Mus NL 87: Fa 18

INDIPENDENZA
6582 MONTE

VORTRAG Dr. Max Favre

zur 2. Symphonie B-Dur 1911 von Fritz Brun

„Wo hast du das Lied gefunden ... ?"

Musikforschende Gesellschaft
BERN

26. 4. 1995

Dies 1922 Dr.h.c. (44jährig)

Fritz Brun und seine 2. Sinfonie

Am 3.Februar 1909 ging von Bern ein Brief an Volkmar Andreae, der seit drei Jahren Dirigent der Zürcher Tonhallekonzerte war, worin man bedauerte, dass er den frei werdenden Dirigentenposten in Bern nicht annehmen könne. Gleichzeitig bat man ihn um Rat für die Wahl. Es wurden mögliche Kandidaten genannt, so Otto Barblan, Fritz Brun, Walter Courvoisier, Othmar Schoeck und Josef Lauber. Die Angelegenheit wurde dann offenbar sehr schnell geregelt; denn bereits am 18.Februar dankte Brun seinem Studienkollegen und Freund Andreae für seine Empfehlung und berichtete, dass ihn die Bernische Musikgesellschaft, der Cäcilienverein der Stadt Bern und die Berner Liedertafel zu ihrem Leiter erkoren hätten.

Wahrscheinlich war Brun nach Andreaes Absage ohnehin im Vordergrund gestanden, war er doch im Unterschied zu den andern Kandidaten bereits seit sechs Jahren als Klavier- und Harmonielehrer an der Berner Musikschule mit der Stadt und ihrem Musikleben verbunden. Man kannte ihn menschlich und künstlerisch und wusste, was man von ihm erwarten konnte. Mehrmals hatte man ihn in den Abonnementskonzerten als Klaviersolisten gehört, so in den Konzerten von Schumann, Mozart (c-moll), Brahms (Nr.1) und in César Francks "Les Djinns", die er zur bernischen Erstaufführung brachte. Er war hier auch als überaus einfühlender Liedbegleiter aufgefallen, in einer Kunst, die er übrigens bis ins Alter mit besonderer Freude pflegte, von Sängerinnen und Sängern wie vom Publikum hochgeschätzt. Regelmässiger Gast war Fritz Brun auch in den Kammermusikkonzerten der Musikgesellschaft gewesen. Das Hauptgewicht seiner Mitwirkung lag hier ebenfalls auf Kammermusik und Klavierwerken der Romantik: Schubert, Franck, Dvorak und vor allem Brahms sind hier zu nennen. Besonders möchte ich die Aufführung von Schuberts grosser B-dur-Sonate hervorheben, nicht nur, weil Schubert-Klaviersonaten damals im Konzertsaal, jedenfalls hierzulande, eine Seltenheit waren, sondern weil möglicherweise von diesem Werk auch ein Verbindungsfaden zu Bruns zweiter Sinfonie besteht.

Auch als Dirigent und Komponist war Brun bei seiner Wahl dem Berner Publikum nicht ganz unbekannt. Im Februar 1907 hatte er in einem Abonnementskonzert die Aufführung seiner sinfonischen

Dichtung "Aus dem Buche Hiob" geleitet.
Nun konnte also Fritz Brun regelmässig mit einem Orchester zusammenarbeiten, und das wird seine Neigung zur sinfonischen Komposition noch gestärkt haben. Die erste Frucht dieser neuen Erfahrungen wird seine zweite Sinfonie sein. Aber bevor wir uns diesem Werk, unserem eigentlichen Thema, zuwenden, seien doch kurz noch Fritz Bruns Jugend- und Ausbildungsjahre vor dem Beginn seiner 38 Jahre dauernden Tätigkeit im öffentlichen Musikleben Berns beleuchtet.
Brun wurde am 18. August 1878 in Luzern geboren. Seine Grossmutter mütterlicherseits war Italienerin aus der Gegend von Como. Seine Grosseltern väterlicherseits besassen einen Bauernhof im Entlebuch, in der Nähe von Escholzmatt, wo er in seiner Kindheit ab und zu die Ferien verbrachte. Sein Vater war Sekundarlehrer an der Luzerner Töchterschule, starb jedoch früh, als Fritz erst zwölfjährig war. Trotz den durch diesen Verlust bedingten engen finanziellen Verhältnissen bemühte sich die Mutter um eine gute Ausbildung für ihre beiden Söhne. Sie konnten das Gymnasium besuchen; Fritz setzte den Klavierunterricht beim Stiftsorganisten Franz Josef Breitenbach fort, was ihm ermöglichte, in den Sonntagsgottesdiensten in der Luzerner Strafanstalt das Harmonium zu spielen und damit einen Beitrag zu den Haushaltskosten zu verdienen.
1891 - Fritz Brun war also dreizehnjährig - wurde der erst zwanzigjährige Holländer Willem Mengelberg als städtischer Musikdirektor nach Luzern gewählt. Mit ihm fand Fritz Brun offenbar bald Kontakt und konnte bei ihm Unterricht in musiktheoretischen Fächern nehmen. Neben Breitenbach hat sicher auch Mengelberg die Begabung seines Schülers erkannt und ihn zum Musikstudium ermuntert. Als Mengelberg bereits 1895 einem Rufe nach Amsterdam als Chef des Concertgebouw-Orchesters folgte, wollte sich die Mutter vor einem Entscheid über die Zukunft ihres jüngeren Sohnes seines Talents vergewissern und liess ihn durch Friedrich Hegar, den damaligen Leiter des Zürcher Tonhalleorchesters, und durch Hans Huber, den bekannten Basler Komponisten, prüfen. Als auch sie ein Musikstudium empfahlen, durfte Fritz Brun im folgenden Jahr das Gymnasium vorzeitig verlassen und in Köln sein Berufsstudium antreten. Die Wahl Kölns hatte wohl auch die Tatsache

beeinflusst, dass Willem Mengelberg ebenfalls dort, unter anderem bei Franz Wüllner, studiert hatte.
Diese rund fünf Studienjahre von 1896 bis 1901 in Köln haben sich zweifellos in entscheidender Weise prägend auf Fritz Bruns künstlerische Laufbahn ausgewirkt. Damit ist natürlich eine Binsenwahrheit ausgesprochen; denn es ist in den meisten Künstlerbiographien zu beobachten, dass von den Einflüssen und Eindrücken in jenen für die geistige Entwicklung entscheidenden Jugendjahren gewisse Konstanten ausgehen, die sich durch das ganze spätere Leben ziehen.
Für ~~Brun~~ ihn kamen diese wichtigen Anregungen nicht in erster Linie von seinem Lehrer im Hauptfach Klavier, dem Liszt-Schüler Max van de Sandt, sondern viel mehr von seinem Lehrer in Musiktheorie und Komposition, Franz Wüllner. Als Brun nach Köln kam, war Wüllner über 60 und starb bereits ein Jahr nach Bruns Studienabschluss. Nach Kapellmeister- und Unterrichtstätigkeiten in Aachen, München, wo er Wagners "Rheingold" und "Walküre" zur Uraufführung brachte, Dresden, wo er das Konservatorium reorganisierte, und Berlin wurde Wüllner 1884 städtischer Kapellmeister und Direktor des Konservatoriums in Köln. Unter seiner Leitung standen die berühmten Konzerte im Gürzenich. Fritz Brun schwärmt noch in seinem an Pfingsten 1959 geschriebenen, vermutlich letzten Brief an seinen Kölner Studienkollegen und Freund Volkmar Andreae von den Proben und Konzerten Wüllners im Gürzenich. Hier hatte ~~er~~ Brun unter anderem 1897 Bruckners vierte Sinfonie zum erstenmal und 1899 die Uraufführung von "Tod und Verklärung" von Richard Strauss unter Wüllner gehört. Beide Werke erscheinen übrigens auch bald nach Bruns Amtsantritt im selben Berner Abonnementskonzert am 10. Januar 1911, just in den Tagen, als er die Komposition seiner zweiten Sinfonie beendete. Auch Berlioz gehörte zu den Komponisten, die Brun im Gürzenich recht kennen und schätzen lernte. Vor allem war es aber Brahms, mit dem Wüllner seit langem befreundet war und im Briefwechsel stand.
Auch wenn Wüllner als Komponist den "Konservativen" zugezählt wurde, setzte er sich als Interpret - wie die Wagner- und Strauss-Uraufführungen belegen - überzeugt und mit nachhaltiger Wirkung ebenso für die "Neuerer" ein. Bruns Kölner Briefe an

seine Mutter lassen erkennen, dass auch er sich nicht einfach von der einen oder andern der damaligen Musikparteien in Deutschland vereinnahmen liess. Wohl fand er das seiner Persönlichkeit Entsprechende eher bei Brahms, anerkannte aber auch die künstlerische Bedeutung von Wagner, Bruckner und Richard Strauss. So lesen wir nach jener ersten Begegnung mit Bruckners Vierten in einem Brief des Neunzehnjährigen:

"Was mir daran gefällt, ist eine brillante Instrumentation, ferner hat's darin wirklich kontrapunktische Stellen, die genial sind und eine enorme Wirkung haben. Aber es fehlt am Kern der Sinfonie, an ästhetischer Kunstform und an thematischer Durchführung. Sinfonie muss Form haben, und all die modernen Herren Komponisten mit ihrer 'sinfonischen Dichtung' sind mir verhasst. Da ist Brahms noch nüchtern, der hat Form....Bach als Kontrapunktiker, Mozart und Wagner in der Oper und Beethoven im Sonatensatz - das sind meine Ideale."

