cpo

Ignaz Brüll

Violin Sonatas

Mark Gothoni · Gottlieb Wallisch



Deutschlandfunk Kultur



Ignaz Brüll

Ignaz Brüll 1846–1907

	Suite for Violin and Piano in A minor op. 42	**21′33**
1	Praeludium	4′28
2	Scherzo	4′37
3	Reigen	3′48
4	Thema mit Variationen	4′49
5	Alla Giga	3′51
	Sonata for Violin and Piano No. 2 in A minor op. 60	**19′02**
6	Allegro ma non troppo	5′51
7	Andante	4′23
8	Allegro vivace	4′07
9	Allegro ma non troppo	4′41
	Sonata for Violin and Piano No. 3 in E minor op. 81	**20′31**
10	Moderato	6′59
11	Andante con moto	7′11
12	Rondo. Allegro commodo	6′21
13	**Mazurka in A minor op. 90 No. 2**	**3′01**
	Total time	**64′46**

Mark Gothoni Violin · **Gottlieb Wallisch** Piano

Vom Mut Epigone zu sein.
Der Wiener Tonkünstler Ignaz Brüll
(1846–1907)

Als Ignaz Brüll nach kurzer Krankheit zu Grabe getragen wurde, erschien am 17. September 1907 in der *Wiener Zeitung*, dem Amtsblatt der Stadt Wien, ein sehr persönlich gehaltener Nachruf, der nicht nur dem Menschen ein hervorragendes Zeugnis ausstellte, sondern auch der festen Überzeugung war, dass der Tonkünstler Brüll durch sein Werk und Wirken Anspruch auf dauerhafte Gültigkeit errungen hätte. Und in der Tat gehörte seine 1875 uraufgeführte Oper *Das goldene Kreuz* bis 1933 (bzw. 1938) zum ehernen Bestand des deutschsprachigen Bühnenrepertoires. Heute ist Brüll vergessen. Allenfalls taucht er in einer Fußnote auf als bevorzugter Partner Johannes Brahms beim vierhändigen Klavierspiel.

Zwei Umstände haben sein Vergessenwerden maßgeblich determiniert. Der erste Umstand liegt in der Tatsache, dass Brüll einer in Mähren weitverzweigten jüdischen Familie entstammte. Damit war die Aufführung Brüll'scher Werke nach 1933 (bzw. 1938) nicht mehr möglich. Und im Zeichen der Avantgarde stieß seine Musik nach dem 2. Weltkrieg – nicht einmal im Zeichen der Wiedergutmachung – dann auf kein Interesse mehr. Das ist besonders bedauerlich im Falle der Oper *Das goldene Kreuz,* die nur vordergründig eine harmlose romantische Liebesgeschichte erzählt. Tatsächlich handelt es sich um eine für die Entstehungszeit höchst untypische pazifistische Oper. Sie zeigt auf, wie 1812 eine Dorfgemeinschaft durch die Zwangsrekrutierung der jungen Männer auseinandergerissen wird und 1813 nach der Rückkehr der traumatisierten Soldaten aus dem Russlandfeldzug einen neuen Anfang versuchen muss. Womöglich war das für die unmittelbare Nachkriegszeit zu schmerzlich, um auf der Bühne goutiert werden zu können. Heute hingegen hätte man hier eine Oper, die nicht erst der so beliebten Verhunzung durch das »Regietheater« bedürfte, um aktuell zu sein. Das Aufführungsmaterial wäre zumindest nach wie vor beim Verlag greifbar.

Der zweite Umstand besteht darin, dass Brüll zwar mit Brahms befreundet und als Pianist auch der erste professionelle Brahmsinterpret war, als Komponist jedoch seinen eigenen Weg gehen wollte und auch ging. Dazu muss man einen Blick auf das sich wandelnde Brahms-Bild werfen: Als Schumann seinen prophetischen Aufsatz *Neue Bahnen* veröffentlichte, ging es ihm um eine Übersicht der um 1830 geborenen Nachwuchstalente. Als Brahms Mitte der 1860er Jahre sich nach Wien orientierte, war er ein anerkannter (und hochbezahlter) Pianist und Kammermusiker. Zum bedeutenden Komponisten wurde er allerdings erst durch die 1875 uraufgeführte *1. Symphonie*. Mit den weiteren Symphonien wurde er zu dem epochalen Komponisten, der die Trias Bach-Beethoven-Brahms ermöglichte. Den Endpunkt bildete der vor allem von Schönberg betriebene Wandel des Brahms-Bildes, der den vermeintlichen Traditionalisten zum Avantgardisten umstilisierte. Diese fortschreitende Monumentalisierung Brahms blieb nicht ohne Rückwirkung auf dessen Weggefährten und Zeitgenossen. Ältere Meister wie Hiller, Reinecke oder Raff galten plötzlich als obsolet und doch von geringer Bedeutung. Junge Komponisten, die in den 1880er Jahren hervortraten, wurden von der Kritik zuerst danach beurteilt, ob sie den modischen und leichten Weg der Neudeutschen wählten, oder die seriöse Variante, sich mit Brahms auseinanderzusetzen (Berger,

Jenner, Kahn). Eine Mittelstellung nahmen dabei die Komponisten der 1840er Jahre ein, die wie auch Brahms selbst mit Mendelssohn und Schumann aufgewachsen waren, Diese wurden zunehmend danach beurteilt, ob sie in Brahms nur einen geschätzten Kollegen sahen (Bruch, H. Hoffmann, H. Huber) oder als Vorbild, dem es nachzueifern galt. Das galt nicht zuletzt für Wien, dem unmittelbaren Wirkungsort Brahms. Fuchs, Grädener oder Herzogenberg galten in diesem Sinne als Brahmsianer der ersten Stunde, die von der Nachwelt deutlich freundlicher behandelt wurden als etwa Labor, Goldmark und vor allem Ignaz Brüll. (Ironischerweise schätzte Brahms vor allem solche Komponisten, von denen er nicht den Eindruck hatte, dass sie ihn kopieren wollten).

Ignaz Brüll wurde am 7. November 1846 in Proßnitz als Sohn einer wohlhabenden Familie geboren. 1850 übersiedelten seine Eltern nach Wien, wo diese sich in das jüdische Bürgertum integrierten. Man lebte arriviert aber nicht assimiliert. Früh wurde die überdurchschnittliche Begabung Ignaz offenkundig und so erhielt er zunächst Privatunterricht von Julius Epstein (1832–1926). Es war dann Epstein, der für Ignaz eine berufliche Laufbahn als Pianist ins Spiel brachte. Den Ausschlag gab schließlich das Urteil Anton Rubinsteins, der mit Epstein von Jugend an befreundet war. Die Eltern gaben ihre Zustimmung und Ignaz nahm sein Studium am Konservatorium der Musikfreunde auf, wo Epstein, Josef Rufinatscha und Otto Dessoff seine Lehrer waren. Sein noch recht konventionelles *1. Klavierkonzert* op. 10 von 1861 darf als Abschlusswerk betrachtet werden. Schon gegen Ende der Konservatoriumszeit veröffentlichte Brüll erste Lieder und kurze Charakterstücke für Klavier, die lebenslänglich seine bevorzugten Gattungen werden sollte, 1864 hatte er aber auch schon seine erste Oper *Der Bettler von Samarkand* abgeschlossen.

