

Fritz Brun

Sonates pour violon et piano 1 & 2
Sonate pour violoncelle et piano

Alessandro Fagioli, violon • Andrea Musto, violoncelle
Alessia Toffanin, piano



ED-1676

FRITZ BRUN (1878-1959)

Sonates pour violon et piano 1 & 2

Sonate pour violoncelle et piano

Sonate in d-moll für Violine und Klavier [N. 1] 37'36

Sonate en ré mineur pour violon et piano (1907, publiée en 1920, rééditée en 1989, Amadeus Verlag, Winterthur, Suisse)

1. I. Sehr leidenschaftlich und frei im Vortrag 15'06
2. II. Langsam und sehnsüchtig 9'10
3. III. Lebhaft 13'22

2. Sonate in D-dur für Violine und Klavier * 23'53

Deuxième sonate en ré majeur pour violon et piano (1951, publiée en 1989, Amadeus Verlag, Winterthur, Suisse)

4. I. Allegro Moderato 10'37
5. II. Vivace 5'25
6. III. Allegro non troppo 7'51

Sonate für Violoncell und Klavier * 21'59

Sonate pour violoncelle et piano (1952, Ms. Zentralbibliothek Zürich)

7. I. Allegro appassionato 8'09
8. II. Grave 8'00
9. III. Allegro vivace 5'50

[Durée totale: 83'31]

**premiers enregistrements mondiaux*

Alessandro Fagioli, violon
Andrea Musto, violoncelle
Alessia Toffanin, piano

Je vais commencer par la fin, en 1959, l'année de la mort de Fritz Brun. Car l'année 1959 semble marquer un tournant tragique dans l'histoire de la musique classique. Cette année-là, une génération de compositeurs, presque tous de la musique tonale (à la fois romantique et néoclassique) s'est éteinte, comme Egon Kornauth, Heitor Villa-Lobos, Eric Zeisl, George Antheil et Bohuslav Martinů (mort à Liestal, en Suisse). Dans les années 1950 et 1960, années de recherche musicale lancinante et politisée, et dans les années de contestation jusqu'au début des années 1980, la plupart de ces noms étaient destinés à disparaître presque complètement des salles de concert et des studios d'enregistrement.

Même dans la Suisse, généralement conservatrice sur le plan musical, les choses ne sont pas meilleures. 1959 est l'année de la disparition de Friedrich Niggli, de Raffaele d'Alessandro, d'Ernest Bloch (bien que dans le lointain Portland) et, bien sûr, de Fritz Brun.

La musique de Brun était sans aucun doute marquée par le romantisme, avec une certaine ouverture au néo-classicisme, mais avec un rejet total de la dodécaphonie, du sérialisme et de l'avant-gardisme d'après-guerre dans tous ses prolongements. Romantique, elle l'était surtout dans la conviction, à laquelle le compositeur est resté fidèle toute sa vie, que le sentiment et les émotions personnelles sont la matière dont est faite la musique. Pas de sentimentalisme, mais plutôt la sublimation d'émotions et d'expériences personnelles, loin de la musique programmatique et libre, si possible, des grandes explications biographiques.

Dans une ère d'intellectualisation de la musique – les décennies qui suivirent la mort de Brun – un tel compositeur était voué à l'oubli, du moins jusqu'à ce qu'un chef d'orchestre courageux et clairvoyant s'attaque aux partitions qui n'existaient pour la plupart qu'à l'état de manuscrits, armé de patience, d'esprit de recherche et de passion pour ce qui était injustement négligé.

Dans le cas de Fritz Brun, il s'agit du chef d'orchestre suisse Adriano, dont les mélomanes se souviennent déjà pour avoir redécouvert des partitions oubliées de Honegger, Respighi, Ibert, Pilati, Jaques-Dalcroze et bien d'autres. Au milieu des années 2000, c'est au tour de la redécouverte des symphonies et de la musique orchestrale et vocale de Brun, dont le point culminant est la récente réédition en coffret (Brilliant).

Le label Gallo a également contribué à maintenir le nom de Brun en vie avec un certain nombre d'enregistrements, notamment ceux de la série «Musik in Luzern», où la Sonate n° 1 pour violon et piano, avec le duo Lang, est également apparue (mais dans une version avec des coupures).

La musique de Brun a été publiée dans la série «Musik in Luzern», car Fritz Brun, dont le nom est certes surtout associé à Berne, où il a travaillé pendant près de quarante ans (1903-1941) en tant que pianiste, professeur, chef de chœur et d'orchestre, a en réalité vu le jour à Lucerne, fils d'un professeur de gymnase et d'une Italienne du nord.

Après avoir étudié à Lucerne, Brun s'est déplacé à Cologne, à la suggestion de son professeur de l'époque,

le chef d'orchestre Willem Mengelberg, qui était alors Generalmusikdirektor à Lucerne de 1892 à 1895. Au conservatoire de Cologne, Brun a poursuivi ses études avec Franz Wüllner, un pianiste, compositeur et pédagogue qui est aujourd'hui presque complètement oublié. Sous son aile, Brun reçoit une éducation musicale marquée par les fameux «trois B». Wüllner était en fait l'un des fondateurs de la Neue Bachgesellschaft à Leipzig, était un élève d'Anton Schindler – le secrétaire et premier biographe de Beethoven – et était un grand ami de Brahms. Le Premier quatuor à cordes en mi bémol majeur (1899-1900) et la Symphonie n° 1 en si mineur (1901) appartiennent à ses études allemandes. Brun, avant même d'avoir obtenu son diplôme de piano et de composition, avait cependant compris que sa carrière principale pourrait être celle de chef d'orchestre.

Le tournant se situe en 1902, lorsque trois de ses principaux soutiens décèdent : Franz Wüllner, le prince Georges de Prusse, auprès duquel Brun avait trouvé un emploi, et August Klughardt, le compositeur qui avait promis de jouer sa symphonie à Dessau. La situation est aggravée par les tentatives infructueuses de poursuivre une carrière professionnelle à Londres et à Dortmund, où il enseigne également l'italien, sa deuxième langue, aux chanteurs qu'il accompagne au piano.

En 1903, Brun se voit presque contraint de rentrer définitivement en Suisse, après avoir reçu les encouragements de Busoni, et d'accepter d'abord le poste de professeur de piano à la Musikschule de Berne, puis, à partir de 1909, celui de chef d'orchestre de la Berner Musikgesellschaft (Société de musique de Berne) et de son ensemble, le Berner Stadtorchester (Orchestre municipal de Berne). Parallèlement, il a poursuivi ses activités de pianiste, accompagnateur et chef de deux sociétés chorales, le Cäcilienverein et le Berner Liedertafel. Dans ses rares moments de liberté, Brun aimait particulièrement les Alpes et les voyages en Italie, sa deuxième patrie, souvent en compagnie d'Othmar Schoeck et de l'écrivain Hermann Hesse, entre autres.

Dans cette activité incessante, Brun s'est retrouvé à composer comme Mahler, pendant les pauses du travail, et avec le même horizon intérieur titanesque de pâturages et de sommets alpins, d'expériences émotionnelles, d'explosions et de dépressions à confier à la portée, en se concentrant surtout sur la forme de la symphonie. De 1901 à 1953, il en a réalisé dix, auxquels il a certainement confié son principal message à la postérité. Cette insistance sur la forme symphonique n'est pas unique dans le paysage musical suisse : avant lui, il faut se souvenir des onze symphonies de Joseph Joachim Raff, des huit de Hans Huber, et plus tard, des dix de Robert Blum, issu d'une nouvelle génération.

