werden, wobei es eher vom benebelten Weingenießer spricht als vom Opiumrausch bei Berlioz – und natürlich ohne fantastische Schafotte und Hexensabbat. Es ist, als ob der um den mit rotem Licht erleuchteten Tisch sitzende Brun und seine fünf Künstlerfreunde sich entschieden hätten, ein intellektuelles Gespräch zu führen, um in die Mysterien der Nacht einzutauchen. Das Thema des *Notturmo* ist zweifellos anmutig, klingt jedoch eher frivol und oberflächlich. Interessanter ist die Tatsache, dass es in jenen Sequenzen, in denen die Bassklarinetten durch riskante, kadenzenähnliche und gelegentlich nahezu groteske Figuren auszurechnen versucht, den Eindruck verstärkter „Erdgebundenheit“ vermittelt, was auch dann der

of young people serenade a lady in a park, and the fourth describes a group of merry artist friends, merrily celebrating around a restaurant table. They will be there until closing time.

IV. Allegro non troppo

In the drawing-room of Brun's home in Morcote, another group portrait hangs next to the aforementioned nocturnal oil painting by Morgenthaler. Wilfried Buchmann's picture shows *The Brun family in the garden of the Indipendenza* – in 1932, in bright daylight. But the people's faces are left unfinished, undetailed. The composer can be recognized by his tall stature. He is the only person standing, the only one placed in the picture's foreground and the only one looking out towards the viewer. He lights a cigar or his pipe – or so one may guess from the position of his arms. These protagonists seem to become impersonal elements of a Cézanne-like montage of light and colours. No little red lamp is needed anymore, but a big red-and-yellow parasol, producing reddish shadows over a larger square table, around which the family is gathered (the lady in a red dress is, presumably, Brun's daughter Regula). They all seem to be more concerned with themselves than with each other. As in Morgenthaler's painting, the Lake of Lugano can be seen in the background.

Buchmann's impressionistic vision strongly contradicts Brun's rather turbulent musical description. Its occasional stronger outbursts may even suggest the composer shouting down from his studio window into the busy garden, asking for peace and quiet. Shorter fanfare bursts might be interpreted as toy trumpets blaring.

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

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

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

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

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

Othmar Schoeck: Three Songs (orch. by Fritz Brun)

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

Jugendgedenken is based on a poem by Gottfried Keller (1819-1990), a Zürich-born Romantic novelist and poet, who was also a gifted painter and a very active politician. His educational novel *Der grüne Heinrich* (*Green Henry*) is a landmark in Swiss literature. *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (a short novel from his collection *Die*

Im ursprünglichen schweizerdeutschen Liedtext erklärt ein liebeskranker junger Mann seine Liebe an den Planeten Venus. In den folgenden Strophen richtet sich seine Anbetung an eine rote Rose und eine Tulpe, die offenbar seine weinende Geliebte, mit der er „mitten in der Nacht“ innerhalb einer halben Stunde („i're halbe Stund“) die Ehe vollzogen hat („der Ehbund gmacht“), symbolisieren.

Abgesehen vom siebenteiligen *Variationen*-Satz seiner *Dritten Sinfonie* scheint dies der längste langsame sinfonische Satz Bruns zu sein. Die Erinnerungen des Komponisten in seinen einführenden Bemerkungen wirken angesichts der fast obsessiven Intensität der Musik und des umfassenderen Eindrucks, den sie vermittelt, etwas zu simpel. „Fast obsessiv“ könnte man damit rechtfertigen, dass Brun nie zuvor ein musikalisches Thema in unveränderter Form derart oft wiederholt hat. Der Rezensent der Thurgauer Zeitung erwähnt in seiner Besprechung, dass nach der Aufführung der Sinfonie eine ZuhörerIn meinte: „En furchtbar lange Abestärn“ und er sich vorstellte, was Gottfried Keller ihr geantwortet hätte: „So etwas kann nur ein Mondkalb sagen“. Willi Schuhs Eindruck in seiner Rezension der Winterthurer Premiere in der *Neuen Zürcher Zeitung* bekräftigt diesen Einwand: *Diese deklamatorisch höchste Anforderungen stellende, weitgespannte und wundervoll ausfliessende orchestrale Gesangsszene mit ihren herrlichen Klangfarben und ihrem guten, grossen Atem umfängt den Hörer wie ein einziges, lückenloses Espressivo, bei dem zwar nicht alles gleich verpflichtend erfunden und erfühlt ist, das sich aber doch so schön und so werbend entfaltet, dass Brun selber sich von dieser Musik kaum abzulösen vermag und ihren letzten, endgültigen Abgesang immer wieder mit neuen Wendungen hinauszögert.*