Bruns kritische Haltung gegenüber der sinfonischen Dichtung ist, wie der zitierte Zusammenhang vermuten lässt, auf formale Gründe zurückzuführen. Trotzdem ist eines seiner ersten sinfonischen Werke eine sinfonische Dichtung - wie erwähnt - "Aus dem Buche Hiob". Trotzdem war er bei der Uraufführung von "Tod und Verklärung" begeistert und hat er später als Dirigent die sinfonischen Dichtungen von Richard Strauss und andern Komponisten immer wieder aufgeführt. Und doch blieb Bruns Verhältnis zur sogenannten Programmusik bis ins Alter ambivalent.
Aufschlussreich in dieser Beziehung ist zum Beispiel die kleine Episode mit der achten Sinfonie. An Andreae, der ihre Aufführung in Zürich unter Bruns Leitung programmiert hatte, schreibt der Komponist am 21. November 1942:

"Beiliegend findest Du ... eine kurze Analyse des Stückes, die sich weniger für das Programm eignet als eventuell für das Heft der Tonhalle...Wenn man es [sie] nicht gebrauchen kann, ist das kein Unglück, denn die Sinfonie ist in erster Linie nicht programmatisch. Wohl sind die Leute ja immer neugierig, was sich der Komponist bei der Sache 'gedacht' hat..." Im Programmheft zum Abonnementskonzert vom 13./14. Dezember 1943 der Bernischen Musikgesellschaft, in dem die Sinfonie ebenfalls

unter der Leitung des Komponisten zur Aufführung kam, liest man jedoch folgende Sätze:

"...Sie ist in die klassische Sonatenform eingekleidet - ich habe mir Mühe gegeben, mit dem Themenmaterial haushälterisch, streng, konsequnt symphonisch umzugehen. Es handelt sich demnach, wohl verstanden, in erster Linie um absolute Musik. Trotzdem hat das Stück einen geheimen, programmatischen Leitfaden. Die vier Sätze umfangen die Eindrücke der vier Tageszeiten."

Es folgt dann ein zum Teil recht ausführliches Programm für die einzelnen Sätze, in dem ziemlich konkret Landschaftsbilder und Naturstimmungen entworfen werden.

Auch bei der neunten Sinfonie, die Brun am 1. März 1950 Andreae zur Uraufführung anbietet, ist zunächst von einem programmatischen Inhalt nicht die Rede. Erst am 29. August erwähnt der Komponist beiläufig:

"Ich habe, da das Stück programmatisch ist, ein Begleitwort verfasst. Ich schicke es Dir gelegentlich."

Es ist darin von einer Serenade einiger junger Leute für eine verehrte Dame die Rede, von den geschäftigen Vorbereitungen dazu, von einem Liebesruf und von der Zusammenkunft einiger befreundeter Künstler in einer Gaststätte der Zürcher Altstadt. Für den fünften und letzten Satz steht als Motto ein Fragment aus "Die Sternseherin Lise" von Matthias Claudius.

Wie sind nun diese scheinbaren Inkonsequenzen in der Haltung Bruns gegenüber programmatischer Musik zu erklären? Einmal ist mit seinem - zitierten - Hass gegen "die modernen Herren Komponisten mit ihrer 'sinfonischen Dichtung'" nicht eine grundsätzliche Ablehnung der sinfonischen Dichtung oder - allgemeiner - der programmatischen Musik gemeint. Vielmehr wendet er sich - darin mit Wagner übereinstimmend - gegen die Komponisten, die ein aussermusikalisches Programm zum Anlass und zur Rechtfertigung nahmen, um - mit den Worten Wagners - "alle die musikalischen Sonderbarkeiten... in fesselloser Willkür bis zum buntesten chaotischen Gewirre" loszulassen. Hingegen war er - im Unterschied zu Wagner - der Ansicht, dass die Musik, vom programmatischen Hintergrund unabhängig, ihre eigenständige Form bewahren müsse. Deshalb unterstreicht er auch im Begleittext zur

achten Sinfonie, dass sie trotz dem "geheimen, programmatischen Leitfaden" in erster Linie absolute Musik sei. Diese Versicherung muss in der Nachfolge des erwähnten deutschen Musikparteiengegensatzes gesehen werden, wo sich auf der einen Seite die mehr oder weniger undifferenzierte Meinung herausbildete, dass programmatische Musik wegen ihres offenkundigen Bezugs zu einem aussermusikalischen Gegenstand gegenüber sogenannter absoluter Musik im Prinzip von geringerem künstlerischen Wert sei. Die Komponisten standen damit im Zwiespalt, entweder die Neugier des Publikums nach dem - wie Brun sagt - ,"was sich der Komponist bei der Sache gedacht hat", zu enttäuschen oder - bei Offenlegung ihrer Inspirationsquellen - sich von Kennern und Kritikern als Programmusiker deklassieren zu lassen.

Am 1.Oktober 1939 richtete Fritz Brun einen langen Brief an den Dirigenten Hermann Scherchen, den unermüdlichen Verfechter der Neuen Musik, der während den 27 Jahren seiner Leitung der Konzerte des Musikkollegiums Winterthur sich auch immer wieder für Werke von Schweizer Komponisten verschiedener Stilrichtungen einsetzte. So hatte er Bruns Fünfte gespielt, dann die Sechste und die Siebente uraufgeführt. In jenem Brief erinnert sich der Komponist wieder seiner Studienzeit in Köln und schreibt:

> "Wenn je meine Leidenschaft für die symphonische Form geweckt wurde, so war es hier bei Wüllner...Der eherne symphonische Stil von Brahms, die lapidare, dorische Grösse des ersten Satzes der Neunten von Beethoven überwältigten mich, sie waren grundlegend für mein einseitiges Talent, das ganz auf streng architektonischen symphonischen Stil eingestellt ist."

Sein eigentliches, noch in Köln komponiertes Gesellenstück ist denn auch eine Sinfonie, die erste in h-moll. Sie wurde auch dort uraufgeführt und mit dem Paderewski-Preis ausgezeichnet. Brun hatte seine h-moll-Sinfonie auch in Berlin aufführen können, wo er von Ferruccio Busoni, dem er dort zum erstenmal begegnete, Lob für seine Komposition empfangen durfte. Nach Berlin war er nach dem Studienabschluss in Köln als Privatpianist des Prinzen Georg von Preussen, eines Onkels Wilhelms II., gekommen. Der Tod des Prinzen beendete diese Episode schon nach knapp einem Jahr, worauf sich Brun noch einige Monate nach London begab, dann eine Klavierlehrerstelle am Konservatorium Dortmund

annahm. Aber auch dieses Intermezzo dauerte nur einige Monate, da das Institut Konkurs machte, so dass Brun froh war, im Herbst 1903 auf Empfehlung Hegars und Hans Hubers die Stelle an der Berner Musikschule zu erhalten.

*

Wir kommen wieder ins Jahr 1909. Anfangs Mai hatte Bruns Vorgänger, Carl Munzinger, mit Bachs Magnificat, Beethovens Neunter und mit "Fausts Verdammung" von Berlioz den Konzertsaal im neu erbauten Berner Casino eingeweiht. Am 19. Oktober fand zum erstenmal ein Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft im neuen Saal statt, und damit begann auch Fritz Bruns Wirken als Dirigent dieser Veranstaltungen. ~~Sie folgten sich damals~~ natürlich noch nicht mit der heutigen Dichte. Es fand noch keine Doppelführung statt, und pro Saison gab es von Oktober bis März sechs Abonnements- und ein Extrakonzert, noch ohne Gastdirigenten.