De proportions semblables à celles d'un concerto est la **Sonate en ré majeur [n° 1]** pour piano et violon, composée entre août et décembre 1907 à Berne et lors d'un voyage en Italie, où le troisième mouvement a été esquissé à Chioggia, près de Venise. Lors de sa publication en 1920, la pièce est dédiée à la violoniste suisse-allemande Adele Bloesch-Stöcker (1875-1978), qui était elle-même compositrice, surtout

après s'être retirée de l'activité de soliste (on se souviendra ici de son concerto pour violon de 1935). Jusqu'à l'écriture de la sonate, Brun n'avait composé, en plus de quelques Lieder, qu'un quatuor à cordes, la symphonie et un mouvement pour un quintette pour piano et cordes inachevé (1902). L'année 1906 est celle du monumental poème symphonique *Aus dem Buch Hiob*, dans lequel on peut supposer que Brun s'est identifié au patriarche biblique qui subit les épreuves de la vie en silence sans se rebeller. Parmi ces épreuves, Brun a vécu une histoire d'amour très tourmentée avec sa collègue Adele Stöcker, qui faisait partie des fondateurs de l'orchestre de chambre de Berne, et qui a fini par lui préférer leur ami commun Hans Bloesch, qu'elle a épousé en 1909.

La Sonate n° 1 est en fait l'une des deux œuvres qu'en 1939 Brun mentionne dans une lettre à Hermann Scherchen comme ayant été composées au début de sa période bernoise (l'autre étant la Deuxième Symphonie de 1911) : «Les deux œuvres sont portées par la joie de la jeunesse, par l'amour de la jeunesse, réciproque ou non, par l'amour de la nature et des beautés du pays.» L'hypothèse selon laquelle la Sonate n° 1 serait une sorte de psychodrame dialogique a donc été soutenue par des musicologues et des commentateurs, et compte tenu de l'écriture contemporaine d'autres œuvres pour violon similaires dédiées à Stefi Geyer (1888-1956) par son ami le compositeur Othmar Schoeck, et du concerto (également pour elle) de Béla Bartók (SZ 56, 1907-08), la tentation d'une telle interprétation est forte. Le pianiste Brun lui-même était un partenaire de duo de Stefi Geyer, qui était alors très active en tant que soliste. Un autre élément susceptible d'induire les commentateurs en erreur est l'abréviation musicale, selon la notation allemande, AB, interprétée comme la suite d'initiales d'Adele Bloesch, qui cependant en 1907 était encore Fräulein Stöcker. Le manuscrit original, que l'on croyait perdu et qui a été récemment retrouvé à la Burgerbibliothek de Berne, ne contient pas encore de dédicace (une telle dédicace n'apparaît que dans la première édition de Hüni, Zurich, 1920), mais il n'en reste pas moins que cette AB initiale (peut-être pensait-il à une future Adèle Brun ?), quelle que soit son attribution, donne également le chiffre pour l'ensemble de la sonate.

Le premier mouvement – très passionné et libre (*sehr leidenschaftig und frei im Vortrag*) – se présente comme une carte de visite du jeune compositeur, désireux de montrer le degré de maturité compositionnelle qu'il a désormais atteint, et affichant une écriture dense et passionnée. Le titre des manuscrits des sonates pour violon (contrairement aux deux éditions de 1989) indique *Sonate für Klavier und Violine*, pour souligner l'importance égale des deux instruments, tout comme Brahms l'avait fait dans sa Deuxième sonate en la majeur, op. 100, composée lors de son séjour à Thun, en Suisse, en 1886. En effet, ici comme dans sa propre Deuxième sonate, le piano et le violon se partagent également le matériau thématique principal, qui se présente d'emblée sous la forme d'un motif ambigu, indécis entre les

modes mineur et majeur : une octave ascendante sur le La (A), suivie d'un demi-ton ascendant jusqu'au Si bémol (B, en notation allemande).

La variation d'une octave sur l'Ut suivie d'un pas de demi-ton descendant marque le début du deuxième sujet chromatiquement descendant. Le violon est en partie accompagné et en partie répercuté par le piano, qui se taille également quelques épisodes propres, comme le *più mosso e marcato* à [1] 5:30 et le *rasch* (rapide) qui clôt le mouvement (l'alternance de désignations agogiques en allemand et en italien est typique du compositeur).

Le deuxième mouvement, lent et langoureux – *langsam und sehnsüchtig* – est une sarabande en 6/4 en la majeur qui tire son thème principal d'une inversion du thème du mouvement précédent. La progression claudicante et sensuelle souligne en même temps un thème délicat et rarefié, élégamment mis en valeur par l'accompagnement expressif du piano. Un deuxième épisode central plus animé où le violon joue en sourdine, souvent sur des doubles cordes, précède le retour du thème principal avec le pizzicato du violon. Le thème réapparaît une troisième fois, maintenant plus mondain dans ses harmonies et dans l'utilisation du registre agut du violon, avant la conclusion finale, à nouveau sereine.

Le dernier mouvement vif (*Lebhaft*) a, comme le premier, des dimensions considérables. Et du premier mouvement, il reprend la tonalité et le repère initial (l'octave A-A'), ainsi que, plus loin, la gamme descendante qui y formait le premier thème. Ici, cependant, les mêmes intervalles montrent d'autres possibilités : le premier thème est dramatique, entrecoupé d'épisodes lyriques, comme le beau thème expressif (à [3] 2:40) joué à nouveau sur les notes A et B. La forme semble être celle d'un rondo, où le thème principal revient sans changement majeur dans son caractère toujours dramatique et inéluctable. À [3] 9:55, le thème lyrique revient, maintenant en ré majeur. La section finale, une sorte de récapitulation dans un pianissimo retenu (*molto tranquillo*), n'est que le calme avant la tempête de la clôture finale.

Un hiatus de plus de quarante ans sépare la première sonate de la seconde. En 1941, Brun s'est retiré de ses engagements publics à Berne (même s'il ne dédaignait pas de revenir en tant que chef d'orchestre invité) et s'est installé dans sa chère Casa Indipendenza à Morcote, au Tessin. C'est là qu'il a non seulement achevé ses trois dernières symphonies, mais aussi écrit un Concerto en la majeur (1946) pour piano et orchestre, les *Variationen über ein eigenes Thema* et un *Divertimento* (1944, 1954) pour piano et orchestre à cordes. Il a également composé un Concerto en ré mineur pour violoncelle et orchestre (1947) et a complété la série des quatuors à cordes avec les troisième et quatrième écrits respectivement en 1943 et 1949.

D'une certaine manière, les quarante ans de distance se font sentir, notamment dans la plus grande rigueur et maturité de l'expression. Brun est plus confiant dans ses moyens d'expression et renonce à la

répétition constante de ses thèmes. C'est comme si le vin fort de ses années de jeunesse et de romantisme, qui lui monte immédiatement à la tête, s'était transformé en une liqueur à savourer tranquillement – peut-être même mûrie au soleil du sud, dans la maison qui surplombe le lac de Lugano.

Dans la **2ème Sonate en ré majeur**, composée à Morcote en novembre 1951, l'écriture est plus sèche, les durées ne sont pas aussi dilatées que dans la première sonate et même la structure harmonique ressent maintenant les effets de la fréquentation de la musique impressionniste et néo-classique française. Un bon exemple est le premier mouvement, *Allegro moderato*, toujours aussi dense qu'une sonate brahm-sienne, mais avec des modulations inattendues dans des tonalités éloignées (ici par mi bémol majeur). Dans le deuxième mouvement, *Vivace*, c'est cependant la structure qui surprend : Brun renonce au traditionnel adagio cantabile pour développer une séquence dialogique entre une idée rythmique et émouvante qui incorpore une autre idée plus méditative et intime (*largo*).