Die Aussicht auf eine Aufführung dieser Oper führte ihn denn auch zu seiner ersten Auslandsreise nach Stuttgart. Um die Zeit dort sinnvoll zu nutzen, gab er auch mehrere Klavierabende, die sich finanziell als ertragreich herausstellten. Diese Erfahrung veranlasste ihn, eine umfangreiche Karriere als Konzertpianist zu starten, die ihn in den folgenden Jahren durch ganz Deutschland und zweimal auch nach England führte. Als Epstein-Schüler gab es nichts, was Brüll nicht spielen konnte und auch nichts, was er nicht spielen wollte. Vor allem geschätzt wurde er als Interpret von Bach, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann und auch Franz Liszt. Für Brüll selbst war die pianistische Begabung (ähnlich wie für Brahms) allerdings nur nützliches Beiwerk, seine eigentliche Berufung sah er in der Komposition. In Berlin wurde ihm in dieser Reisezeit auch die Leitung des Stern'schen Konservatoriums angeboten, was er allerdings schweren Herzens ablehnte. In einem aufschlussreichen Brief an seinen Lehrer Epstein begründet er dies damit, dass diese Tätigkeit ihm zu wenig Zeit für die Komposition gelassen hätte. Dennoch sei die Entscheidung schwergefallen, weil die finanzielle Absicherung ihm ermöglicht hätte, sich dankbar gegenüber den Eltern zu zeigen, die die Last seiner Ausbildung zum Künstler getragen hätten, wiewohl es doch seine Pflicht gewesen wäre, als Erstgeborener das väterliche Geschäft zu übernehmen.

Der wachsende Erfolg als Pianist ermöglichte es Brüll allmählich seine Reisetätigkeit einzuschränken und sich mehr auf Wien zu konzentrieren. 1872 nahm er eine Stelle als Klavierlehrer an der Horak'schen Musikschule (heute: Schubert-Konservatorium) an.

Diese Wahl ist aufschlussreich, insofern Horak als Anhänger Pestalozzis ein Verfechter moderner Pädagogik war, die nicht die mechanische Dressur des Klavierspielers in den Vordergrund stellte, sondern auf einer ganzheitlichen Bildung des Musikers und Künstlers abzielte. 1881 wechselte Brüll dann von der Unterrichts- auf die Leitungsebene der Horak'schen Schule, deren künstlerischer Direktor er wurde. Zu diesem Zeitpunkt stellte er, abgesehen von den regelmäßig abgehaltenen Brahmsabenden, seine öffentliche Konzerttätigkeit weitestgehend ein und veranstaltete nur noch kostenlose Konzerte für Horak-Studenten, die er als eine Art von Meisterkursen verstand. 1875 hatte er mit der triumphalen Uraufführung des *Goldenen Kreuz* in Berlin seinen Durchbruch als Komponist erlebt. 1882 heiratete er die Bankierstochter Marie Schosberg, mit der er zwei Kinder haben sollte. Das junge Paar bezog eine Wohnung in der Liechtensteinstraße 4, wo er vollends zum Familienvater mutierte und ganz das Leben eines komponierenden Privatiers lebte. Seine Frau indes muss eine vollendete Gastgeberin gewesen sein. Unter ihrer Regie entwickelte sich das Heim zu einem der gesuchtesten Salons des musikalischen Wiens. Ein besonderer Gast war dabei übrigens neben Brahms immer auch Anton Rubinstein sofern dieser gerade in Wien war. (Was allerdings häufig der Fall war). Zu den besonderen Freundschaften, die Brüll pflegte, gehörte auch Carl Goldmark (1830–1915). Der war zwar etliche Jahre älter als Brüll, kompositorisch aber ein Spätberufener, der erst im Alter von knapp dreißig Jahren als Komponist hervortrat. Brüll und Goldmark waren also zwei Nachwuchstalente, die praktisch zur selben Zeit debütierten. Legendär ist das fast tägliche Zusammentreffen der beiden Freunde im Café Landtmann, wo sie ihren Stammplatz hatten und gemeinsam Zeitungen lasen. Wenn in Wien anwesend, gesellte sich auch hier Rubinstein dazu, der allerdings mehr am politischen Teil der Zeitung interessiert war. Goldmark und Brüll bevorzugten hingegen das Feuilleton. Gleichwohl wurden auch musikalische Fragen diskutiert und Rubinstein, der muttersprachlich deutsch war (die Mutter stammte aus Breslau) und musikalisch nur bedingt als russischer Komponist gelten darf, muss für Goldmark wie für Brüll als ein (ziemlich übersehenes) kompositorisches Vorbild gelten.

Als Komponist und künstlerischer Direktor der Horak'schen Musikschule gehörte Brüll in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zu den einflussreichsten Musikerpersönlichkeiten Wiens, zumal er stets bereit war, in Kommissionen oder als Stipendiengutachter Aufgaben im öffentlichen Interesse wahrzunehmen. Einen wesentlichen Einschnitt seiner Biographie stellte dann der 5. Dezember 1905 dar, als er in Dresden der Uraufführung von Richard Strauss' *Salome* beiwohnte. Wie der eingangs zitierte Nachruf ausdrücklich festhielt, verließ er das Opernhaus in »einem nachgerade verstörten Zustand«. Der Schock saß tief und hatte für Brüll auch nachhaltige Konsequenzen. Hier war für ihn musikalisch wie stofflich eine Grenze überschritten, der er nicht mehr folgen wollte oder konnte. Er legte seine zur Hälfte bereits fertiggestellte neue Oper *Rübezahl* sowie einige andere noch unpublizierte Kompositionen zur Seite und verzichtete auf eine Veröffentlichung. (Sie sind in seinem Nachlass erhalten) Stattdessen nahm er die Konzerttätigkeit wieder auf und präsentierte sich (in Wien) neuerlich als überragender Pianist und Interpret. Im Jahr 1906 wurde sein sechzigster Geburtstag öffentlich groß gefeiert; nur wenige

Monate darauf verstarb er nach kurzer Krankheit in Wien am 17. September 1907.