Zu den Pflichten Bruns gehörten noch die wöchentlichen Proben mit dem Cäcilienverein und der Berner Liedertafel. Doch blieb noch Zeit, in der die Pläne zu einer zweiten Sinfonie reifen konnten. An die Niederschrift der 2. Sinfonie setzte sich Brun wahrscheinlich im Laufe des Jahres 1910, nach Abschluss seiner ersten Konzertsaison. Wir wissen wenig über diese Zeit. Erst ganz am Ende des Jahres unter dem Datum vom 28. Dezember ist im Tagebuch des Forstingenieurs Walter Schädelin, einem Freund von Brun und Schoeck, zu lesen:

> "Vorgestern Abend bei Brun. Othmar Schoeck ist bei ihm auf Besuch. Beide haben den Tag über an ihren Kompositionen geschafft. Schoeck hat zehn Seiten von seinem Violinkonzert "Quasi una Fantasia", Brun ein Erkleckliches vom vierten Satz seiner Sinfonie instrumentiert; Schoeck in klarer zierlicher graziöser feiner Notenschrift, Brun mit weichem Bleistift dick und faustig aber sehr sauber geschrieben und leserlich, zum Dirigieren, das heisst von weitem lesbar. Beide waren vom Tagesergebnis befriedigt, Schoeck munter wie eine Lerche, Brun abgespannt."

Ferner vernehmen wir, dass Brun und Schoeck zusammen die Wende zum neuen Jahr 1911 in Grindelwald verbrachten und dort die Arbeit an ihren beiden Werken weiterführten. Wenn Brun abge-

INDIPENDENZA
6922 MORCOTE

spannter geschienen hatte als Schoeck, war das wohl verständlich; denn Brun musste sich mit der Instrumentation sehr beeilen, war doch die Uraufführung der Sinfonie in Zürich bereits für den 14. Februar angesagt und für die Proben noch das Orchestermaterial herzustellen. Die Partitur war jedenfalls in den ersten Tagen des neuen Jahres in den Händen Volkmar Andreaes, des Dirigenten der Uraufführung. Schoeck hingegen konnte sich etwas mehr Zeit lassen: der erste Satz des Violinkonzertes kam erst im Mai 1911 zu Uraufführung, das Ganze sogar erst im folgenden Jahr 1912. Wenn also die zeitweilige örtliche Nachbarschaft der Komponisten bei der Arbeit an den beiden in B-dur stehenden Werken sich irgendwie in den Kompositionen niedergeschlagen haben sollte, wäre es eher in der Richtung von Brun zu Schoeck als umgekehrt. So ist es vielleicht ein absichtliches kleines Freundschaftszeichen Schoecks, (dem Brun seine neue Sinfonie gewidmet hatte), wenn jener den letzten Satz des Violinkonzertes mit denselben Noten beginnt wie Brun das Finale der Sinfonie.

Nr.1 [Beispiel am Klavier]

Der weitere Verlauf des ersten Themas und des ganzen Satzes ist bei Brun und Schoeck durchaus verschieden; aber da jenes erste Motiv in beiden Sätzen eines der Hauptmotive ist, ergeben sich doch stellenweise gegenseitige Anklänge, die in diesem Fall eine gewisse Verwandtschaft des Empfindens dokumentieren trotz der Temperamentsunterschiede zwischen den beiden Künstlerpersönlichkeiten. Schoeck selbst hat es ausgesprochen (allerdings ohne expliziten Bezug zur zweiten Sinfonie), als er Brun bei dessen Rücktritt schrieb:

> "Für mich ist begreiflicherweise Deine eigene Musik das Wichtigste, und wo immer aus ihr eine warme Welle in mich überströmt, ist mir, wir wären Brüder..."

*

Versuchen wird nun, einen Überblick über Fritz Bruns zweite Sinfonie zu gewinnen. In der Tradition Beethoven-Brahms, in der er sich selbst sah, ist die viersätzige Anlage fast selbstverständlich. Auch die Orchesterbesetzung folgt dieser Tradition: zweifache Holzbläser, vier Hörner, zwei Trompeten, zwei Pauken und Streicher. Nur im zweiten Satz wird noch eine Picco-

loflöte eingesetzt. Vom zweiten Satz an kommt noch ein Kontrafagott zum Instrumentarium hinzu, vom dritten Satz an im weiteren noch drei Posaunen. Nur im dritten Satz ist die Basstuba eingesetzt, im vierten eine zusätzliche dritte Pauke. Im Ganzen besteht also die Tendenz, die instrumentalen Mittel über die vier Sätze hinweg leicht zu steigern.

Wie in Beethovens Neunter steht der langsame Satz an dritter Stelle. Der zweite Satz ist aber weder ein Scherzo in der Nachfolge Beethovens noch eine gemächliche oder spielerische Auflockerung, wie es die Sätze sind, die in den vier Brahms-Sinfonien an die Stelle des klassischen Scherzos treten, sondern ein Allegro appassionato, der nicht nur lebhafteste, sondern auch der aufgewühlteste, angriffigste Teil der Sinfonie. Der Charakter wird unterstrichen durch die Tonart b-moll, gleichsam die Schattenseite der Tonart B-dur, in welcher der erste und der letzte Satz stehen.

Ein Wort noch zu den Tonarten bei Brun. Sie sind in allen Werken Bruns nicht nur virtuell, sondern effektiv präsent, wenn auch natürlich mit der Labilität und den Weitungen, wie sie die spätromantische Harmonik ausgeprägt hat. Noch 1942 schreibt er an Andreae über seine achte Sinfonie: "Sie ist in A-dur" und unterstreicht A-dur zweimal. In einer Zeit, da die allermeisten Komponisten darauf verzichten, ihre Werke mit einer Tonartsangabe zu versehen, oder höchstens, nach dem Beispiel Hindemiths, einen Grundton angeben, bekennt Brun unbeirrt seine Anhänglichkeit an die Dur-Moll-Tonalität. Sie war und blieb das Element, mit dessen Hilfe er sich am freisten, seinem Wesen entsprechend ausdrücken konnte, ohne dass er daraus jedoch eine allgemein gültige Regel machen wollte. So schrieb er in dem bereits erwähnten Brief von 1939 an Hermann Scherchen im Zusammenhang mit seiner fünften Sinfonie:

> "Ich beschäftigte mich damals auch mit dem Problem der atonalen Auflockerung. Ich stehe ihr feindlich gegenüber, wenn sie sinnlos, phantasielos dem Schreiben einer öden Papiermusik verfällt, sie fesselt mich im hohen Grade, wenn sich Köpfe wie Strawinsky und Schoeck mit ihr befassen..."

Und zur Tonart B-dur der zweiten Sinfonie ist im Programmheft der Bernischen Musikgesellschaft zur Uraufführung der zehnten

(und letzten) Sinfonie am 7. und 8.November 1955 aus der Feder des Komponisten zu lesen:

> "Im Jahre 1909 [richtig: 1910] habe ich meine zweite Sinfonie komponiert. Sie steht in B-dur wie auch die neue vorliegende. B-dur ist meine Lieblingstonart. Ich kann keinen Grund dafür angeben. Oder spinnen sich Fäden - just wegen dieser Tonart - vom neuen Werk zur Arbeit meiner jungen Jahre?"

Wenn auch Brun keinen Grund für seine besondere Neigung zur Tonart B-dur namhaft machen kann, deutet er doch an, dass er mit einer Tonart spezifische Vorstellungen verbindet und dass diese unbeabsichtigte Verbindungen zwischen Werken gleicher Tonart herstellen könnten. Könnte es nicht auch sein, dass diese persönlichen Vorstellungen durch vertraute Werke anderer Komponisten - wenigstens zum Teil - beeinflusst wären? Im Fall der zweiten Sinfonie etwa durch Beethovens Streichquartett op. 130, Schuberts grosse B-dur-Klaviersonate oder durch das zweite Klavierkonzert von Brahms?

Wir wollen nun keineswegs auf die Jagd nach Ähnlichkeiten gehen, nur das eben Gesagte am Beginn der Sinfonie illustrieren. Sie hebt piano dolce mit einem Thema von neun Takten an, das den Quintraum nicht überschreitet. Sehr sachte intonieren erste Violinen und Celli allein eine Art sanftes Rufmotiv. Mit den andern Streichern zusammen und über einem liegenden Hörner-B spinnt sich die Melodie in einer leicht flüssigeren Bewegung fort und kommt im neunten Takt auf c (mit Mollsubdominante) zu völligem Stillstand.