Der hauptsächlich in cis-Moll stehende Satz erscheint als eine Reihe von „verzückten Paraphrasen auf ein Schweizer Volkslied“. Erkennbar sind eine kurze „Einleitung“, verschiedene „Episoden“ und ein ruhiges „Nachspiel“. In sämtlichen Abschnitten (ausser zweien und dem Nachspiel) wird das *Abestärn*-Lied jeweils zu Beginn zitiert. Dieses Thema wird entweder vor seinem Ende oder unmittelbar darauffolgend paraphrasiert oder entwickelt, und es entstehen dabei verschiedene Nebenthemen bzw. thematische Zellen. Eines davon ist beispielsweise eine erweiterte Folge von absteigenden Halbtönen, Terzen und Sexten und umfasst sämtliche zwölf Noten der chromatischen Tonleiter (was auch beim lyrischen Thema im ersten Satz praktisch der Fall ist). Durch die Einrichtung und Harmonisierung des Komponisten klingt es vollkommen „lyrisch“. In einigen Abschnitten treten kürzere Versionen dieses Themas in der Form „seufzender Umsetzungen“ auf; in den Schlusstakten des Satzes sogar leicht erinnernd an das Nebenthema im ersten Satz. Wenn man die komplexe Struktur des *Andantes* weiter untersucht, stösst man auf eine versteckte Form der die Sinfonie eröffnenden Fanfare; so zum Beispiel in den Begleitakkorden, die den Satz beenden. Fragmente dieser Fanfare kommen in den beiden kulminierenden Abschnitten überdies als rhythmisch begleitende Zellen vor. Einige Episoden von *Abestärn* weisen längere Entwicklungen auf, andere kürzere; einige haben längere, andere kürzere Codas. In den beiden dramatischen Höhepunkten, die in der ersten Hälfte des

entwickeln. Das leidenschaftliche Hauptthema des Satzes (nach der eröffnenden Fanfare in den tiefen Streichern erklingend) ist bereits eine Variation derselben Fanfare – rhythmisch gestützt von deren Triolen. Am Ende des ersten Teils der Exposition sorgt ein dramatischer und ermahrender Aufschrei in der Form ab- und aufsteigender neuer fanfarenähnlicher Signale im vollen Orchester (ohne Triolen) für einen allgemeinen Stopp. Ein neues energetisches marschähnliches Thema (ebenfalls ohne Triolen) – das vielleicht den Komponisten als Fussgänger oder einfach Fussgänger, die sich durch die städtische Hektik ihren Weg bahnen, andeutet – erscheint nun und wird mit dem sich entwickelnden neuen Signal konfrontiert.

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

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

Bereits in diesem Satz zeigt sich Bruns meisterhafte ökonomische Behandlung seines thematischen Materials.

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

Wie später in seiner *Ouverture zu einer Jubiläumsfeier* verwendet Brun hier ein altes Schweizer Volkslied aus der Sammlung *Im Röseligarte*. Er wählte *Schönster Abestärn*, das schwach an Wolframs *Lied an den Abendstern* in *Tannhäuser* erinnert. Brun verwendet von *Schönster Abestärn* nur die Noten zu den beiden ersten Versen und verwandelt den marschähnlichen 2/4-Takt in ein 6/8-Takt-*Siciliano*.

Leute von Seldwyla) would become, in 1899, the libretto of Frederick Delius's opera *A Village Romeo and Juliet*. *Jugendgedenken* has poetry of deeper intellectual and psychological meaning than in so many clichéd Romantic poems. It has a text that could be seen as a most appropriate analysis of Schoeck's own inner world. This song, in fact, is considered as one of the most original – and longest – from his earlier creative period.

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

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

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

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

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

This Leipzig concert was rather special: it opened with Otto Barblan's *Passacaglia for Organ* (played by Karl Straube), followed by Hermann Suter's *Symphony in D minor* (conducted by the composer). The concert continued with Fritz Brun's *Verheissung* for choir and large orchestra (with the Leipziger Bach-Verein, conducted

by the composer), and the symphonic poem *Elfenreigen* by Friedrich Klose (conducted by Arthur Nikisch) with Brun's Schoeck orchestrations. Schoeck's *Dithyrambe* for double choir, large orchestra and organ (conducted by Straube) concluded the program.