Enfin, le troisième mouvement, *Allegro non troppo*, nous permet d'observer immédiatement la forme de la pensée musicale de Brun, avec des phrases qui commencent par des gestes éloquentes et de longues notes, immédiatement transformées en quelque chose de plus agité : les valeurs sont réduites, les embellissements, les trilles et les acciaccaturas ornent ce qui était auparavant simple et concret. En même temps, la structure arquée de ces épisodes mélodiques est également évidente à l'oreille, tendant à revenir aux notes de départ après avoir occupé les registres aigus, comme si dans tout cela on pouvait lire le propre tempérament de Brun pour lequel le compositeur était bien connu : agité et souvent impatient. En particulier en tant que chef d'orchestre, Brun était exigeant et enclin à se mettre en colère. Cependant, dans le monde des affections personnelles, Brun était magnanime, généreux et joyeux, comme le finale qui, ici, comparé à la première sonate, est d'une gaieté rassurante, presque avec une nuance de danse folklorique animée.

Dans le monde de ses amis du Conservatoire de Berne, des professionnels exemplaires qui étaient également actifs comme solistes, comme musiciens de chambre et comme membres de l'orchestre de la ville, Brun était en effet à l'aise : dans ses dernières années, tous, y compris son ami fraternel Schoeck, étaient souvent les invités de Brun à Morcote, pour d'interminables parties de cartes ou de pétanque, des dîners, des toasts et des excursions. Parmi eux se trouvaient également un certain nombre de peintres, tels que Cuno Amiet, Ernst Morgenthaler et Wilfried Buchmann, à qui l'on doit la couverture de cet album, qui représente le jardin lumineux de la villa de Brun, avec son atmosphère ensoleillée et festive. Ce n'est donc pas un hasard si c'est son ami Alphonse Brun qui a donné la première mondiale de la Deuxième sonate en 1952, et si son collègue plus jeune Richard Sturzenegger (1905-76), compositeur et premier violoncelle de l'orchestre bernois a fait de même avec la Sonate pour violoncelle et piano

lors d'une matinée en l'honneur du 75e anniversaire de Fritz Brun (le 6 décembre 1953). Sturzenegger lui-même, élève de Casals et de Nadia Boulanger, avait également créé le Concerto pour violoncelle et orchestre sous la direction de Carl Schuricht cinq ans auparavant.

La belle **Sonate pour violoncelle et piano** (*Sonate für Violoncell und Klavier* : sic! – pas encore publiée), composée en août 1952, également à Morcote, est un autre exemple de l'assimilation par Brun des tendances françaises dans la musique des années 1920 et 1930. Bien sûr, il ne s'agit là que d'indices mineurs et de sonorités inattendues qui se fondent néanmoins dans une structure tonale tardo-romantique et formellement brahmsienne. Jusqu'à présent, je me suis abstenu de commenter les emprunts et les moulagés du musicien de Hambourg, mais il est évident que les échos et les citations refont souvent surface dans cette sonate également. En effet, la musique de Brun ressemble à une brune église romane, où souvent quelques pierres blanches datant de la période romaine classique sont incorporées à l'œuvre finale, même si elles sont encadrées, renversées ou cachées dans les fondations.

Ces emprunts brahmsiens sont perceptibles, par exemple, dans le premier mouvement, *Allegro appassionato*, dans la gamme chromatique descendante du violoncelle (*mezzo forte, espressivo*, [7] 2:21), qui cite fidèlement un passage similaire de la Sonate n° 1, op. 38 (1865) de Brahms. Ce n'est pas un hasard si, jeune homme, Brun se signait Johannes, tandis que son ami Schoeck lui répondait en se paraphant Hugo (Wolf). D'autre part, l'écriture harmonique complexe mais fluide rappelle certaines sonorités raréfiées des Français (Fauré, par exemple), tandis que certains staccatos homorythmiques du piano font penser à Stravinsky, un compositeur que Brun admirait.

Le deuxième mouvement, *Grave*, est imprégné d'un cantabile extrême dans un dialogue équilibré entre les deux instruments. Un petit groupe de quatre doubles-croches suivies d'une note longue est l'élément unificateur de tout le mouvement, qui se termine comme une berceuse tranquille – ou peut-être est-ce une élégie, comme le suggèrent certains commentateurs de l'époque.

Le troisième mouvement *Allegro vivace* jette un regard encore plus rétrospectif et, à travers la lentille du néoclassicisme, vise les giges qui clôturent les suites pour violoncelle seul de Bach, en particulier celle de la Suite n° 4, BWV 1010, avec une ambiance festive qui contraste totalement avec celle, plus méditative, du mouvement lent. Ce sera l'adieu festif et virtuose de Brun à la musique de chambre.

Mauro Piccinini



Lassen Sie mich am Ende beginnen, im Jahr 1959, dem Todesjahr von Fritz Brun. Denn das Jahr 1959 scheint einen tragischen Wendepunkt in der Geschichte der klassischen Musik zu markieren. In diesem Jahr starb eine Generation von Komponisten aus, die fast alle tonale Musik schrieben (sowohl romantisch als auch neoklassisch), wie Egon Kornauth, Heitor Villa-Lobos, Eric Zeisl, George Antheil und Bohuslav Martinů (der in Liestal in der Schweiz starb). In den 1950er- und 1960er-Jahren, Jahre der politisierten musikalischen Experimente, und in den Jahren des Protests bis Anfang der 1980er-Jahre waren die meisten dieser Namen dazu bestimmt, fast vollständig aus den Konzertsälen und Aufnahmestudios zu verschwinden.

Auch in der eher musikalisch konservativen Schweiz sah es nicht besser aus: 1959 war das Jahr des Ablebens von Friedrich Niggli, Raffaele d'Alessandro, Ernest Bloch (wenn auch im fernen Portland) und eben auch von Fritz Brun.

Bruns Musik war zweifelsohne von der Romantik geprägt, mit einer gewissen Offenheit für den Neoklassizismus, aber mit einer totalen Ablehnung der Dodekaphonie, des Serialismus und der Nachkriegsavantgarde in all ihren Ausläufern. Romantisch war sie vor allem im Glauben, dem der Komponist zeitlebens treu blieb, dass das Gefühl und die persönlichen Emotionen, der Stoff sind, aus dem die Musik gemacht ist. Nicht Sentimentales, sondern vielmehr die Sublimierung von Emotionen und persönlichen Erfahrungen, weit entfernt von programmatischer Musik und möglichst frei von großen biographischen Erklärungen.

In einer Epoche der Intellektualisierung der Musik – die Jahrzehnte nach Bruns Tod – war ein solcher Komponist dazu verdammt, in Vergessenheit zu geraten, zumindest so lange, bis ein mutiger und weitsichtiger Dirigent die grösstenteils nur als Manuskripte existierenden Partituren in Angriff genommen hatte, bewaffnet mit Geduld, Forschergeist und Leidenschaft für das zu Unrecht Vernachlässigte.

Im Fall von Fritz Brun war es der Schweizer Dirigent Adriano, der Musikliebhabern bereits durch die Wiederentdeckung vergessener Partituren von Honegger, Respighi, Ibert, Pilati, Jaques-Dalcroze und vielen anderen bekannt ist. Mitte der 2000er Jahre war endlich auch die Wiederentdeckung von Bruns Sinfonien, Orchester- und Vokalmusik an der Reihe, die in der kürzlich erschienenen Box-Edition (Brilliant) gipfelte.