Notenbsp. [I,1]

Nr.2 [Noten- und Tonbeispiel]

Die Ähnlichkeit mit dem Beginn von Schuberts B-dur-Sonate besteht in der Engräumigkeit des Themas - auch hier umfasst die Melodie nur eine (verminderte) Quinte (a - es) - und im auffallenden Stillstand nach neun Takten (auf der Dominante), der durch den nachbebenden Pianissimo-Triller auf dem dissonanten tiefen ges noch unheimlich-geheimnisvoller wirkt. Bruns Thema hat jedoch eine ganz andere Struktur, einen andern melodischen und rhythmischen Verlauf, einen andern Charakter. Aber eine tiefere musikalische Verwandtschaft haben diese beiden Anfänge doch. Und wir erinnern uns, dass Brun eben diese Schubert-Sonate etwa zwei Jahre vor dem Arbeitsbeginn an der zweiten Sinfonie in einem

interpreten CD

Schubert (Bsp.)

Kammermusikkonzert gespielt hatte.

Nr.3 [Tonbeispiel Schubert]

Die Beziehung zum Anfang des zweiten Klavierkonzertes von Brahms ist etwas anderer Art. Sanft ist zwar auch hier der Beginn, und der zweimalige Hornansatz hat ebenfalls Rufcharakter.

Nr.4 [Klavierbeispiel: Anfangstakte Brahms]

Darüber hinaus ist es jedoch vor allem die Tatsache, dass der Zuhörer erst nach 28 Takten beim Tutti-Eintritt des Orchesters den Eindruck des definitiven Satzanfangs hat, welche eine Verwandtschaft mit Bruns Sinfoniebeginn schafft.
Was hier einer Art Solokadenz des Klaviers überlassen ist, nämlich die Vorbereitung des Haupthemas im Tutti, ist bei Brun eine dynamisch immer noch sehr zurückhaltende Weiterführung des Anfangsthemas, nun auch mit der Beteiligung der Holzbläser. In Takt 22 kommt das Tutti, aber im Unterschied zu Brahms hat sich das Thema gegenüber dem Anfang jetzt wesentlich gewandelt: Es ist viel energischer im Rhythmus, viel prägnanter in der Struktur geworden.

[I, 2]

Nr.5 [Notenbsp. und Tonbsp. T.22-28]

Mit seinen 13 Takten ist dieser Tutti-Block nur kurz und schlägt ohne Übergang wieder in den Piano-Klang des Anfangs (Streicher und Hörner) um, aber in ein Gebilde, das nur entfernt mit dem ersten Thema noch in Beziehung steht, umso mehr als auch die Tonart - über enharmonische Verwechslung - sich unerwartet nach h-moll wendet. Was nun folgt, ist formal eine Überleitung, die zwischen h-moll und B-dur schwankt, dynamisch sind es zwei beruhigende, in der Spannung mehr und mehr zurückgehende Nachwellen, die noch deutlicher als nach dem ersten Thema zu völligem Stillstand mit Generalpause führen. Unzweifelhaft sind wir am Ende des ersten Teils, der sich als Hauptsatz einer Sonatenexposition entpuppen wird. Eine leise Spannung bleibt jedoch erhalten durch den Klang des Dominantseptakkordes von D-dur über dem pizzicato angedeuteten Grundton der neuen Tonart.
Nun hebt das tänzerisch graziöse zweite Thema an, das trotz dem neuen Charakter und der veränderten Instrumentation (führend sind jetzt die Klarinetten, dann die Flöten) eindeutig vom ersten Thema abgeleitet ist, vor allem von dessen Eingangsmotiv, dessen Gerüst d-f-b-d nun analog in D-dur fis-a-d-fis und gleich darauf

Notenbsp. [I, 3]

12

in h-moll d-fis-h-d, darauf im Nachsatz in G-dur und e-moll figurativ umspielt wird und schliesslich mit einer klaren D-dur-Kadenz endet.

Nr.6 [Noten- und Tonbeispiel T.60 - 70]

Logischerweise sind in der Weiterführung Elemente des ersten und des zweiten Themas meistens nicht streng auseinander zu halten, höchstens dass stellenweise der Rhythmus des zweiten Themas unverkennbar präsent ist. Ähnlich wie der Abschnitt nach dem Tutti-Höhepunkt des ersten Themas ist es ein Teil thematischer Auflösung und klanglicher Verdünnung, der gleichzeitig die Funktion des Schlussteils der Exposition übernimmt. Erneut halten wir auf einem Spannungsakkord, ~~diesmal einem verminderten Septakkord~~, dem eine Generalpause folgt.

Überaus klare Begrenzung der Formteile, motivische Zusammengehörigkeit der beiden Themen bei deutlicher äusserer Verschiedenheit und Überleitungen, die eher Ausklänge sind als Vorbereitungen zu Neuem, kennzeichnen also diese Exposition.

Graphik [I, a] Chromatik!

Die Durchführung wollen wir uns gleich im Zusammenhang anhören. Sie beginnt mit einem Teil, der motivisch und im zurückhaltenden Klangcharakter an den Beginn der Exposition anknüpft. Wie dort folgt nun auch hier ein Tutti-Ausbruch, jetzt im Rhythmus des zweiten Themas. Dem melodischen Umriss nach ist es jedoch eine Verschmelzung beider Themen. Vor allem ist der mehrmalige energische Oktavaufschwung, der die Tuttivariante des Hauptthemas kennzeichnete, unschwer zu hören. Ein dritter, deutlich neu ansetzender Teil könnte im ersten Augenblick als Reprise erscheinen, aber die "falsche" Tonart cis-moll, dann Cis-dur verhindert diese Interpretation. Erst nach einem erneuten kurzen Aufflackern des zweiten Themas (in b-moll) kehren wir nach B-dur zurück und zum ersten Thema in seiner anfänglichen Gestalt.

Nr.7 [Tonbeispiel T.91 - 161, dazu Graphik]

Die Reprise entspricht im allgemeinen formalen Verlauf der Exposition. Stellenweise geringe Kürzungen oder Erweiterungen, tonartliche Veränderungen, vor allem eine weitgehend veränderte Instrumentation rücken das bekannte Material aber doch in eine neue Beleuchtung.

Einer Tendenz folgend, die seit Beethoven immer mehr an Boden gewann, schliesst Brun die Form nicht mit der Reprise, sondern

mit einer zweiten Durchführung, die sogar noch um einige Takte länger ist als die erste. Vom ruhigen Beginn mit einer verkürzten Variante des Hauptthemas führt eine allmähliche rhythmische Belebung und dynamische Steigerung zu einem erneuten Tutti-Ausbruch, der nun auf ein Gebilde zurückgreift, das in der Exposition unmittelbar dem Hauptthema folgte und bisher in den Tuttiteilen noch nicht verwendet wurde. Er mündet aber wieder in den Oktavaufschwung und die fallenden Sechzehntelläufe, wie wir sie von den vorangehenden Tuttiteilen kennen. Nach der Beruhigung durch das in Bratschen und Celli wiederkehrende Hauptthema gelangen wir zu einem Halt, der genau dem neunten Takt der Exposition, also dem Abschluss des Hauptthemas entspricht. Ein Zitat des Beginns des zweiten Themas leitet die kurze Schlusssteigerung ein, die wieder Elemente beider Themen verschmilzt und mit einem Oktavfall endet, quasi symmetrisch zum Oktavaufschwung, mit dem die Tuttivariante des Hauptthemas begann und mit dem auch der zweite Satz anheben wird.

[I,b]

Nr.8 [Tonbeispiel T.230 - 298, dazu Graphik]

Dem ersten Satz, der im Hauptthemenbereich einen eher träumerischen, im Bereich des zweiten Themas einen lockeren, fliessenden Charakter hat, der in jedem Formteil nur durch kurze, fast etwas unwirsch anmutende Tuttiblöcke unterbrochen wird, steht ein ganz anders angelegter zweiter Satz in b-moll gegenüber. Er verhält sich komplementär, ist nicht nur tonartlich, sondern auch dynamisch die Gegenseite des ersten Satzes. Unmittelbar zu hören ist das veränderte Verhältnis zwischen - nun vorherrschenden - kraftvoll energischen und lyrischen Teilen. Es ist eben dieses Verhältnis, das - in Ermangelung thematischer Kontraste - die Form prägt, welche kurz so zusammengefasst werden kann:

II abc]

Nr.10a [Graphik 2.Satz]

Nun haben wir aber nicht nur in der dynamischen Anlage gegenüber dem ersten Satz gleichsam eine Umkehrung, sondern auch im Thema, das im Kern wieder eindeutig auf den Beginn der Sinfonie zurückgeht, im Charakter aber natürlich vor allem der Tuttivariante jenes Themas nahesteht.