Brülls Auftreten in der Öffentlichkeit fällt quasi mit der Übersiedelung Brahms nach Wien zusammen. Das bedeutet auch, dass Brülls Ausbildung noch ganz in der Wiener Tradition erfolgte. Dabei war Schubert für Brüll wichtiger als Beethoven, der (wohlgemerkt) damals noch der mittlere Beethoven war. Auch in Wien galt das Spätwerk Beethovens damals noch als Ausgeburt eines krankhaften Genies. Wie Schubert war auch Brüll primär ein lyrisches Talent, dessen Begabung sich vor allem in der melodischen Erfindung zeigte. Pathos und kämpferischer Ausdruck lagen ihm fern. Auch mit Blick auf das persönliche Auftreten wird Brüll als eher scheue Persönlichkeit beschrieben, die allzeit den Eindruck ruhiger Gelassenheit und Freundlichkeit vermittelte und persönliche Betroffenheit, wenn es solche denn gab, nicht öffentlich zur Schau stellte. Auf kompositorischer Ebene bedeutete dies, dass ihm die Freude an thematischer Arbeit, die Erfindung und Bearbeitung von motivischen Einfällen, das Prinzip der entwickelnden Variation, die Gestaltung ausgedehnter Durchführungen weniger interessierte. Im Unterschied zu Schubert neigte er allerdings nicht zu himmlischen Längen, sondern zu wohltuender Kürze und Prägnanz. Dabei scheint er selbst sich sehr früh seiner Stärken und Schwächen bewusst geworden. Jedenfalls versuchte er niemals, mehr zu erscheinen, als er war. Es ist daher kein Zufall, dass der größte Teil seines Schaffens auf kurze Charakterstücke für Klavier und auf Klavierlieder entfällt. Aufschlussreich für einen Wiener Pianisten ist in diesem Zusammenhang der Umstand, dass er erst sehr spät in seiner Laufbahn seine einzige Klaviersonate komponierte, die man gut auch als Sonatine bezeichnen könnte. Noch aufschlussreicher ist, was er nicht komponierte. So hat er sich nie an einem Klavierquartett oder -quintett versucht, von einem Streichquartett ganz zu schweigen. Ein einziges Mal ließ er sich dazu verleiten, eine *Symphonie* zu schreiben, die von der Kritik einhellig als eher schwaches Werk in der Mendelssohn-Tradition gewertet wurde. Trotzdem ist dieser Versuch bemerkenswert, insofern diese *Symphonie* zeitgleich mit der *1. Symphonie* von Brahms konzipiert wurde, mit der Brüll als Klavierpartner von Brahms bestens vertraut war noch bevor diese als Orchesterwerk dem Publikum vorgestellt wurde. Man kann das als bewusste Absetzung gegenüber dem Brahms'schen Schaffen interpretieren. (Gleiches findet sich auch bei Brülls *Violinkonzert,* das gezielt das Vorbild Mendelssohns aufgreift, auch wenn es in seiner Ausführung deutlich hinter Bruchs gleichartigem Unterfangen zurücksteht).

Gleichwohl war Brüll ein ambitionierter Komponist, der auf große Werke nicht verzichten wollte. Sein gewähltes Medium war allerdings die Oper. Gleich nach dem Studium hatte er *Der Bettler von Samarkand* nach einem Libretto von Otto Prechtler geschrieben. Bedingt durch die Konzerttätigkeit folgte erst zehn Jahre später *Das goldene Kreuz* nach einem Libretto von Moritz Mosenthal. Von da an schrieb er im regelmäßigen Abstand von drei Jahren weitere Opern. Seine elfte und letzte Oper war *Der Husar*, die 1898 an der Hofoper in Wien uraufgeführt wurde. (Die zwölfte Oper *Rübezahl* legte er dann ja unvollendet zur Seite). Alle diese Opern sind als Dialogopern angelegt, ohne jedoch in den Bereich der Operette abzudriften. Vielmehr stehen sie in der Nachfolge der deutschen Spieloper (also eigentlich der opéra comique) und der Werke Lortzings und Nicolais. (Prechtel und Mosenthal hatten ja auch schon für Nicolai

gearbeitet). Für den Komponisten Brüll war dies die ideale Opernform, insofern er sein melodisches Talent voll ausspielen konnte, ohne der Notwendigkeit zu unterliegen, etwa in der Introduktion oder den Finali in den Bereich der großsymphonischen Gestaltung vordringen zu müssen. Heutzutage erfreut sich die »Spieloper« geringer Wertschätzung und gilt als altmodisch. Im 19. Jahrhundert war dies noch keineswegs der Fall. Tatsächlich gibt es weitaus mehr Spielopern als gedacht, da diese relativ früh aus dem Repertoire verschwunden sind. (Ein Beispiel wäre die *Donna Diana* des zu Lebzeiten höchst erfolgreichen Heinrich Hofmann, die später von Rezniceks sehr an Wagner angelehnte Oper verdrängt wurde). Dass die Dialogoper moderner musikalischer Gestaltung nicht grundsätzlich im Wege steht, zeigt übrigens das Beispiel des *Lobetanz* von Ludwig Thuille.

Neben diesen Hauptgattungen spielt die reine Orchestermusik bei Brüll eine untergeordnete Rolle. Noch mehr gilt dies für die Kammermusik. Diese umfasst neben einem frühen für den Eigengebrauch konzipierten *Klaviertrio* nur eine *Cellosonate,* vier *Violinsonaten,* eine *Suite* und *3 Stücke* für Violine und Klavier. Trotzdem handelt es sich dabei nicht um leichtgewichtige Gelegenheitswerke, insofern alle diese Violin-Klavier-Stücke spezielle Freundesgaben sind, die Brüll mit großem Ernst und Gewissenhaftigkeit gearbeitet hat. Den Anfang macht die 1882 bei Gutmann in Wien veröffentlichte **Suite a-Moll für Violine und Klavier op. 42**, bestehend aus den Sätzen: Praeludium 4/4 a-Moll, Scherzo 3/4 a-Moll – Trio 6/8 A-Dur, Reigen 6/8 A-Dur, Thema mit Variationen 2/4 D-Dur, Alla Giga 6/8 A-Dur. Das Werk ist Arnold Rosé gewidmet, der es am 25. Februar 1882 im Kleinen Musikvereinssaal in Wien (mit Brüll am Klavier) aus der Taufe hob. Rosé war kurz zuvor zum 1. Konzertmeister der Philharmoniker ernannt worden und gab an diesem Abend quasi sein Einstandskonzert. Er spielte (auswendig) das *Violinkonzert* von Beethoven und die *Faust*-Fantasie von Wieniawski. Als Draufgabe (selige Zeiten) nach dem Violinkonzert gab es dazu die *Suite* von Brüll. Die *Neue Freie Presse* schrieb dazu am 28. Februar 1882: »Eine neue Suite von Ignaz Brüll von Herrn Rosé sehr brillant vorgetragen, fand außerordentlichen Beifall. Das aus fünf kleinen Stücken bestehende Werk beginnt mit einem Praeludium von gar nicht praeludierendem Charakter, dem eher der französische Name Melodie entspricht und auch vollkommen gebührt. Nach einem Scherzo, das uns mit fließender Beredsamkeit wenig neues sagt, folgt ein sehr graziöser Reigen, diesem ein variiertes Thema, schließlich ein feuriger Finalsatz Alla Giga. Das Ganze ist ein in freundlicher Stimmung waltendes, nirgends in die Tiefen der Leidenschaft abtauchendes Concertstück, mit welchem jeder elegante Geiger vor jedes elegante Publikum treten kann. Herr Brüll hatte als Komponist wie als Klavier-Virtuose einen erfolgreichen Abend«. Zu Ergänzen wäre noch, dass sich Brüll hier elegant um die Sonatenform gedrückt hat. Dabei hatte er ein direktes Vorbild in der 1869 veröffentlichten *1. Suite für Violine und Klavier* op. 11 seines Freundes Carl Goldmark, der sich damit ebenfalls vorsichtig an die Violinmusik herantastete, bevor er mit der *Sonate* op. 25 Jahre später ein veritables Hauptstück vorlegte.