Auch das Label Gallo trug mit einer Reihe von Einspielungen dazu bei, Bruns Namen lebendig zu halten, unter anderem in der Reihe 'Musik in Luzern', wo auch die Sonate Nr. 1 für Violine und Klavier mit dem Duo Lang erschien (allerdings in einer gekürzten Fassung). Bruns Musik erschien in der Reihe 'Musik in Luzern,' weil Fritz Brun, dessen Name zwar vor allem mit Bern in Verbindung gebracht wird, wo er fast vierzig Jahre lang (1903-1941) als Pianist, Lehrer,

Chor- und Orchesterdirigent wirkte, tatsächlich aber das Licht der Welt in Luzern als Sohn eines Gymnasiallehrers und einer Norditalienerin erblickt hat.

Nach dem Studium in Luzern setzte Brun auf Anregung seines damaligen Lehrers, dem Dirigenten Willem Mengelberg, – von 1892-95 Generalmusikdirektor in Luzern – seine Studien in Köln fort. Am Kölner Konservatorium studierte Brun bei Franz Wüllner, einem heute fast völlig vergessenen Pianisten, Komponisten und Pädagogen. Unter seiner Ägide erhielt Brun eine musikalische Ausbildung, die von den berühmten 'Drei Bs' geprägt war. Wüllner gehörte nämlich zu den Gründern der Neuen Bachgesellschaft in Leipzig, war Schüler von Anton Schindler – Beethovens Sekretär und erstem Biographen – und war ein großer Freund von Brahms. Aus dieser Zeit stammen das Erste Streichquartett in Es-Dur (1899-1900) und die Symphonie Nr. 1 in h-Moll (1901). Brun hatte jedoch schon vor seinem Klavier- und Kompositionsdiplom erkannt, dass seine Hauptkarriere die eines Dirigenten sein könnte.

Der Wendepunkt kam 1902, als drei seiner wichtigsten Unterstützer starben: Franz Wüllner, Prinz Georg von Preußen, bei dem Brun eine Anstellung gefunden hatte, und August Klughardt, der Komponist, der versprochen hatte, seine Sinfonie in Dessau aufzuführen. Verschlimmert wurde die Situation durch gescheiterte Versuche, in London und Dortmund eine professionelle Karriere aufzubauen, wo er den Sängern, die er am Klavier begleitete, auch Italienisch, immerhin seine zweite Sprache, beibrachte.

1903 sah sich Brun, nachdem er von Busoni ermutigt worden war, beinahe gezwungen, endgültig in die Schweiz zurückzukehren. Er nahm zunächst die Stelle eines Klavierlehrers an der Musikschule in Bern an, dann ab 1909 auch die eines Dirigenten der Berner Musikgesellschaft und ihres Ensembles, des Berner Stadtorchesters. Gleichzeitig setzte er seine Tätigkeiten als Pianist, Begleiter und Dirigent zweier Gesangsvereine, des Cäcilienvereins und der Berner Liedertafel, fort. In seinen seltenen freien Momenten liebte Brun vor allem die Alpen und Reisen nach Italien, seiner zweiten Heimat, oft in Begleitung von Othmar Schoeck und dem Schriftsteller Hermann Hesse, u.a.

In dieser unablässigen Aktivität komponierte Brun wie Mahler, in den Arbeitspausen und mit dem gleichen titanischen inneren Horizont von Almen und Bergspitzen, emotionalen Erlebnissen, Ausbrüchen und Depressionen, die er dem Notenpapier anvertraute, wobei er sich vor allem auf die Form der Sinfonie konzentrierte. Von 1901 bis 1953 vollendete deren zehn, denen er sicherlich seine wichtigste Botschaft an die Nachwelt anvertraut hat. Dieses Beharren auf der symphonischen Form ist in der Schweizer Musikszene nicht einzigartig: Vor ihm muss man an die 11 Symphonien von Joseph Joachim Raff, die acht von Hans Huber und später die 10 von Robert Blum, einer jüngeren Generation, erinnern.

Ebenfalls von konzertähnlichem Zuschnitt ist die **Sonate in d-Moll [Nr. 1]** für Klavier und Violine, die zwischen August und Dezember 1907 in Bern und auf einer Reise nach Italien entstand, wo der dritte Satz in Chioggia in der Nähe von Venedig skizziert wurde. Bei der Veröffentlichung 1920 wurde das

Werk der schweizerdeutschen Geigerin Adele Bloesch-Stöcker (1875-1978) gewidmet, die selbst als Komponistin tätig war, vor allem nachdem sie sich aus ihrer Solokonzerttätigkeit zurückgezogen hatte (es wird an dieser Stelle an ihr Violinkonzert von 1935 erinnert).

Bis zur Entstehung der 1. Violinsonate hatte Brun neben einigen Liedern nur ein Streichquartett, die Sinfonie und einen Satz für ein unvollendetes Quintett für Klavier und Streicher (1902) komponiert. Aus dem Jahr 1906 stammt die monumentale symphonische Dichtung *Aus dem Buch Hiob*, in der sich Brun vermutlich mit dem biblischen Patriarchen identifiziert, der in aller Stille die Prüfungen des Lebens erleidet, ohne zu rebellieren. Zu diesen Prüfungen gehörte auch eine sehr schwierige Liebesbeziehung mit seiner Kollegin, Adele Stöcker, die zu den Gründern des Berner Kammerorchesters gehörte, und die sich schliesslich für den gemeinsamen Freund Hans Bloesch entschied, und diesen 1909 heiratete.

Die 1. Sonate ist eines von zwei Werken, die Brun 1939 in einem Brief an Hermann Scherchen als aus seiner frühen Berner Zeit stammend bezeichnet (das andere ist die zweite Symphonie von 1911): „Beide Werke sind getragen von der Freude der Jugend, von erwideter und unerwideter Jugendliebe, von der Liebe zur Natur und zu den Schönheiten der Heimat.“ Die Hypothese, dass es sich bei der Sonate Nr. 1 um eine Art dialogisches Psychodrama handelt, wurde von Musikwissenschaftlern und Kommentatoren unterstützt, und angesichts der zeitgenössischen Violinwerke, die Stefi Geyer (1888-1956) von seinem Freund, dem Komponisten Othmar Schoeck, gewidmet wurden, und des Konzerts (ebenfalls für sie) von Béla Bartók (SZ 56, 1907-08), ist die Versuchung einer solchen Interpretation groß. Der Pianist Brun selbst war ein Duopartner dieser nährmilchigen Stefi Geyer, die damals als Solistin aktiv war. Zur Irreführung der Kommentatoren trägt auch das musikalische Kürzel A-B bei, das als Abfolge der Initialen von Adele Bloesch interpretiert wird, die 1907 allerdings noch Fräulein Stöcker hieß. Das verschollen geglaubte Originalmanuskript, das kürzlich in der Burgerbibliothek in Bern aufgespürt wurde, enthält noch keine Widmung (eine solche taucht erst in der 1. Ausgabe von Hüni, Zürich, von 1920 auf), doch stellt diese Initiale AB (dachte er vielleicht an eine zukünftige Adele Brun?), wie auch immer sie zuzuordnen ist, den Kern der gesamten Sonate dar.