,2 + II]

Nr.9 [Notenvergleich]

Dieses Thema beherrscht den ganzen Satz, hat aber - ebenfalls

in Umkehrung zum ersten Satz - auch seine Pianovarianten. Fast alles, was nach den 16 Takten des Themas folgt, ist Durchführung, die vor allem in den drei ersten Teilen fortwährend moduliert. Erst beim Ausklang des vierten Teils kehren wir in die Grundtonart zurück. Damit ist die Voraussetzung geschaffen, das Thema (zum Teil mit vergrösserten Notenwerten) als quasi Reprise wieder aufzugreifen; aber da es keinen eigentlichen Expositionsteil gab, gibt es auch keinen Reprisenteil, sondern nur die Rückkehr des Themas mit kurzer Schlusssteigerung.
Zum Charakter des Satzes gehört seine eigenwillige, oft synkopische, manchmal auch Taktwechsel vortäuschende Rhythmik. Die unregelmässig akzentuierende Begleitung ist am Anfang des Satzes besonders deutlich zu hören.

[Iabc]

Nr.10b [Tonbeispiel, ganzer Satz, dazu Formschema]
Der langsame dritte Satz ist wohl der eigenartigste und der am schwierigsten erfassbare der Sinfonie. Vielleicht dass auch deshalb Brun diesem Adagio sostenuto ein poetisches Motto voranstellte. Es ist die abschliessende Strophe des Gedichtes "Eine Geige in den Gärten" von Hermann Hesse (1902 veröffentlicht). Sie lautet:

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

15

Die drei ersten Strophen sagen vom Dichter, der, "an geheimen Wunden" leidend, in die anbrechende Nacht lauscht, die klagende Melodie einer Geige hört, die eine wie erlösend wirkende Müdigkeit über ihn bringt - erlösend, weil er in dieser Melodie seinen Schmerz aufgehoben fühlt. Der Geiger hat das Lied gefunden, nicht erfunden; es ist ihm irgendwie zugetragen worden; vielleicht ist es eine alte Weise, etwas sehnsüchtig, aber doch auch tröstlich, dass sie das Leiden zu besänftigen vermag. Diese wundersame Melodie finden wir, glaube ich, im Mittelteil des Sinfoniesatzes. Brun vermeidet jedoch eine allzu konkrete Anspielung an das Gedicht: Er lässt sie nicht etwa von einer Solovioline spielen, sondern zuerst von der Solo-Oboe (in c-moll), dann in etwas abgewandelter Gestalt von der Solo-Flöte in aufgehelltem G-dur, beide Teile über leise raunenden Streichern:

[III, 1] Nr.11 [Tonbeispiel T. 32 - 47, dazu Notenbeispiel]

Das Liedhafte äussert sich in der leicht fassbaren, ganz klassischen, aber auch im Volkslied heimischen Gliederung von zweimal 2+2+4 Takten. Das Sehnsüchtige deutet sich diskret in den aufsteigenden, dann sanft wieder zurückfallenden Intervallen an, das Tröstliche in der ruhigen Bewegung und der ausgewogenen Abrundung der Melodie sowie in der Dur-Aufhellung.

Diese Melodie nun ist von Brun höchst wahrscheinlich neu komponiert worden. Jedenfalls fand ich bis jetzt keinerlei Hinweise, dass sie ein Eigen- oder Fremdzitat sein könnte. Doch sind ihre Formgestalt und ihr Melodiecharakter von solcher Art, dass sie fast als Zitat wirkt, umso mehr als sie sich durch ihre gut fassbare Geschlossenheit deutlich vom eher zerfasert wirkenden Rest des Satzes abhebt. Wir wollen das Hesse-Motto nicht überstrapazieren, aber man könnte es doch in den Zusammenhang der künstlerischen Auseinandersetzung, in der sich Brun zeitlebens befand, stellen: in den Zusammenhang der hauptsächlichsten Kritik an seinem Schaffen. Dass er sich nur schwer dem Einfluss der Musik von Brahms entwinden konnte, war schon dem Zwanzigjährigen bei der Arbeit an seinem ersten Streichquartett bewusst

geworden. Trotzdem wandte er sich nicht radikal von ihr ab, was die einfachste Lösung gewesen wäre. Er suchte nicht, vor Entmutigung, sein Vorbild nicht erreichen zu können, nach einem völlig neuen Ziel; denn er war überzeugt, eben in jener Sprache das Medium gefunden zu haben, in der er nicht nur sein "ganzes Sehnen", sondern alles, was ihn bewegte, zum Ausdruck bringen konnte. Das ist natürlich ein wenig Aufsehen erregender Weg: Persönliches in einer bereits vertrauten Sprache zu formen. Auf die Dauer gesehen, kann jedoch auf diesem Weg die Annäherung an die Vollkommenheit des Kunstwerks mindestens ebenso gut erreicht werden wie auf dem Wege der Abkehr vom Vertrauten. Will nun Brun mit dem Hesse-Motto vielleicht - auch - sagen: Der persönliche Ausdruck muss sich nicht unbedingt eine neue Sprache, ein neues "Lied" er-finden; er kann auch im schon Vorhandenen das ihm Gemässe "finden"?

Ungewöhnlich beginnt nun dieser Adagio-sostenuto-Satz: Mit schwerem Druck überdecken chromatisch abwärts drängende Bläserakkorde eine nur mühsam, bruchstückweise sich entfaltende Streichermelodie in der Tiefe, fortissimo in es-moll beginnend und merkwürdig rasch bereits im sechsten Takt in einem fahlen Es-dur-Quartsextakkord pianissimo verklingend. Eine anschliessende Holzbläser-Episode mit neuen motivischen Elementen hat Ähnlichkeit mit dem, was wir im ersten Satz unmittelbar nach dem Hauptthema finden, und mündet in einige Streichertakte, die nun recht deutlich an den zweiten Teil jenes Hauptthemas anknüpfen.

[III,2] —Nr.12 [Notenbeispiel T.14-18 und 1.Satz T.5-9]

Darauf folgten Anspielungen an das Anfangsthema der Sinfonie, u.a. ~~in Vertauschung der Reihenfolge~~, der stark figurierte, wellenförmig geweitete Kopf des ersten Hauptthemas, ~~auch hier Tonika und Dominante - nun natürlich von Es-dur -~~ hervorhebend. Darauf Rückkehr zur Holzbläserepisode, nach es-moll eingedunkelt, und Halt auf dem verminderten Septakkord, der durch enharmonische Verwechslung die Brücke zum c-moll-Beginn des Mittelteils bildet.

Wir wollen jetzt aber diesen Abschnitt in der veränderten Wiederkehr nach dem Mittelteil hören. Nach der ersten Holzbläserepisode führt eine neue, steigernde Entwicklung zur molto espressivo hervorgehobenen Wiederkehr der Figurationen des Hauptthemenbeginns vom ersten Satz und dann zu einem Fortissimo-Abschlussteil,

in den Elemente sowohl des Satzbeginns als auch der Holzbläser-episode und des Mittelteils kunstvoll verwoben sind. Das Kunstvolle der Motivverknüpfungen ist überhaupt kennzeichnend für den Satz. Das drückt sich auch in dem durchaus verschleierten, bei unvorbereitetem Hören kaum erkennbaren Rückbezug zum Hauptthema des ersten Satzes aus. Hier wird besonders deutlich, dass Brun die klar wahrnehmbare thematische Beziehung zwischen den Sätzen im Sinne der "idée fixe" von Berlioz oder des "thème cyclique" von César Franck vermeiden will. So steht er auch in der Anwendung eines diskreteren Prinzips der thematischen Verbindungen in der Nachfolge von Brahms. Dass diesen streckenweise fast kammermusikalisch gearbeiteten Satz so schwere, laute und harmonisch so herb gespannte Eckteile umrahmen, scheint ein Widerspruch zu sein. Aber Widerspruch soll es wohl sein, für uns Hinweis jedenfalls, dass die Besänftigung des Mittelteils nicht als Nachgiebigkeit vor dem Schicksal, nicht als Rückzug von der Welt misszuverstehen ist.