Brüll hat es Goldmark in diesem Sinne gleichgetan: Am 24. November 1883 stellte er als Pianist seine dreisätzige *1. Violinsonate* h-Moll op. 48 im Rahmen eines Quartettabends des Grün-Quartettes in Wien vor. Diese war als Intermezzo zwischen ein Streichquartett von Mozart und Beethoven

platziert. 1884 ist sie im Erstdruck bei dem kleinen Wiener Verlag Em. Wetzler erschienen und wurde später von Doblinger nachgedruckt. Jakob Moritz Grün wiederum (1837–1916) war damals neben Arnold Rosé Konzertmeister des Hofopernorchesters und veranstaltete Quartettabende in Konkurrenz zum Rosé-Quartett. Brüll und Grün scheinen sich schon vorher kennengelernt zu haben. Merkwürdigerweise ist diese Sonate jedoch nicht Jakob Grün gewidmet sondern Dragomir Krancevic (1847–1929), damals Konzertmeister an der Oper Budapest. Brüll und Krancevic hatten sich schon während ihrer Studienzeit am Konservatorium der Musikfreunde in Wien kennengelernt und waren 1862 auch gemeinsam in einem Privatkonzert aufgetreten. Es scheint so, als ob Brüll mit dieser Sonate seinem alten Studienkollegen Reverenz erweisen wollte.

In diesem Zusammenhang gewinnt eine Nachricht Bedeutung, die der *Pester Lloyd* am 31. Dezember 1889 veröffentlichte. Demnach hatte das Budapester Krancevic-Quartett die Konzertsaison mit der Wiedergabe von Schumanns A-Dur-Quartett op. 47 und einem Beethoven-Quartett aus op. 18 eröffnet. Doch »*für das Novitätenbedürfnis sorgte diesmal ein wohlbekannter Gast aus Wien, Professor Ignaz Brüll, der sich mit zwei Novitäten eingestellt hatte, einer Klavier-Violinsonate* (op. 60)*, die er mit Herrn Krancevic spielte, und einer viersätzigen Klaviersuite* (op. 58). Aus Budapest zurückgekehrt fand dann am 12. November 1889 die Erstaufführung dieser neuen **2. Violinsonate a-Moll op 60** im Bösendorfersaal in Wien statt. Ausführende waren hier das Rosé-Quartett, das Brülls *Sonate* nach bewährtem Muster zwischen Mozarts A-Dur Quartett und Beethovens F-Dur Quartett platzierte. Das *Wiener Salonblatt* bemerkt dazu am 17. November 1889: »Die ganz modern empfundene, stimmungsvolle Sonate fand besonders nach dem zweiten Satze, einer liebreichen Cavatine und dem dritten, einem prickelnden, scharf rhythmisierten Scherzo aufrichtigen Beifall. Herr Brüll ist der Wiener Gounod, seine Cardinaltugend ist musikalische Liebenswürdigkeit. Die Sonate erschien sehr rasch nach ihrer Uraufführung 1890 bei Kistner in Leipzig. Die Besprechung der Druckausgabe kommt in den *Signalen* zu einem sehr ähnlichen Ergebnis, wie der Wiener Kritiker. Dort ist zu lesen: »*Man kennt das leicht und scheinbar mühelose Talent Brülls. Seine Phantasie erhebt sich freilich weder bis in die höheren Regionen, noch versenkt sie sich in die Tiefen der Gefühlswelt, aber sein Ausdruck bleibt dafür bei sachgemäßer Behandlung der gewählten Aufgaben stets natürlich und angenehm. Dies offenbart auch wiederum die vorliegende Sonate, welche ebenso clavier- wie geigenmäßig gesetzt ist. Dem zweiten und dritten Teil (Andante und Scherzo) möchten wir den Vorzug vor den beiden Ecksätzen geben, welche zwar nicht minder kurzweilig sind als die ersterwähnten, aber doch hie und da etwas Abspringendes haben. Dennoch ist auch ihnen eine interessante Physiognomie eigen. Den Anforderungen nach, die das Werk an die Spieler stellt, gehört dasselbe zu den mittelschweren*«. Anzumerken bleibt der Aufbau bestehend aus vier Sätzen: 1. Allegro man non troppo a-Moll, 2, Cavatine: Andante D-Dur, 3. Scherzo. Allegro vivace A-Dur, 4. Allegro ma non troppo a-Moll/A-Dur.

Die rasche Drucklegung bei einem namhaften Verlag zeigt an, dass Brüll in den 1890-er Jahren ein im deutschsprachigen Raum hoch geschätzter Tonsetzer war. Dasselbe gilt auch für seine dreisätzige **3. Violinsonante e-Moll op. 81**, die 1899 (ohne Widmung) bei Simrock Berlin erschienen ist. Ihre

Uraufführung wurde im Herbst 1898 im Rahmen der Quartettabende des Rosé-Quartetts unter Mitwirkung von Ignaz Brüll für den 13. Dezember 1898 angekündigt. Das Programm bestand aus der Wiener Erstaufführung von Sergei Tanejews *Streichquartett Nr. 3* op. 7, der *3. Violinsonante e-Moll* von Brüll und Beethovens *Streichquartett F-Dur* op. 59 Nr. 1. Die Wiener *Montagszeitung* berichtet darüber am 19. Dezember 1898: »*Ignaz Brüll bringt ein klar und melodiös dahinfließendes Moderato, ein ziemlich breit hinströmendes gesangliches Andante und ein Allegro moderato, in dessen tanzartigen Grund-Charakter ein schönes, zuerst vom Klavier gebrachtes, dann von der Violine übernommenes Gesangsthema sich einflicht. Beide Nummern ernteten die warme Anerkennung des Publikums*«. Und das *Neue Wiener Tagblatt* ergänzt am 20. Dezember: »*Brülls neues Werk ist klar wie ein sonniger Herbsttag und erweckt die einem solchen verwandten Stimmungen. Das Moderato kehrt einen männlich gefaßten, ruhig ernsten Charakter hervor, dem ein Zug bitterer Entsagung wohl geziemt, und interessiert den Musiker durch seinen fugierten Durchführungssatz. Aus dem Andante steigt ein innig empfundenes Gebet zu einem Gott empor, der über allen Himmels thront; seine von Rosé mit breitem markigen Strich gespielten langen Töne suchen die Unendlichkeit in einen Rahmen zu fassen. Das reigenartige Finale schließt leicht ab*«. Die technischen Daten sind: 1. Moderato 4/4 e-moll, 2. Andante con moto 12/8 a-Moll, 3. Rondo. Allegro comodo 4/4 e-Moll/E-Dur. Bereits am 21. Mai 1899 vermeldete die *Neue Freie Presse* das Erscheinen der Komposition in gedruckter Form in Berlin.