Der erste Satz, *sehr leidenschaftlich und frei im Vortrag*, präsentiert sich als Visitenkarte des jungen Komponisten, der seine kompositorische Reife unter Beweis stellen will und einen dichten und leidenschaftlichen Schreibstil an den Tag legt. Die Überschrift der Manuskripte beider Violinsonaten lautet (im Gegensatz zu den beiden Editionen von 1989) *Sonate für Klavier und Violine*, um die Gleichwertigkeit der beiden Instrumente zu betonen, so wie es Brahms in seiner zweiten Sonate A-Dur op. 100 getan hatte, die er 1886 während seines Aufenthalts in Thun in der Schweiz komponiert hatte. Und in

der Tat teilen sich hier, wie auch in seiner zweiten Sonate, Klavier und Violine zu gleichen Teilen das thematische Hauptmaterial, das sich sofort mit einem zweideutigen Motiv präsentiert, das zwischen den Modi Moll und Dur unentschieden ist: eine aufsteigende Oktave auf A, gefolgt von einem aufsteigenden Halbton bis zum B. Die Variation einer C-Oktave, gefolgt von einem Halbtonschritt, markiert den Beginn des zweiten chromatisch absteigenden Themas. Die Violine wird teils vom Klavier begleitet, teils von ihm widerspiegelt, das sich auch einige eigene Episoden ausdenkt, wie das *più mosso e marcato* bei [1] 5:30 und das *Rasch*, das den Satz beschließt (der abwechselnde Gebrauch von agogischen Bezeichnungen in Deutsch und Italienisch ist typisch für den Komponisten).

Der zweite Satz, *langsam und sehnsüchtig*, ist eine Sarabande im 6/4-Takt in A-Dur, die ihr Hauptthema aus einer Inversion des Themas des vorhergehenden Satzes ableitet. Der gleichzeitig hinkende und gefühlvolle Verlauf unterstreicht ein zartes und edles Thema, das durch die ausdrucksstarke Klavierbegleitung elegant hervorgehoben wird. Eine zweite, sanftere zentrale Episode, in der die Violine Doppelgriffe mit Dämpfer spielt, geht der Rückkehr des Hauptthemas mit dem Pizzicato der Violine voraus. Das Thema taucht ein drittes Mal auf, nun anzüglicher in seinen Harmonien und dem Einsatz des hohen Registers der Violine, bevor es zu einem letzten, wiederum heiteren Schluss kommt.

Der lebhaftes Schlusssatz hat, wie der erste, beachtliche Dimensionen. Und er greift die anfängliche Tonalität und das Stichwort (Oktave A-A') aus dem ersten Satz auf, ebenso wie die absteigende Tonleiter, die dort das erste Thema bildete. Hier zeigen dieselben Intervalle jedoch andere Möglichkeiten: Das erste Thema ist dramatisch, unterbrochen von lyrischen Episoden, wie dem schönen, ausdrucksvollen Thema (bei [3] 2:40), das wieder auf den Noten A und B gespielt wird. Die Form scheint die eines Rondos zu sein, in dem das Hauptthema ohne größere Veränderungen in seinem stets dramatischen und unausweichlichen Charakter wiederkehrt. Bei [3] 9:55 kehrt das lyrische Motto zurück, jetzt in D-Dur. Der letzte Abschnitt, eine Art Reprise im verhaltenen Pianissimo (*molto tranquillo*), ist nur die Ruhe vor dem Sturm des Schlusses.

Zwischen der ersten und der zweiten Sonate liegt eine Zeitspanne von über vierzig Jahren. 1941 hatte sich Brun von seinen öffentlichen Aufgaben in Bern zurückgezogen (auch wenn er es nicht verschmähte, als Gastdirigent zurückzukehren) und zog in seine geliebte Casa Indipendenza in Morcote im Tessin. Hier vollendete er nicht nur seine letzten drei Sinfonien, sondern schrieb auch ein Konzert in A-Dur (1946) für Klavier und Orchester, die *Variationen über ein eigenes Thema* und ein *Divertimento* (1944, 1954) für Klavier und Streichorchester. Außerdem komponierte er ein Konzert in d-Moll für Cello und Orchester (1947) und schloss die Reihe der Streichquartette mit dem dritten und vierten Werk ab, die 1943 bzw. 1949 entstanden.

Die vierzig Jahre Abstand machen sich in gewisser Weise bemerkbar, vor allem durch die größere Stringenz und Reife des Ausdrucks. Brun ist sicherer in seinen Ausdrucksmitteln und verzichtet auf die ständige Wiederholung seiner Themen. Es ist, als ob sich der starke Wein seiner jugendlichen, romantischen Jahre, der einem sofort zu Kopf steigt, in einen Likör verwandelt hätte, den man in aller Ruhe geniessen kann – vielleicht sogar in der südlichen Sonne, im Haus über dem Luganer See gereift.

In der 2. **Sonate in D-Dur**, die im November 1951 in Morcote geschrieben wurde, ist die Komposition trockener, die Dauer sind nicht so gedehnt wie in der 1. Sonate, und sogar die harmonische Struktur trägt nun die Spuren der Bekanntschaft mit der französischen impressionistischen und neoklassischen Musik. Ein gutes Beispiel ist der erste Satz, *Allegro moderato*, immer noch so dicht wie eine Brahms-Sonate, aber mit unerwarteten Modulationen in entfernten Tonarten (hier durch Es-Dur).

Im zweiten Satz, *Vivace*, ist es hingegen die Struktur, die überrascht: Brun verzichtet auf das traditionelle cantabile Adagio, um eine dialogische Sequenz zwischen einer rhythmischen und bewegten Idee zu entwickeln, die in ihren zwei Reprisen eine andere, meditativer und intimere Idee (*largo*) setzt.

Der dritte Satz schließlich, *Allegro non troppo*, erlaubt es uns, die Form von Bruns musikalischem Denken unmittelbar zu beobachten, mit Phrasen, die mit berechneten Gesten und langen Noten beginnen und sich sofort in etwas Unruhigeres verwandeln: Die Notenwerte werden halbiert, die Verzierungen, Triller und Acciaccaturas verschönern, was vorher einfach und konkret war. Gleichzeitig wird die bogenförmige Struktur dieser melodischen Episoden deutlich, da sie dazu neigen, zu den Anfangstönen zurückzukehren, nachdem sie die hohen Lagen eingenommen haben, als ob man in all dem Bruns eigenes Temperament lesen könnte, für das der Komponist bekannt war: rastlos und oft ungeduldig. Vor allem als Dirigent war Brun anspruchsvoll und neigte zu Ausbrüchen. In der Welt der persönlichen Zuneigung jedoch war Brun großmütig, großzügig und heiter, wie das Finale, das hier im Vergleich zur 1. Sonate leichtblütig daherkommt, fast mit einer Prise lebhaften Volkstanzes.

In der Welt seiner Freunde vom Berner Konservatorium, vorbildliche Fachleute, die auch als Solisten, Kammermusiker und Mitglieder des Stadtorchesters tätig waren, fühlte sich Brun tatsächlich wohl: In seinen späteren Jahren waren alle, auch sein brüderlicher Freund Schoeck, oft Bruns Gäste in Morcote, für endlose Karten- oder Bocciaspiele, Abendessen, Trinksprüche und Ausflüge. Unter ihnen befanden sich auch einige Maler wie Cuno Amiet, Ernst Morgenthaler und Wilfried Buchmann, denen wir das Titelbild dieses Albums verdanken, das den hellen Garten von Bruns Villa mit seiner sonnigen und festlichen Atmosphäre zeigt. Es ist daher kein Zufall, dass es sein Freund Alphonse Brun war, der die 2. Sonate 1952 uraufführte, und dass sein jüngerer Kollege Richard Sturzenegger (1905-76), Komponist und erster Cellist des Berner Orchesters, die Sonate für Cello und Klavier an einer Matinee zu Ehren

von Fritz Bruns 75. Geburtstag (am 6. Dezember 1953) uraufführte. Sturzenegger selbst, ein Schüler von Casals und Nadia Boulanger, hatte das Konzert für Cello und Orchester unter der Leitung von Carl Schuricht bereits fünf Jahre zuvor zur Aufführung gebracht.