[III] Nr.13 [Tonbeispiel T.69 - 108, dazu Graphik]

Wenn es jener dritte Satz war, der sich inhaltlich als am wenigsten zugänglich erweist, so gilt das für den letzten Satz in formaler Hinsicht. Hier treibt Brun die äussere Vielfalt am weitesten, ohne jedoch die innere Verbindung der Teile und die Beziehung zu den vorangehenden Sätzen zu vernachlässigen.
Der Non-troppo-vivace-Satz beginnt grazioso ganz in der Art des zweiten Themas im ersten Satz. Dort war es die Klarinette, hier ist es die Flöte, die das klar periodisierte Thema exponiert, in beiden Fällen vom Fagott diskret sekundiert, von den Streichern pizzicato begleitet. Ganz ähnlich ist auch das melodische Gerüst, das wieder auf den Sinfoniebeginn zurückgeht.

IV, 1] Nr.14 [Notenbeispiel T.1-8 und 1.Satz T.1-7]

Die acht Takte enden auf der Dominante, die Wiederholung im Tutti bringt dann den kadenzierenden Abschluss auf der Tonika B-dur.

Nr.15 [Tonbeispiel T. 1-17]

Die Fortsetzung beginnt überraschend mit einer einige Takte später wiederholten B-dur-Fanfare der Holzbläser, verwendet weiter Elemente, die an den zweiten Teil des ersten Sinfoniethemas anklingen, und wandelt sich dann erst allmählich in eine

Entwicklung des Finalthemas, das nun zum Abschluss dieses Teils noch einmal im Tutti aufscheint und sich dann in wenigen Diminuendotakten auflöst. Diese ersten 74 Takte erscheinen in ihrer Folge Thema - Entwicklung - Rückkehr zum Thema in einer Gestalt, wie sie uns in der von der Klassik abgeleiteten Formenwelt recht häufig als Beginn eines Rondos begegnet.

Eine Bestätigung findet diese Feststellung darin, dass nun ohne eigentlichen Übergang ein zweites Thema in b-moll, also in der Tonart des zweiten Sinfoniesatzes, folgt. Äusserlich - tonartlich, rhythmisch, in der formalen Anlage, im Espressivo-Charakter - erfüllt es durchaus die Funktion eines Gegensatzes. Sein melodisches Gerüst entspricht aber weitgehend dem des ersten Themas, beruht also wiederum auf dem Sinfoniebeginn. Dazu kommt aber noch eine - sogleich weiter zu verfolgende - rhythmische Analogie mit dem Beginn der Liedmelodie im Mittelteil des langsamen Satzes.

Nr.16 [Notenbeispiel T.1-8 und T.75 - 87]

Wir hören das von Celli und Bratschen exponierte Thema samt seiner [mit einer Wiederholung des ersten Teils in den Violinen beginnenden] Weiterführung.

Nr.17 [Tonbeispiel T. 75 - 104]

Nun könnte entweder wieder der Rondorefrain eintreten, oder es könnte, ähnlich wie beim ersten Thema, eine Weiterführung folgen. Tatsächlich kommt ein ganz kurzer Zwischensatz, der auch Zusammenhang hat mit den Takten nach dem ersten Thema. Aber es ist nur ein Ausklang im schon etwas früher erreichten Ges-dur. Nun setzt aber die Flöte in einem beruhigten Tempo (Tranquillo) mit einem langen b ein, und dazu erklingt eine wispernde Streicherbegleitung, so dass wir uns sogleich wieder in die Atmosphäre der Melodie des "fremden Saitenspielers" im Adagio zurückversetzt fühlen.

Nr.18 [Tonbeispiel T.114 - 129]

Es ist wohl kaum nötig, dass ich Ihnen den eindeutigen Zusammenhang dieses Themas mit der Flötenmelodie jenes Adagio-Mittelteils Ton für Ton nachweise; denn hier besteht nun nicht nur eine verborgene, sondern eine offenkundige, unmittelbar zu hörende Beziehung. Zugleich - und das haben Sie sicher auch bemerkt- besteht auch Ähnlichkeit mit dem Beginn des vorangehenden zweiten

Themas. Nun ist also jene "Saitenspieler"-Melodie, die im Adagio tatsächlich noch irgendwie fremd wirkte, weil sie zu all dem, was bisher in der Sinfonie geschehen war, keine direkte Beziehung zu haben schien, durch die Einbettung in eine neue Umgebung und durch den Umwandlungsprozess des ersten Sinfoniethemas ganz in die Nähe jenes Kernthemas gerückt und damit dem Werkganzen auf subtile Art integriert worden.

phik 20 [IV] An der gegenwärtigen Stelle hat das Flötenthema eine Art Trio-Funktion innerhalb dessen, was wir im Rondo ein erstes Couplet nennen. Denn die Steigerung, die Sie am Ende des letzten Tonbeispiels gehört haben, führt direkt wieder zum zweiten Thema. Da geschieht aber wieder etwas, das uns an das erste Thema der Sinfonie erinnert. Auch hier wird nun das Thema bei seiner Wiederkehr ins kraftvolle Tutti gehoben und gleichzeitig gestrafft und rhythmisch geschärft, also in einer wieder etwas veränderten Gestalt präsentiert. Unmittelbar daran schliesst sich eine immer noch heftig erregte, modulierende Überleitung, die in noch verstärktem Tutti das erste Thema in B-dur, also den Refrain, zurückbringt. Der beschränkt sich nun aber im wesentlichen auf das Thema ohne lange Weiterführung, im ganzen 19 Takte, und bricht gleich in ein drittes Thema, in d-moll, aus, dessen Beginn durch den Eintritt der drei Posaunen, erstmals in diesem Satz, noch besonders hervorgehoben wird.

[IV, 3] Es ist ein "primitives", vor allem rhythmisch charakterisiertes Thema, das noch ausgeprägter als das Kernthema der Sinfonie die Haupttöne der Tonart herausmeisselt und immer wieder auf den Grundton d zurückkehrt. Formal innerhalb des Rondos sind wir hier beim zweiten Couplet angelangt, dynamisch ist es zweifellos der Höhepunkt der bisherigen Entwicklung. Eine Rückwendung zum Refrain, den man jetzt erwartet, wird nur durch den Beginn des Themas angedeutet, aber in der "falschen" Tonart D-dur; es ist auch der Beginn eines Entspannungsteils, in dessen geruhsamen Ausklang eine sanfte Hornmelodie, die lyrische Umwandlung des Refrainanfangs, eingebettet ist.

Nr.19 [Notenbeispiel T. 176 - 186]

[Tonbeispiel T. 176 - 229]

Mit den nachfolgenden 36 Takten wird eine rein dynamische, keine eigentliche Entwicklung mit sich bringende Steigerung aufgebaut,

die zur Grundtonart B-dur zurückführt, nicht zugleich aber zum erwarteten Refrainthema, sondern zum nun nach Dur gewendeten Thema des ersten Couplets in voller Tutti-Instrumentation. Sehr rasch ebbt der Klang ab, und die Bewegung wird ruhiger: wir befinden uns, wie im ersten Couplet, in einer allmählich verklingenden Weiterführung, in der nur noch einzelne Motive durch die Register gleiten. Es wäre nun der Augenblick gekommen, da wieder die "Saitenspieler"-Melodie anheben könnte. Doch statt dessen führen die ersten Violinen die munter graziöse Motivik des Refrains ein; noch nicht das Thema selbst, das erst einige Takte später von Flöten und Oboen aufgenommen wird, und zwar in einer von acht auf vier Takte komprimierten Fassung. In wenigen Takten gelangen wir darauf zur Holzbläser-Fanfare, die wir seit Beginn des Satzes nicht mehr gehört haben. Sie ist gleichsam das Signal zum ungetrübten, von lebhaften Hornquinten untermalten B-durSchluss.