Um die Jahrhundertwende begann allmählich die in den 1860-er Jahren geborene Komponistengeneration sich in den Vordergrund zu schieben. Auch Brüll war davon betroffen. Dies zeigt sich an Hand seiner letzten beiden Violinwerke, die wieder mehr zu Wiener Lokalereignissen wurden. Dies betrifft zunächst die *Drei Stücke für Violine und Klavier* op. 90 mit den Sätzen: Scène espagnole – Mazurka – Tarantella, die am 14. Januar 1904 in *Das interessante Blatt* als Neuerscheinung des Verlages Bosworth angezeigt werden. Sie sind dem Geiger Bronislaw Huberman (1882–1947) gewidmet und auch für diesen geschrieben worden. Huberman hatte sich schon als Wunderkind in Wien vorgestellt. Im Jahr 1903 präsentierte er sich nunmehr als erwachsener und voll ausgereifter Künstler neuerlich in Wien. Er gab dort eine Reihe von Violinabenden, bei denen teilweise Ignaz Brüll als Klavierbegleiter fungierte. Hubermann spielte bei einer solchen Gelegenheit auch Brülls *Suite a-Moll* op 42. Brüll seinerseits revanchierte sich mit den *Drei Stücken* op 90.

Eine besondere Bewandtnis hat es dabei mit der Nr. 2, der **Mazurka** ¾ a-Moll. Huberman pflegte als Zugabenstück seiner Konzerte stets die *Mazurka* des ansonsten unbedeutenden polnischen Komponisten Alexander Zarzycki, die seinerzeit ein Kernstück der Salonromantik war. Brüll dürfte es gefreut haben, diesem Zugpferd nunmehr ein nicht weniger wirkungsvolles Stück entgegengesetzt zu haben. Die letzte Violinkomposition Brülls sollte die knappe, dreisätzige *4. Violinsonate* C-Dur op. 97 werden, die man eigentlich auch als *Sonatine* bezeichnen könnte und die am 10. Januar 1906 von Marie Soldat-Rögner und Ignaz Brüll als Pianist im Bösendorfersaal uraufgeführt wurde. Marie Soldat-Rögner (1863–1955) war eine Schülerin von Joseph Joachim und spielte Ende des 19. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle im Wiener Musikleben. Dabei setzte sie sich besonders für die

damals zeitgenössische Musik ein, z. B. hob sie 1905 das *Violinkonzert* von Josef Labor aus der Taufe. Bedeutsam war auch ihre Gründung eines reinen Damen-Streichquartettes, mit dem übrigens Bruno Walter in seiner Wiener Zeit oft konzertierte. (Auch Walters *Klavierquintett* wurde für dieses Ensemble konzipiert). Die Uraufführung von Brülls *4. Violinsonate* erfolgte wiederum im Rahmen eines Quartettabends. Das Programm bestand zunächst aus einem Streichquartett Haydns, dann folgte Brülls *Sonate* und zum Abschluss Goldmarks *Klavierquintett* B-Dur op. 30, bei dem ebenfalls Brüll den Klavierpart übernahm. Damit wird klar: es handelte sich bei dem Abend um eine nachträgliche Ehrung Goldmarks zur Feier von dessen fünfundsiebzigsten Geburtstag im Jahre 1905. Brüll wiederum trug dazu nicht nur dadurch bei, dass er den Klavierpart übernahm, sondern es sich nicht nehmen ließ, mit seiner *vierten Violinsonate* auch eine kleine Festgabe zu komponieren. Diese ist denn auch bald nach dem Konzert bei der Universal-Edition in Wien erschienen. In den einschlägigen Wiener Konzertkritiken hat dieser Quartettabend keine besondere Besprechung gefunden, mithin wurde auch Brülls Novität eigens gewürdigt. Interessant ist allerdings, dass in der Konzertankündigung Brülls Sonate als »Manuskript; neue Bearbeitung« beschrieben wird, Das lässt eine Vermutung zu. Schon 1862 hatte Brüll in dem oben erwähnten Konzert zusammen mit Joseph Hellmesberger eine sonst unbekannte *1. Violinsonate* uraufgeführt. Es wäre denkbar, dass diese *4. Violinsonate tatsächlich* eine Revision jener 1. Studiensonate von 1862 darstellt.

Die Geschichte (die Musikgeschichte) ist, wie sie ist. Es macht keinen Sinn, Brüll als »*zu Unrecht vergessenen*« Komponisten rehabilitieren zu wollen. Allenfalls kann man diesem aufs Neue Gehör schenken. In einer Zeit, die selbst den Glauben an den Fortschrittsgedanken in Frage stellt und in der gegenwärtigen Musik eher dem Polystilismus huldigt, sollte dies nicht aussichtslos sein. Andererseits wird die Zeit auch durch schrille Töne, Provokation und Zuspitzung geprägt. Ob dies der »Cardinaltugend« Brülls, nämlich der musikalischen Freundlichkeit, entgegenkommt, darf allerdings bezweifelt werden. Trotzdem – oder vielleicht gerade deswegen – möchte man an den Beschluss dieser kurzen Skizze zu Brüll ein Wort Goethes stellen: »Wehe dem Jahrhundert, das Deiner nicht gedenkt!«

– © *Michael Wittmann, 2026*

Mark Gothoni stammt aus Finnland und studierte bei Ana Chumachenco Shmuel Ashkenasi und Sandor Vegh. Nach Preisen bei internationalen Wettbewerben begann seine vielseitige Konzertlaufbahn mit der Auszeichnung »Debüt des Jahres« beim finnischen Jyväskylä Arts Festival. Als Solist und Kammermusiker machte sich Mark Gothoni einen Namen auf allen Kontinenten und tritt in den bedeutendsten Sälen auf – in der Berliner Philharmonie, Concertgebouw Amsterdam, Lincoln Center New York, Wigmore Hall London, Kioi Hall Tokyo sowie auf Musikfestivals von Kuhmo in Finnland bis zum Casals Festival in Puerto Rico. Er ist seit 2004 erster Geiger des Orpheus Quartets sowie Mitglied des Mozart Piano Quartets, mit dem er beim CD-Label MDG – Dabringhaus&Grimm unter Exklusiv-Vertrag steht. Von 1996 bis 2004 arbeitete er als Konzertmeister u. a. beim Münchner und Zürcher Kammerorchester. 2004 bis 2008 leitete er als Musical Director das European Union Chamber Orchestra. Seine Lehrtätigkeit brachte ihn u. a. an die McGill University in Montreal und die Sibelius-Akademie Helsinki, bevor er als Professor für Violine an die Universität der Künste Berlin berufen wurde. Nebenher gibt er Meisterkurse auf der ganzen Welt, darunter Tokyo University of Arts, Liceo Barcelona, Western University of Ontario, Campos do Jordao, Brasilien. Von 1998 bis 2011 war Mark Gothoni künstlerischer Leiter der »Festivo«-Musikfestspiele in Rauma, Finnland. Seit 2001 leitet er die Kammermusikkurse der Savonlinna Music Academy.