Die schöne **Sonate für Violoncell und Klavier**, (sic! – noch nicht veröffentlicht), die im August 1952, ebenfalls in Morcote, komponiert wurde, ist ein weiteres Beispiel für Bruns Aneignung französischer Trends in der Musik der 1920er und 1930er Jahre. Natürlich handelt es sich dabei nur um kleine Anspielungen und unerwartete Klangfarben, die sich dennoch in eine spätrömantische und formal brahmssche Tonstruktur einfügen. Ich habe bisher davon abgesehen, Anleihen und Besetzungen des Hamburger Musikers zu kommentieren, aber es ist klar, dass Anklänge und Zitate auch in dieser Sonate oft wieder auftauchen. In der Tat ähnelt Bruns Musik einer braunen romanischen Kirche, in der oft einige weiße Steine aus der klassischen römischen Zeit in das endgültige Werk eingearbeitet sind, wenn auch eingebettet, umgedreht oder in den Fundamenten versteckt.

Diese Brahmsschen Anleihen sind zum Beispiel im ersten Satz, *Allegro appassionato*, in der absteigenden chromatischen Tonleiter des Cellos (*mezzo forte, espressivo*, [7] 2:21) zu erkennen, die eine ähnliche Passage in Brahms' Sonate Nr. 1, op. 38 (1865) getreu zitiert. Es ist kein Zufall, dass Brun sich als junger Mann mit Johannes unterzeichnete, während sein Freund Schoeck ihm mit Hugo (Wolf) antwortete. Andererseits ruft die komplexe, aber fließende Harmonik bestimmte seltene Klangfarben der Franzosen (z. B. Fauré) in Erinnerung, während einige der homorhythmischen Staccatos des Klavierparts an Strawinsky gemahnen, einen von Brun bewunderten Komponisten.

Der zweite Satz, *Grave*, ist von einer extremen Kantabilität in einem ausgewogenen Dialog zwischen den beiden Instrumenten geprägt. Eine kleine Gruppe von vier Sechzehnteln, auf die ein langer Ton folgt, ist das verbindende Element des gesamten Satzes, der als ruhige Berceuse endet – oder vielleicht ist es eine Elegie, wie einige Kommentatoren der damaligen Zeit meinten.

Der dritte Satz *Allegro vivace* wirft einen noch stärkeren Blick zurück und zielt durch die Brille des Neoklassizismus auf die Gigues, mit denen Bachs Solocellosuiten, insbesondere die Suite Nr. 4, BWV 1010, schlossen, mit einer festlichen Stimmung, die in vollem Kontrast zur eher meditativen Stimmung des langsamen Satzes steht. Dies wird Bruns fröhlicher und virtuoser Abschied von der Kammermusik sein.

Mauro Piccinini



Let me start at the end, in 1959, the year of Fritz Brun's death. For the year 1959 seems to mark a tragic watershed in the history of classical music. In this year, a generation of composers died, almost all of whom wrote tonal music (both romantic and neoclassical), such as Egon Kornauth, Heitor Villa-Lobos, Eric Zeisl, George Antheil and Bohuslav Martinů (who passed away in Liestal, Switzerland). In the 1950s and 1960s, years of politicised musical experimentation, and in the years of protest until the early 1980s, most of these names were destined to disappear almost completely from concert halls and recording studios.

Things were no better in the more musically conservative Switzerland: 1959 was the year of the passing of Friedrich Niggli, Raffaele d'Alessandro, Ernest Bloch (albeit in faraway Portland) and of Fritz Brun. Brun's music was undoubtedly influenced by Romanticism, with a certain openness to Neoclassicism, but with a total rejection of dodecaphony, serialism and the post-war avant-garde in all its offshoots. It was romantic above all in the belief, to which the composer remained true throughout his life, that sentiment and personal emotions are the stuff that music is made of. Not sentimentalism, but rather the sublimation of emotions and personal experience, far removed from programmatic music and as free as possible from any major biographical explanations.

In an era of intellectualisation of music – the decades following Brun's death – such a composer was doomed to oblivion, at least until a courageous and far-sighted conductor tackled the scores, most of which existed only as manuscripts, armed with patience, a spirit of research and a passion for the unjustly neglected.

In the case of Fritz Brun it was the Swiss conductor Adriano, whom music lovers already remember for the rediscovery of forgotten scores by Honegger, Respighi, Ibert, Pilati, Jaques-Dalcroze and many others. In the mid-2000s, it was finally the turn of Brun's symphonies, orchestral and vocal music to be rediscovered, an enterprise culminating in the recent boxed edition (Brilliant).

The Gallo label also played its part in keeping Brun's name alive with a number of recordings, including those in the "Musik in Luzern" series, where the Sonata No. 1 for violin and piano, with the Lang duo, also appeared (but in an abridged version).

Brun's music appeared in the "Music in Lucerne" series because Fritz Brun, whose name is primarily associated with Berne, where he worked for almost forty years (1903-1941) as a pianist, teacher, choir and orchestra conductor, actually saw the light of day in Lucerne as the son of a grammar school teacher and a northern Italian woman.

After his studies in Lucerne, Brun continued in Cologne at the suggestion of his teacher at the time, the conductor Willem Mengelberg, Generalmusikdirektor in Lucerne from 1892-95. At the Cologne Conservatory, Brun studied with Franz Wüllner, a pianist, composer and pedagogue who is today almost

completely forgotten. Under his wing, Brun received a musical education marked by the famous “Three Bs”. Wüllner in fact was one of the founders of the Neue Bachgesellschaft in Leipzig, was a pupil of Anton Schindler – Beethoven’s secretary and first biographer – and was a great friend of Brahms. To this period belong the First String Quartet in E-flat Major (1899-1900) and the Symphony No. 1 in B minor (1901). Even before his diploma in piano and composition, Brun realised that his main career could be that of a conductor.

The turning point was 1902, when three of his main supporters died: Franz Wüllner, Prince George of Prussia, with whom Brun had found employment, and August Klughardt, the composer who had promised to perform his symphony in Dessau. The situation was made worse by failed attempts to pursue a professional career in London and Dortmund, where he also taught Italian, his second language after all, to the singers he accompanied on the piano.

In 1903, after being encouraged by Busoni, Brun almost felt compelled to return to Switzerland for good. He first took up the post of piano teacher at the Musikschule in Bern, then from 1909 also that of conductor of the Berner Musikgesellschaft (Bern Music Society) and its ensemble, the Berner Stadtorchester (Bern Municipal Orchestra). At the same time, he continued his activities as pianist, accompanist and conductor of two singing societies, the Cäcilienverein and the Berner Liedertafel. In his rare free moments, Brun especially loved the Alps and trips to Italy, his second homeland, often in the company of Othmar Schoeck and the writer Hermann Hesse, among others.

In this incessant activity, Brun found himself composing like Mahler, during breaks from work, and with the same titanic inner horizon of Alpine pastures and peaks, emotional experiences, outbursts and depressions to confide in the music stave, concentrating above all on the form of the symphony. From 1901 to 1953 he completed ten of them, to which he certainly entrusted his main contribution to posterity. This insistence on the symphonic form is not unique on the Swiss musical scene: before him, one must remember the 11 symphonies of Joseph Joachim Raff, the eight of Hans Huber, and later, the ten of Robert Blum, of a younger generation.