Nr.20 [Tonbeispiel T. 313 - 345, Refrain Anderung dazu Graphik des 4.Satzes]
Das, was man einst mit dem etwas erschreckenden, an Anatomie gemahnenden deutschen Wort "Zergliederung" bezeichnete, sollte Ihnen einen Überblick verschaffen, eine Gesamtschau, die man beim Hören eines musikalischen Kunstwerks ja immer erst ganz am Schluss, wenn alles schon verklungen ist, gewinnt. Aber es bedürfte einer fast übermenschlichen Aufnahmefähigkeit und Gedächtnisleistung, in diesem Augenblick mehr als nur eine Ahnung von der kompositorischen Substanz des Gehörten zu besitzen. Der zuvor gewonnene Überblick jedoch ermöglicht das Wiedererkennen nicht nur von Einzelheiten, sondern auch von Zusammenhängen, von Prozessen. Dass eben diese in Bruns Sinfonie von Wichtigkeit sind, hoffe ich, mit genügender Klarheit, wenn natürlich auch bei weitem nicht erschöpfend, dargelegt zu haben.
Es bleibt uns jetzt noch eine Frage anzugehen: Wo ist im historischen, stilistischen Zusammenhang Fritz Bruns Sinfonie einzuordnen? Unbestreitbar gehört sie in die Brahms-Nachfolge. Ist sie Nachahmung? Das Wort hat heute einen abwertenden Beigeschmack, den es früher nicht besass. So bedeutete es keineswegs eine Abwertung, wenn man feststellte, dass die Renaissance-Künstler die Antike nachgeahmt hätten. Um einen Stil nachzuahmen, dazu braucht es schon eine tüchtige Beherrschung handwerklicher Fähig-

keiten. Es ist ja keineswegs so, dass der Nachahmer einfach da und dort fertige Modelle "stehlen" kann, um dann damit ein Werk zu basteln. Die Betrachtung von Bruns Sinfonie dürfte gezeigt haben, dass sie nicht zusammengesetzt, sondern dass sie gewachsen ist, aus unter sich eng zusammenhängenden Gedanken entwickelt wurde. Wie die Themen gebildet, wie sie fortgeführt, wie sie umgewandelt werden, das ist in dieser Sinfonie durchaus individuell, persönlich bedingt. Beziehungen zu Brahms lassen sich eher in der Harmonik und in der Rhythmik nachweisen. Nun sind das auch die Bereiche, die dem Hören viel unmittelbarer zugänglich sind als thematisch-motivische und formale Zusammenhänge, so dass dem Zuhörer die Ähnlichkeiten mit Brahms mehr auffallen müssen als die Unterschiede.

Bruns zweite Sinfonie fällt in eine Zeit, da die Gattung der romantischen Sinfonie zwar am Ende, aber doch noch nicht völlig unzeitgemäss war. Wir haben uns nur des sinfonischen Schaffens von Gustav Mahler, der in eben diesem Jahre 1911 stirbt, von Jean Sibelius und Carl Nielsen zu erinnern. Brun setzt jedoch diese Linie beharrlich fort und gerät zunehmend gegenüber den Zeitströmungen in die Isolation. Geschichtlich betrachtet ist das kein Ausnahmefall. Es gab zu allen Zeiten Komponisten, die mit ihrem traditionsverbundenen Schaffen sich den aufkommenden Neuerungen entfremdet haben. Über das Überleben solcher Musik hat aber schliesslich doch ihre individuelle künstlerische Qualität, nicht ihre Unzeitgemässheit entschieden. Zu dieser Qualität von Bruns Schaffen möchte ich einen ganz unverdächtigen Zeugen zitieren, nämlich den schon erwähnten Dirigenten Hermann Scherchen. 1940 schrieb er dem damaligen Musikdozenten an der Universität Zürich, Antoine-Elisée Cherbuliez, folgendes:

> "Meine Aufführung der fünften Sinfonie [Bruns], dieses unzweifelhaft hochbedeutenden Werkes, war eine gewissermassen rein technisch-unpersönliche gewesen; ich hatte mit allen Tricks der orchestertechnischen Darstellung ein Werk klar und eindringlich zur Gestaltung gebracht, ohne dazu mehr als eine Arbeitsbeziehung aufzunehmen. Später trat ich Bruns Werk kritisch wertend und es in grössere Zusammenhänge einfassend gegenüber und erlebte nun, wie sich die erwähnte Atmosphäre langsam auflöste und statt dessen die Ahnung eines durchaus

bedeutungsvollen originellen, typisch symphonischen Schaffens immer stärkere Verdichtung annahm..."

Es ist bemerkenswert, dass der international bekannte Vorkämpfer für neue Musik nicht nur das Bedeutungsvolle von Bruns Schaffen erwähnt, sondern sich auch nicht scheut, dessen Originalität hervorzuheben. Wie sich die Betrachtungsweise wandeln kann, ist an dem nun nahe liegenden Beispiel von Brahms zu beobachten. Galt er zu seiner Zeit und noch darüber hinaus als Haupt der Konservativen, ist seither doch die Einsicht durchgedrungen, dass sein Traditionsbewusstsein den produktiven Wandel, die fortschreitende Veränderung und damit die Einwirkung auf die Zukunft durchaus nicht ausschloss. Nur geschah es nicht im Zeichen eines sogenannten, laut verkündeten Fortschritts.

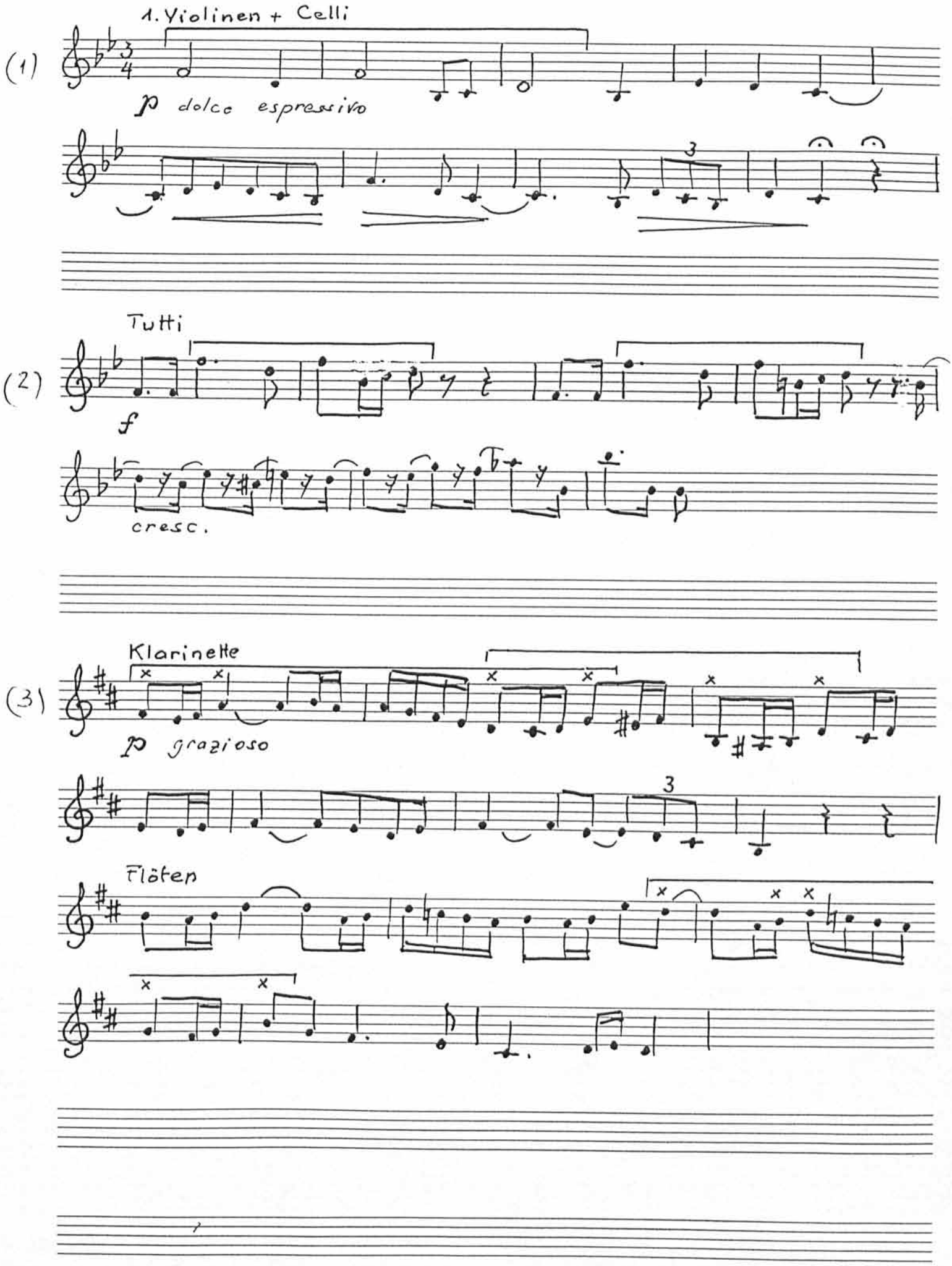
Als Fritz Brun 1941, am Ende der 32.Saison seines Wirkens von seinen Ämtern zurücktrat, schrieb er an Volkmar Andreae:

"Busoni hatte vielleicht nicht ganz unrecht, als er einst von mir sagte: 'Der Brun ist ein guter Musiker, aber er sollte hundert Jahre alt werden, um sich entwickeln zu können.'"