Der aus Wien stammende **Gottlieb Wallisch** stand mit sieben Jahren zum ersten Mal auf der Konzertbühne und debütierte im Alter von zwölf Jahren im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins. Lehrer wie Heinz Medjimorec, Pascal Devoyon oder Oleg Maisenberg haben seinen musikalischen Weg mitbestimmt. Ein Konzert unter der Leitung von Lord Yehudi Menuhin gab 1996 den Startschuss zu Wallischs internationaler Karriere: Mit der Sinfonia Varsovia führte der damals 17-Jährige in Wien das 5. Klavierkonzert von Beethoven auf. Seitdem ist Wallisch in den wichtigsten Sälen und Festivals der Welt zu Gast: Carnegie Hall New York, Wigmore Hall London, Kölner Philharmonie, Tonhalle Zürich und im NCPA Beijing, aber auch beim Klavierfestival Ruhr, Beethovenfest Bonn, Lucerne Festival, Salzburger Festspiele, Dezember-Nächte in Moskau und dem Singapore Arts Festival.

Unter den Dirigenten, mit denen er als Solist auftrat, sind Giuseppe Sinopoli, Sir Neville Marriner, Dennis Russell Davies, Kirill Petrenko, Louis Langrée, Lawrence Foster, Mathias Bamert, und Bruno Weil. Auch die Liste der Orchester, mit denen er spielte, führt große Namen, darunter die Wiener Philharmoniker, Wiener Symphoniker, Royal Liverpool Philharmonic, Gustav Mahler Jugendorchester, hr-sinfonieorchester, BBC National Orchestra of Wales, Festival Strings Lucerne, Franz Liszt Kammerorchester Budapest oder das Stuttgarter Kammerorchester.

Zahlreiche CD-Einspielungen entstanden für Labels wie LINN records, Deutsche Grammophon oder Alpha Classics. Neben seiner Konzerttätigkeit auf dem modernen Flügel widmet sich Gottlieb Wallisch seit einigen Jahren intensiv der Interpretation auf historischen Klavieren. Auf diesem Gebiet konnte er z. B. mit Christopher Hogwood und der Camerata Salzburg, dem Musica Angelica Baroque Orchestra Los Angeles oder dem Orchester Wiener Akademie unter Martin Haselböck zusammenarbeiten. Seine Gesamteinspielung aller Beethoven-Klavierkonzerte auf historischen Hammerflügeln

mit dem Orchester Wiener Akademie, 2020 bei ***cpo*** erschienen, wurde von den Kritiken gefeiert. Von 2010 bis 2016 leitete Gottlieb Wallisch eine Klavierklasse an der Haute École de Musique de Genève, 2016 folgte er einem Ruf auf eine Professur an die Universität der Künste Berlin.



Mark Gothoni



Gottlieb Wallisch

On the courage to be an imitator
The Viennese composer Ignaz Brüll (1846–1907)

When Ignaz Brüll was laid to rest following a short illness, a very personal obituary appeared on 17 September 1907 in the *Wiener Zeitung*, the official gazette of the City of Vienna. It not only paid a glowing tribute to the man himself, but also expressed the firm conviction that Brüll the composer had earned a place in the annals of music history through his works. And indeed his opera *Das goldene Kreuz* (The Golden Cross), premiered in 1875, had an honoured place on stages throughout the German-speaking world until 1933 (in Austria until 1938). Yet Brüll is unknown today. At best, he appears in a footnote as Johannes Brahms's preferred partner playing four hands on the piano.

Two main factors hastened his descent into obscurity. The first was that Brüll came from a Jewish family with widespread roots in Moravia. Thus, the performance of Brüll's works were no longer possible after 1933 (then 1938). After World War Two, when the avant-garde was more in fashion, there was no longer interest in his music – even as a gesture of reconciliation. This is especially regrettable in the case of the opera *Das goldene Kreuz*, which is only a superficially harmless Romantic take on love. In reality, it is a pacifist opera that was highly unusual for its time. It describes how a village community was torn apart in 1812 through the forced conscription of its young men, who returned in 1813 as traumatised soldiers from the Russian campaign and who had to try to make a new start. Perhaps it was too painful for the immediate post-war period to be appreciated on stage. Today, however, we have an opera that need not be subjected to the much-maligned *Regietheater* to be relevant. At least, the performance material is still available from the publisher.

The second factor is that, although Brüll was a friend of Brahms and as a pianist was the first professional interpreter of Brahms's works, as a composer he wanted to forge his own path – and did so. To understand this, we should consider the evolving image of Brahms. When Schumann published his prophetic essay *Neue Bahnen*, his aim was to provide an overview of young talents born around 1830. By the time Brahms settled in Vienna in the mid–1860s, he was already a highly regarded (and well-paid) pianist and chamber musician. However, it was not until the premiere of his *First Symphony* in 1875 that he became one of the most important composers of his day. His further symphonies helped him be seen a revolutionary. The triumvirate of Bach, Beethoven and Brahms was founded. The culmination of this process was the transformation of Brahms's image, driven primarily by Schönberg, who redefined the supposed traditionalist as an avant-gardist. This growing cult of Brahms did not fail to have an impact on his companions and contemporaries. Older masters including Hiller, Reinecke or Raff were suddenly seen as obsolete and of lesser importance. Young composers who came of age in the 1880s were initially categorised by critics as being part of the trendy and easy way of the New Germans or going down the serious path of the Brahmsian world (Berger, Jenner, Kahn). The composers of the 1840s, who like Brahms himself had grown up with Mendelssohn and Schumann, occupied a middle ground in this regard. They were increasingly judged on whether they regarded Brahms merely as a valued colleague (Bruch, H. Hoffmann, H. Huber) or as a

role model to be emulated. This was particularly true of Vienna, where Brahms was based. Fuchs, Grädener and Herzogenberg were in this sense Brahmsians of the first order. Their legacies were regarded more highly than those of Labor, Goldmark, and above all Ignaz Brüll. (Ironically, Brahms appreciated above all those composers whom he thought were not out to copy him).

Ignaz Brüll was born in Prossnitz (Prostějov) on 7 November 1846 to a wealthy family. His family moved to Vienna in 1850, where they integrated into the Jewish bourgeoisie. They lived comfortably but did not really assimilate. Ignaz's extraordinary talent became apparent early on and he initially received private lessons with Julius Epstein (1832–1926). Epstein prepared Ignaz for a professional career as a pianist. Ultimately, it was Anton Rubinstein's opinion that was the final impetus. He had been friends with Epstein since their youth. Ignaz's parents consented and he began his studies at the conservatory with Epstein, Josef Rufinatscha and Otto Dessoff. His highly conventional *First Piano Concerto* Op. 10 of 1861 can be regarded as his final graduation composition. Towards the end of his studies at the conservatory, Brüll published his first art songs and short character pieces for piano, which became his favourite medium his whole life. By 1864, he had already completed his first opera *Der Bettler von Samarkand* (The Beggar of Samarkand).