Also of concerto-like proportions is the **Sonata in D minor [No. 1]** for piano and violin, composed between August and December 1907 in Berne and during a trip to Italy, where the third movement was sketched out in Chioggia, near Venice. Upon its publication in 1920, the piece was dedicated to the Swiss-German violinist Adele Bloesch-Stöcker (1875-1978), who was herself a composer, primarily after retiring from solo concert activity (her Violin Concerto of 1935 is here recalled).

Until the writing of the sonata, Brun had composed only a string quartet, a few Lieder, the symphony, and a movement for an unfinished quintet for piano and strings (1902). To 1906 belongs also the monumental symphonic poem *Aus dem Buch Hiob*, in which Brun can be assumed to have identified himself

with the biblical patriarch who suffers the trials of life in silence without rebelling. These trials included a much-troubled love affair with his colleague, Adele Stöcker, who was among the founders of the Bern Chamber Orchestra, and who eventually preferred the mutual friend Hans Bloesch, whom she married in 1909.

The First Sonata is one of two works Brun mentioned in a 1939 letter to Hermann Scherchen as having been composed in his early Bernese period (the other being the Second Symphony of 1911): “Both works are borne of the joy of youth, of youthful love reciprocated and unrequited, of love for nature and the beauties of the homeland.” The hypothesis, then, that Sonata No.1 is in fact a form of dialogical psychodrama has been supported by musicologists and commentators, and considering the contemporary violin works dedicated to Stefi Geyer (1888-1956) by his friend the composer Othmar Schoeck, and the concerto (also for her) by Béla Bartók (SZ 56, 1907-08), the temptation for such an interpretation is compelling. The pianist Brun himself was a duo partner of Stefi Geyer, who was active as a soloist at the time. Further misleading the commentators is also the musical abbreviation, according to German notation, A-B, interpreted as the sequence of the initials of Adele Bloesch, who however in 1907 was still Fräulein Stöcker. The original manuscript, thought to be lost, and which was recently tracked down in the Burgerbibliothek in Bern, does not yet contain a dedication (such a dedication only appears in the first edition by Hüni, Zurich, 1920), but still, this initial AB (perhaps was he thinking of a future Adele Brun?) whatever its attribution, represents the core of the entire sonata.

The first movement, very passionate and free (*sehr leidenschaftig und frei im Vortrag*), is presented as a calling card of the young composer, eager to show the degree of compositional maturity he had now reached, and displaying a dense and passionate writing style. The heading of the manuscripts of both violin sonatas (unlike the two 1989 editions) reads *Sonate für Klavier und Violine*, to emphasise the equal importance of the two instruments, just as Brahms had done in his Second Sonata in A major, op. 100, composed during his stay in Thun, Switzerland, in 1886. And indeed, here as in his own Second Sonata, piano and violin equally share the main thematic material, which immediately presents itself with an ambiguous motif, undecided between the minor and major modes: an ascending octave on A, followed by an ascending semitone up to B flat (B, in German notation). The variation of a C-octave followed by a semitone step marks the beginning of the second chromatically descending subject. The violin is partly accompanied and partly echoed by the piano, which also carves out a few episodes of its own, such as the *più mosso e marcato* at [1] 5:30 and the *rasch* (rapidly) that closes the movement (the alternating use of agogic terms in German and Italian is typical of the composer).

The second movement, *langsam und sehnsüchtig* (slow and with longing) is a sarabande in 6/4 in A

major that derives its main theme from an inversion of the theme of the previous movement. The simultaneously limping and sensual progression underlines a delicate and rarefied theme, elegantly enhanced by the expressive piano accompaniment. A second, more mellow central episode where the violin plays double stops with mute precedes the return of the main theme with the violin's pizzicato. The theme reappears a third time, now more salacious in its harmonies and use of the violin's high register, before the final, once again serene, close.

The lively final movement (*lebhaft*) has, like the first, considerable dimensions. And from the first movement it takes up the initial tonality and cue (the octave A-A'), as well as, further on, the descending scale that formed the first theme there. Here, however, the same intervals show other possibilities: the first theme is dramatic, interspersed with lyrical episodes, such as the beautiful expressive theme (at [3] 2:40) played again on the notes A and B-flat. The form seems to be that of a rondo, where the main theme recurs without major changes in its always dramatic and inescapable character. At [3] 9:55 the lyrical motto returns, now in D major. The final section, a kind of recapitulation in a restrained pianissimo (*molto tranquillo*), is just the calm before the storm of the final close.

A hiatus of over forty years separates the first sonata from the second. By 1941 Brun had retired from his public duties in Bern (though he still did not disdain returning as a guest conductor) and moved to his beloved Casa Indipendenza in Morcote, Ticino. Here he not only completed his last three symphonies, but also wrote a Concerto in A major (1946) for piano and orchestra, the *Variationen über ein eigenes Thema* and a *Divertimento* (1944, 1954) for piano and string orchestra. He also penned a Concerto in D minor for cello and orchestra (1947) and completed the string quartet series with the third and fourth written in 1943 and 1949 respectively.

The forty years of distance in a certain way can be felt, especially in the greater stringency and maturity of expression. Brun is more confident in his means of expression and renounces the constant repetition of his themes. It is as if the strong wine of his youthful, romantic years, which immediately goes to one's head, had been transformed into a liqueur to be savoured quietly – perhaps even matured in the southern sun, in the house overlooking Lake Lugano.

In the **2nd Sonata in D major**, composed in Morcote in November 1951, the writing is drier, the lengths are not as dilated as in the first sonata and even the harmonic structure now bears the marks of the familiarity with French impressionist and neo-classical music. A good example is the first movement, *Allegro moderato*, still as dense as a Brahmsian sonata, but with unexpected modulations in distant keys (here through E-flat major).

In the second movement, *Vivace*, however, it is the structure that is surprising: Brun renounces the

traditional adagio cantabile to develop a dialogic sequence between a rhythmic and moving idea that sets another, more meditative and intimate one (*largo*) in its two reprises.

Finally, the third movement, *Allegro non troppo*, allows us to immediately observe the form of Brun's musical thought, with phrases that begin with eloquent gestures and long notes, immediately transformed into something more restless: the values are halved, the embellishments, trills and acciaccaturas adorn what was previously simple and concrete. At the same time, the arched structure of these melodic episodes is also evident to the ear, as they tend to return to the starting notes after occupying the high registers, as if in all this one could read Brun's own temperament for which the composer was well known: restless and often impatient. Especially as a conductor, Brun was demanding and prone to outbursts. However, in the world of personal affections Brun was magnanimous, generous and cheerful, like the finale which here, compared to the first sonata, is reassuringly light-hearted, almost with a hint of a lively folk dance.

In the world of his friends from the Bern Conservatory, exemplary professionals who were also active as soloists, as chamber musicians and as members of the town orchestra, Brun was indeed at ease: in his later years, everyone, including his fraternal friend Schoeck, were often Brun's guests at Morcote, for endless games of cards or bocce, dinners, toasts and excursions. Among them were also a number of painters, such as Cuno Amiet, Ernst Morgenthaler and Wilfried Buchmann, to whom we owe the cover of this album, which depicts the bright garden of Brun's villa, with its sunny and festive atmosphere. It is therefore no coincidence that it was his friend Alphonse Brun who gave the world premiere of the Second Sonata in 1952, and that his younger colleague Richard Sturzenegger (1905-76), composer and first cello of the Bernese orchestra did the same with the Sonata for cello and piano at a matinee in honour of Fritz Brun's 75th birthday (on 6 December 1953). Sturzenegger himself, a pupil of Casals and Nadia Boulanger, had already premiered the Concerto for Cello and Orchestra five years earlier under the direction of Carl Schuricht.