Müssen wir das Wort Busonis abwandeln und sagen: "Brun hat gute Musik geschrieben, aber es müssen hundert Jahre vergehen, dass sie die allgemeine Wertschätzung erhält, die sie verdient"?

Die Frage können Sie sich morgen oder übermorgen nach dem Konzert vielleicht selbst beantworten. Eine Antwort bin ich Ihnen aber noch schuldig. In der Einladung zum heutigen Vortrag steht: "Die zweite Sinfonie - ein jugendlicher Rückblick?" Wir können jetzt sagen: Nein. Sie ist vielmehr eine Auseinandersetzung mit dem, was den Dreissigjährigen damals bewegte - künstlerisch und menschlich - in der Sprache, die ihm ganz eigen war und die er in bemerkenswerter Weise beherrschte. Er selbst schrieb: Sie ist "getragen von der Freude an der Jugend, von Jugendliebe, erwiderter und unerwiderter, von Liebe zur Natur und den Schönheiten der Heimat." Versuchen wir, sie so zu hören!

CD Musik in Luzern. Gallo. Luzerner Sinfonieorchester. Leitung Olaf Henzold (Dazu Wagner: Siegfried-Idyll, und Josef Lauber: Konzert für Kontrabass und Orchester)


1. Violinen + Celli
(1)
p dolce espressivo
Tutti
(2)
f
cresc.
Klarinette
(3)
p grazioso
Flöten

II

ff

sf

III

(1)

Oboe

p dolce espressivo

Flöte

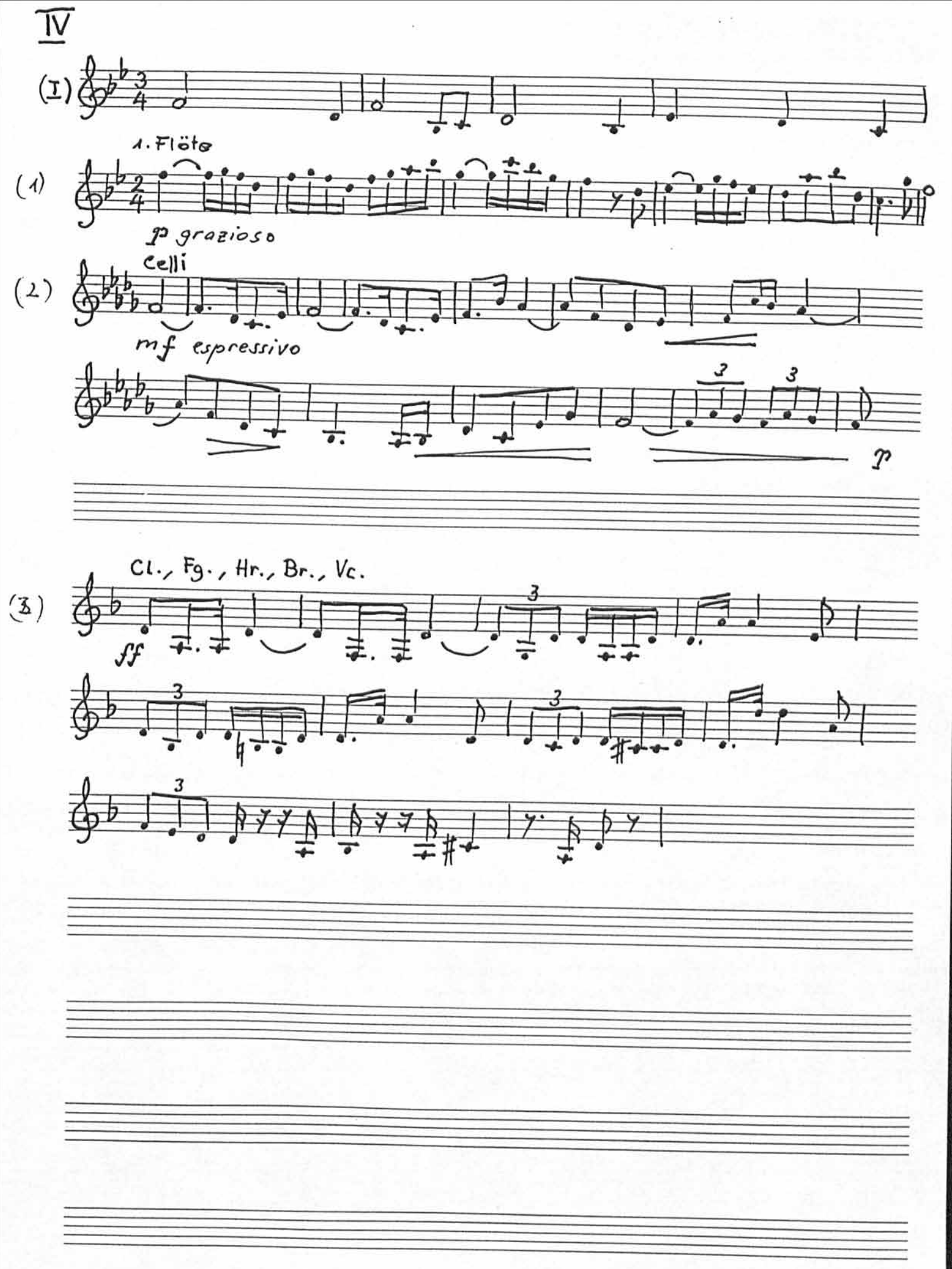
2)

p dolce espressivo

(I)

(I)

IV



I

INDIPENDENZA
6822 MORCOTE

(a) Durchführung

15 T.	23 T.	14 T.	10 T.
Holz, Hrn., Pk, Str.	Tutti	Holz, Hrn., Str.	
1. Th.	2. (+1.) Th.	1. Th.	2. Th.
d/D	c f b	cis Cis	b B
p < mf > p <	ff >	p	pp

(b) Schlussdurchführung

19 T.	16 T.	22 T.	5 T.	7 T.
Holz, Hrn., Str.	Tutti	Holz, Hrn., (Trp.), Str.	Cl. Str.	Tutti
1. Th.	1. Th. (Fortfüh.)	1. Th. (Br., Celli)	2. Th.	1. Th.
G B	b	B	B	B
pp < p <	ff >	mf >	p <	f

II

(a)

41 T.		
Tutti		Cl., Fg. Str.
Thema	2. Ansatz	Ausklang 1
b	Des Ges	Ges B
ff		*p*

(b)

53 T.			55 T.
Tutti		Holz Str.	Holz, Hrn., Str.
Entwickl. 1. Teil Th.	Entwickl. 2. Teil Th.	Auskl. 2	Verarbeitung
B Es fis cis	cis gis Es	As	f c G g b fis
ff		*pp*	*pp* *p*

Poco meno mosso

(c)

85 T.						31 T.	
Tutti					Holz Hrn. Str.	Holz, Hrn., Str.	Tutti
Entw.	Entw. 2. Teil Th	Auskl. 2	Steiger.	Nachwelle	Auskl. 3	Thema	Schlusssteiger.
Ges es	es	es	es	b	b	b	
ff		*mf*	<	*p* < *ff*	*p*	*f*	*ff*

III

8 T.	10 T.	22 T.
Tutti		
Thema 1	Weiterführung mit neuen Motiv.	Variante aus Beginn 1. Satz / Motive aus den Entwicklungen beider Th.
es/Es	Es	
ff *f* *mf*	*p* *cresc.* *ff*	*p* *ff* < *fff* > *ppp*

IV

Refrain 74 T.		
Holz, Hörner, Str.		
Th. A	Weiterführung versch. Motivgr.	Th. A
B		
p f	f/p/ff/p	f >

1. Couplet 82 T.		
Holz, Hrn., Str.		Holz, Hrn. Pk., Str.
Th. B	Th. C „Trio"	Th. B
b Ges	b	b cis Cis
mf p > pp	p cresc	ff

Tranq. Tempo I

Ref. 19 T.
Tutti (1 Pos.)
Th. A
B - D/d
ff

2. Coup. 29 T.
Tutti (3 Pos.)
Th. D
d
ff

Refr.-Andeutung 61 T.	
Holz, Hr, Str.	Tutti
(Th. A)	Steigerung
D	d D d B
mf p ppp	p < ff

3. Couplet 47 T.	
Tutti	Holz, Hrn., Str.
Th. B	
B	
ff	> p

Refr. And. 33 T.
Str. + Hr. + Holz Tutti
(Th. A)
B
p cresc. f ff