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

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

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

Die drei Zigeuner, although sounding heavier, is not scored for a larger ensemble: it just has two instead of four horns, but an additional double bassoon. Whereas the first song needs only one bassoon, one oboe and an English horn, *Zigeuner* needs two oboes, and *Jugendgedenken* two oboes again but with an extra English horn. A harp is required in No. 2 and No 3 which also has a short celesta and a discreet timpani part in its last section only. *Jugendgedenken* also exists in an orchestration by Carl Heinrich David (1884-1951); Durigo would perform it (together with two more songs, orchestrated by David), with the *Orchestre de la Suisse Romande* conducted Schoeck in Lausanne, on 8th March 1920.

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

© Adriano, 2016
Edited by Ian Lacey

ungefähr eine Million weniger.

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

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

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

Abgesehen von der Tatsache, dass das *Allegro vivace* der Sinfonie als wahres „Triolen-Fest“ betrachtet werden kann, hat die einführende (Triolen-)Fanfare *à la Berlioz* eine wichtigere Funktion als die *idée fixe* einer Sinfonie, denn sie spielt die Rolle des Protagonisten im Satz. Sie besteht aus einer insistierend wiederholten Note und verschiedenen auf- und absteigenden Halbtonschritten (mit zusätzlichen Oktavensprüngen in beide Richtungen), harmonisiert in Terz- und Quartakkorden, mit Interventionen dissonanter Sekunden in Moll und wird von dramatischen Akkorden des vollen Orchesters unterbrochen. Diese Fanfare taucht in der triumphierenden Coda der Sinfonie erneut auf, wohl um anzudeuten, dass Brun aufgerufen ist, seine *Indipendenza* (sein Tessiner Haus) zu verlassen und in eine Stadt zu reisen. Kurze Zellen des Fanfarenmotivs werden im zweiten und dritten Satz diskret zitiert, was den Komponisten sogar in gelösteren Momenten wohl an die Existenz der Stadt und die Tatsache, dass sich sein Refugium unweit einer grösseren Stadt befindet, erinnern soll. Verweisen diese dröhnenden Triolen etwa auf das Chaos von Autohupen und Strassenbahngebimmel – wieso eigentlich nicht? Gegen diese Triolen hat es das übrige thematische Material während des ganzen *Allegro vivace* permanent schwer, sich zu behaupten und zu

zu schmeicheln. Im vorliegenden Booklet-Text geht der Autor auf ähnliche Weise vor, indem er die „beschreibende Interpretation“ von Bruns Musik sogar noch steigert und dabei „hörfreundlichere“ programmatische Begriffe und Wendungen (jeweils in Anführungszeichen gesetzt) verwendet, die natürlich diskussionswürdig sind. Damit sollte Brun auch vom „idealisierenden Podest“ ferngehalten werden und als vollkommen erdgebundener und realistischer Mensch erscheinen, der primär zur Rechtfertigung seines Platzes in dieser Welt (seine Familie, seine Freunde und die von ihm überaus geliebte Natur waren ihm allerdings wichtiger) Musik schrieb und die Höhen und Tiefen seines Innenlebens von einfühlsamen und eingeweihten Hörern „erahnen“ lässt.

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

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

I. Allegro vivace

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

Symphonie Nr. 8 in A-Dur

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

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

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

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

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

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

Schliesslich wurde das Werk eine Radioangelegenheit. Am 4. Oktober 1946 nahm es der Komponist mit

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

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

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

Die „neue“ Interpretation des Autors von Bruns *Achter* wird hoffentlich aufzeigen, dass er von ähnlich lebhaftem Temperament ist, wie der Komponist selbst, auch wenn er zum Beispiel im zweiten Satz verschiedener

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

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

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

Brun missbilligte offiziell typische „Programm Musik“. Konzertveranstalter mögen ihn gelegentlich dazu gedrängt haben, seine Werke zu „erklären“, um dem Verständnis von musikalisch weniger gebildeten Hörern auf die Sprünge zu helfen oder denjenigen mit einer skeptischen Haltung gegenüber „moderner“ oder „schwieriger“ Musik