The beautiful **Cello Sonata** (*Sonate für Violoncell und Klavier* : sic! – still unpublished), composed in August 1952, also in Morcote, is another example of Brun's assimilation of French trends in the music of the 1920s and 1930s. Of course, these are only minor cues and unexpected sonorities that nevertheless merge within a late-romantic and formally Brahmsian tonal structure. I have so far refrained from commenting on quotes and borrowings from the Hamburg musician, but it is clear that echoes and quotations often resurface in this sonata as well. Indeed, Brun's music resembles a brown Romanesque church, where often some white stone dates back to the classical Roman period and is incorporated into the final work, even if embedded, upside down or hidden in the foundations. These Brahmsian

borrowings are discernible, for example, in the first movement, *Allegro appassionato*, in the descending chromatic scale of the cello (*mezzo forte, espressivo*, [7] 2:21), which faithfully quotes a similar passage in Brahms' Sonata No. 1, op. 38 (1865). It is no coincidence that as a young man Brun signed himself Johannes, while his friend Schoeck answered him by initialling himself Hugo (Wolf). On the other hand, the complex but fluid harmonic writing recalls certain rarefied sonorities of the French (Fauré, for example), while some of the piano's homorhythmic staccatos bring to mind Stravinsky, a composer Brun admired.

The second movement, *Grave*, is imbued with an extreme cantability in a balanced dialogue between the two instruments. A small group of four sixteenths followed by a long note is the unifying element of the entire movement, which ends as a quiet berceuse – or perhaps it is an elegy, as some commentators of the time suggested.

The third movement *Allegro vivace* casts an even more retrospective glance, and through the lens of Neoclassicism, aims at the gigues that closed Bach's solo cello suites, in particular that of the Suite No. 4, BWV 1010, with a festive mood in full contrast to the more meditative one of the slow movement. This will be Brun's cheerful and virtuosic farewell to chamber music.

Mauro Piccinini

Lieu d'enregistrement : Teatro O.P.S.A., Sarmeola (Padova)

Studio mobile d'enregistrement : Blue Serge

Ingénieur du son et mixeur : Sergio Cossu

Mastering : Luca Vittori, Studio Villaggio, Torre d'Isola-Pavia

Dates d'enregistrement : Sonate pour violon n° 1 : 19 et 20 juillet 2021 • Sonate pour violon n° 2 : 30 et 31 août 2021 • Sonate pour violoncelle : 11 et 12 août 2021

Photo de couverture : Wilfried Buchmann, *Die Familie Brun im Garten der Independenza*, 1932, collection privée.

Photos des artistes : Silvia Zanaldi

Photos de Fritz Brun : avec l'aimable autorisation de la Erbenegemeinschaft Fritz Brun

Photo de la partition de la Sonate n° 1 : Burgerbibliothek Bern, FA Bloesch – avec l'aimable autorisation de la Erbenegemeinschaft Fritz Brun

Remerciements : Angelika Salge, Daniel Gloor, Irene Herrmann, Stefan Hulliger, Mauro Piccinini.

Ce CD a été réalisé grâce à l'aide financière de la Fondation Czeslaw Marek, administrée par la Bibliothèque centrale de Zurich (Zentralbibliothek Zürich).





Alessandro Fagioli
Violinist Alessandro Fagioli's artistic journey has always been marked by passion for innovation and curiosity about unusual styles and repertoires. He studied at the Benedetto Marcello Conservatory in Venice, later specialising with Enzo Porta in twentieth-century violin repertoire. After a scholarship obtained from La Biennale di Venezia on the subject of "Late Nono performance practices",

he further investigated modern and contemporary music, working with some of the most important Italian contemporary music ensembles, as well as founding in Venice the Paul Klee String Quartet. As a soloist and as first violin of the quartet, he performed in many important international festivals and concert seasons; he went on tours in all of Europe, in the States, in Russia and China, giving numerous world premieres.

Thanks to the close collaboration with French pianist Jean-Pierre Armengaud, Fagioli had the chance to deepen his knowledge of the French violin and piano repertoire. With Armengaud he also issued the world premiere recording of Louis Aubert's huge Violin Sonata, 1926 (Grand Piano) and in 2020 the complete Beethoven's Folksongs for trio and various voices for Warner Classic label.

In duo with Alessia Toffanin he recorded in 2019 for CAVI-Music the Antheil's complete violin works, receiving excellent reviews from European critics.



Alessia Toffanin

Alessia Toffanin holds degrees in piano, chamber music and vocal chamber music, from the Venice, Padua and Rovigo conservatories. She was awarded prizes and mentions as soloist and in piano duo in many competitions, among them the “Città di Albenga”, “Città di Bardolino”, “Città di Stresa” “K. Czerny” and “Roma ‘90”. Her passion and interest for twentieth-century and avant-

garde music led Toffanin to collaborate with the Padua-based *Interensemble* group, giving concerts in many prestigious festivals, such as “Les Musiques” (Marseille), “Ensems” (Valencia), at the Auditorium National of Madrid, the Dublin National Concert Hall, the Royal Festival Hall in London, as well as at the M.I.T., Harvard University (Boston) and at New York University.

At the Université Evry (Paris), under the guidance of Jean-Pierre Armengaud, she deepened her knowledge of the musical repertoire of Paris at the turn of the century.

In duo with violinist Alessandro Fagioli, for the Blue Serge label, she recorded works by Ravel, Debussy, Satie, Milhaud, Stravinsky, Messiaen, Amendola. Recently, the duo embarked on a two-cd project of the complete violin music by George Antheil. Toffanin plays with the Venice La Fenice orchestra, works as music assistant at La Biennale di Venezia for the Biennale Musica College. She is also teacher of piano accompaniment at the Benedetto Marcello Conservatory in Venice.

Andrea Musto

After graduating from the Conservatorio A. Pedrollo in Vicenza under the direction of Professor G. Viero (1993), Andrea Musto specialised with Professor M. Mlejnik at the Kärntner Landes-konservatorium in Klagenfurt, where he graduated with distinction in 1997. From 1997 to 1999 he specialised further at the Hochschule für Musik in Aachen with Prof. M. Kasper.

During his stay in Austria he was a member of the Voces Intimae string quartet and since 1997 he has been playing with the Prometheus Quartet in Cologne.

Musto has worked with numerous orchestras, including the Orchestra Filarmonica di Udine, the Kärntner Sinfonieorchester and the Kärntner Kammerakademie in Austria, the Klassische Philharmonie Bonn and the Sinfonietta Köln in Germany. In 1999 he was engaged as first cellist at the Klagenfurt Theatre. Musto made numerous radio recordings for RAI, ORF, RTV (Slovenia) and RTE (Spain) and played in quintets at New York University and other renowned colleges in the USA.

From 2001 to 2009 he worked regularly with the Orchestra Sinfonica del Friuli-Venezia Giulia in the role of first cello, a position he held with the Orchestra Mitteleuropea until 2014.

He recently participated in the release of Beethoven's complete works on Warner Classics, recording all the songs for voice and trio. Musto is also active as a cello teacher, musicologist, festival- and concert-organiser, and post-production technician for various Italian recording studios.





Fritz Brun, première décennie du siècle