The prospect of a performance of this opera led him to his first trip abroad to Stuttgart. In order to use the time there wisely, he also gave several piano recitals, which proved lucrative. This experience inspired him to begin a successful career as a concert pianist. He performed throughout Germany and travelled to England twice. As Epstein's student, there was nothing that Brüll could not play. There was also nothing he did not wish to play. He was highly regarded as an interpreter of Bach, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann and Franz Liszt. Brüll himself considered his talent for the piano to be a useful sideline (much like Brahms); he saw his true calling in composition. While he was travelling, he was also offered to direct the Stern Conservatory in Berlin, which he graciously declined. In an insightful letter to his teacher Epstein, he explained that his activities there would have left him little time for composition. Nevertheless, the decision had been a difficult one, because the financial security it would have provided would have enabled him to show his gratitude to his parents. They had borne the burden of his education as a performing artist, even though as the eldest son it would have been his duty to take over the family business.

His growing success as a pianist enabled Brüll to gradually cut down on touring and concentrate more on his activities in Vienna. In 1872, he took on a position as piano teacher at the Horak Music School (now the Schubert Conservatory). This choice is revealing in that Horak, as a follower of Pestalozzi, was an advocate of modern pedagogy, which did not prioritise the mechanical training of pianists but aimed instead at the holistic education of the musician and artist. In 1881, Brüll became artistic director at the Horak School, moving away from teaching. From that point on, apart from his regular recitals of Brahms's music, he largely stopped performing in public. He only appeared in free concerts for the students at Horak, which he regarded as masterclasses. In 1875, the triumphant premiere of *Das goldene Kreuz* in Berlin was his breakthrough as a composer. In 1882, he married Marie Schosberg, the daughter of a banker,

with whom he would go on to have two children. The young couple moved into a flat at 4 Liechtensteinstrasse, where he fully embraced his role as a family man and lived the life of a composer in private. His wife must have been a gracious host. Under her direction, their home became one of the most sought-after music salons in Vienna. Anton Rubinstein was always a special guest during his frequent stays in Vienna, along with Brahms. One of the special friendships that Brüll cultivated was with Carl Goldmark (1830–1915). Although he was several years older than Brüll, he was a late bloomer in terms of composition, only coming of age as a composer at just under thirty years of age. Brüll and Goldmark were thus two budding young talents who made their debuts at practically the same time. The two friends' almost daily gatherings at Café Landtmann, where they had their regular table and would read the newspapers together, have become legendary. Whenever he was in Vienna, Rubinstein would join them there too, although he was more interested in the political section of the newspaper. In contrast, Goldmark and Brüll preferred the arts section. Musical issues were also discussed, and Rubinstein—whose first language was German (his mother was from Breslau) and who can only be considered a Russian composer to a limited extent—must be regarded as a (somewhat overlooked) compositional role model for both Goldmark and Brüll.

As a composer and artistic director of the Horak Music School, Brüll was one of the most influential musical luminaries in the final decades of the 19th century in Vienna. He was always willing to take on tasks in the public interest, whether on committees or reviewing scholarships. A major turning point in his life came on 5 December 1905, when he attended the world premiere of Richard Strauss's *Salome* in Dresden. As the obituary quoted at the beginning explicitly states, he left the opera house in "a state of near-distress". The shock hit Brüll hard and had lasting consequences for him. A line had been crossed for him, both musically and in terms of content that he was no longer willing or able to cross. He set aside his new opera *Rübezahl*, which was already half-finished, along with several other unpublished compositions, and decided not to publish them. (They are preserved in his estate). Instead, he resumed his concert career and once again demonstrated (in Vienna) his status as an outstanding pianist and performer. In 1906, his sixtieth birthday was celebrated publicly in grand style. Just a few months later, he died in Vienna on 17 September 1907 following a brief illness.

Brüll's public appearances more or less coincided with Brahms's move to Vienna. This also means that Brüll's musical training was still entirely in the Viennese tradition. Schubert was more important to Brüll than Beethoven, who (it should be noted) was still in his "middle period" at that time. In Vienna, too, Beethoven's late works were still regarded at the time as the progeny of a sick genius. Like Schubert, Brüll was primarily a lyricist whose talent was most evident in his melodic invention. Pathos and combative expression were not his style. As far as his personal demeanour is concerned, Brüll is described as a rather shy individual who always gave the impression of calm composure and friendliness and who did not publicly display any personal distress, if indeed he felt any at all. In compositional terms, this meant that he was less interested in the joy of thematic work, the invention and development of motivic ideas, the principle of developing variation, and the structure

of extended development sections. In contrast to Schubert, he did not tend towards heavenly lengths, but towards a pleasant brevity and terseness. Early on, he appears to have been conscious of his own strengths and weaknesses. At any rate, he never attempted to appear to be more than he was. Therefore, it is no coincidence that the greater part of his output focused on short character pieces and songs for piano. In this context, it is revealing that a Viennese pianist composed his only piano sonata very late in his career. Even so, we can easily describe it as a sonatina. Even more interesting is what he did *not* compose. He never attempted to write a piano quartet or quintet, let alone a string quartet. He was only tempted to write a symphony once. The critics uniformly panned the work as a rather weak piece in the Mendelssohnian tradition. Nevertheless, the attempt is remarkable in that the symphony was conceived at the same time as Brahms's *First Symphony*. Brüll was thoroughly familiar with it as Brahms's piano partner even before it was presented to the public as an orchestral work. His symphony could be interpreted as a deliberate departure from Brahms. (The same can be said of Brüll's *Violin Concerto*, which deliberately refers to its Mendelssohnian counterpart, even if the composition is considerably weaker than Bruch's similar attempt).

Nevertheless, Brüll was an ambitious composer who did not shy away from larger forms. However, his chosen medium was the opera. Shortly after his studies, he wrote *Der Bettler von Samarkand* after a libretto by Otto Prechtler. Due to his concert activities, he only wrote his next opera ten years later, *Das goldene Kreuz* after a libretto by Moritz Mosenthal. After that, he regularly wrote an opera every three years. His eleventh and final opera was *Der Husar*, which was premiered at the Vienna's *Hofoper* in 1898. (His twelfth opera *Rübezahl* remained incomplete). All of these operas feature spoken dialogue without drifting into the genre of operetta. They can be seen as the successor to the German *Spieloper* (or *opéra comique*) and the works of Lortzing and Nicolai (Prechtel and Mosenthal also had worked for Nicolai). To Brüll, this was the ideal form of opera, for he was able to make full use of his melodic talent without being limited by the necessity to venture into the realm of large-scale forms such as an introduction or finale. Today, there is little appreciation for the *Spieloper,* as it is regarded as old-fashioned. In the 19th century, however, this was clearly not the case. Indeed, there were far more of these works written than previously thought, since they disappeared from the repertoire relatively quickly. (One example is *Donna Diana* by Heinrich Hofmann, who enjoyed great success during his lifetime, but whose work was later supplanted by Reznicek's opera, which drew heavily on Wagner). The fact that operas with spoken dialogue are compatible with modern musical composition can be seen in Ludwig Thuille's *Lobetanz*.

Apart from these main genres, pure orchestral music only plays a subordinate role in Brüll's oeuvre. He wrote even fewer works of chamber music, which only includes an early *Piano Trio* for his own use, a *Cello Sonata*, *Four Violin Sonatas*, a *Suite* and *Three Pieces* for Violin and Piano. Having said that, these are no lightweight occasional works. All these pieces for violin and piano are special gifts for friends, which Brüll composed earnestly and conscientiously. The first piece was published by Gutmann in Vienna, the **Suite in A minor for Violin and Piano, Op. 42**. It consists of the

following movements: Praeludium, 4/4, A minor, Scherzo, 3/4, A minor – Trio 6/8, A major, Reigen 6/8, A major, Theme and Variations 2/4, D major, Alla Giga 6/8, A major. The work was dedicated to Arnold Rosé, who premiered it on 25 February 1882 in the small hall of the Musikverein in Vienna (with Brüll on piano). Rosé had just been named concertmaster of the Vienna Philharmonic and this recital was a kind of debut concert. On the same program, he also played Beethoven's *Violin Concerto* and the *Faust Fantasy* by Wieniawski from memory. He played Brüll's *Suite* as an encore (blessed times) to the violin concerto. On 28 February 1882, the *Neue Freie Presse* wrote, *"A new suite by Ignaz Brüll was brilliantly performed by Mr. Rosé and was received with extraordinary applause. The work, comprised of five short pieces, begins with a praeludium which has no introductory character, but is more analogous to the French name "melodie" and is also perfectly suited to it. Following a scherzo that, flowing with eloquence, reveals little that is new, a very graceful round dance sounds, followed by a varied theme, and finally a fiery final movement, Alla Giga. The whole work is a concert piece characterised by cheerfulness, never delving into the depths of passion, with which any elegant violinist can perform before any elegant audience. Mr Brüll enjoyed a successful evening both as a composer and as a piano virtuoso."* It should also be noted that Brüll skilfully sidestepped the sonata form. His direct model was the *First Suite for Violin and Piano*, Op. 11, written in 1869 by his friend Carl Goldmark, who was also tentatively exploring the realm of violin music with this work before presenting a veritable masterpiece some years later, his *Sonata*, Op. 25.

Brüll followed Goldmark's example in this respect. On 24 November 1883, he helped premiere his three-movement *Violin Sonata No. 1* in B minor, Op. 48, playing the piano part at a quartet recital given by the Grün Quartet in Vienna. This was placed on the program as an intermezzo between string quartets by Mozart and Beethoven. It was first published in 1884 by the small Viennese publishing house Em. Wetzler and was later reprinted by Doblinger. Jakob Moritz Grün (1837–1916) was concertmaster of the Court Opera Orchestra alongside Arnold Rosé and organised quartet recitals as rivals to the Rosé Quartet. Brüll and Grün appeared to have met previously. Strangely enough, the sonata is not dedicated to Jakob Grün, but to Dragomir Krancevic (1847–1929), who was concertmaster of the Budapest Opera at the time. Brüll and Krancevic had already met during their studies at the Vienna Conservatory and had also performed together in a private concert in 1862. It seems as though Brüll wanted to pay homage to his old friend from his student days with this sonata.

In this context, an article published in *Pester Lloyd* on 31 December 1889 is significant. According to the report, the Budapest-based Krancevic Quartet had opened the concert season with a rendering of Schumann's *Quartet in A major* Op. 47 and a quartet from Beethoven's Op. 18. However, *"the desire for something new was satisfied this time by a well-known guest from Vienna, Professor Ignaz Brüll, who had brought two new works with him: a sonata for piano and violin (Op. 60), which he performed with Mr Krancevic, and a four-movement piano suite (Op. 58)."* Upon returning from Budapest, the first performance of this new **Second Violin Sonata in A minor, Op. 60** took place in Bösendorfer Hall in Vienna on 12 November 1889.

The Rosé Quartet performed, placing Brüll's *Sonata* in their usual format between Mozart's A major quartet and Beethoven's F major quartet. The *Wiener Salonblatt* commented on 17 November 1889, *"The sonata, with its thoroughly modern feel and evocative mood, received sincere applause, particularly after the second movement—a lovely cavatina—and the third—a sparkling, sharply rhythmic scherzo. Mr Brüll is the Gounod of Vienna. His cardinal virtue is musical charm."* Kistner of Leipzig published the sonata in 1890 very soon after its premiere. The review of the printed edition in *Signale* reaches a very similar conclusion to that of the Viennese critic. It reads, *"We are all familiar with Brüll's easy and seemingly effortless talent. Of course, his imagination neither soars to heights nor delves into the depths of the emotional world, but his style, when he handles the tasks at hand with due care, remains consistently natural and pleasant. This is also evident in the present sonata, which is scored for piano and violin as equal partners. We prefer the second and third movements (Andante and Scherzo) to the two outer movements, which, whilst no less entertaining than the former, do occasionally feel a little disjointed. Nevertheless, they too feature interesting structures. In terms of the demands the piece presents to players, it is of medium difficulty."* The four-movement structure is noteworthy: 1. Allegro man non troppo, A minor, 2. Cavatine: Andante, D major, 3. Scherzo Allegro vivace, A Major, 4. Allegro ma non troppo, A minor/A major.

The fact that it was published so quickly by a renowned publishing house indicates that Brüll was highly regarded in the German-speaking world during the 1890s. The same applies to the three-movement **Third Violin Sonata in E minor Op. 81,** which was published (without dedication) by Simrock Berlin in 1899. It was first performed in the autumn of 1898 at a quartet recital by the Rosé Quartet with Ignaz Brüll on 13 December 1898. The program featured the Vienna premiere of Sergei Taneyev's *String Quartet No. 3*, Op. 7, Brüll's *Violin Sonata No. 3 in E minor,* and Beethoven's *String Quartet in F major*, Op. 59 No. 1. The *Wiener Montagszeitung* reported on the concert on 19 December 1898, *"Ignaz Brüll presented a clear and melodically flowing Moderato, a rather expansively moving Andante, and an Allegro moderato, where a beautiful lyrical theme is woven into its dance-like character – first played by the piano, then taken up by the violin. Both numbers were warmly received by the audience."* The *Neue Wiener Tagblatt* added on 20 December, *"Brüll's new work is clear as a sunny autumn day and evokes a similar mood. The Moderato features a masculine, calm and solemn character with a touch of well-suited bitter resignation, and holds the musician's interest with its fugal development section. In the Andante, a heartfelt prayer ascends to a god who reigns above all the heavens; the long notes, played by Rosé with broad, vigorous strokes, seek to frame infinity. The dance-like finale brings the piece to a gentle close."* The movement indications are as follows: 1. Moderato, 4/4, E minor, 2. Andante con moto, 12/8, A minor, 3. Rondo. Allegro comodo, 4/4, E minor/E Major. On 21 May 1899, the *Neue Freie Presse* announced the publication of the work in Berlin.

Around the turn of the twentieth century, the generation of composers born in the 1860s gradually rose to prominence. This also applied to Brüll, for the premieres of his last two violin works were rather local events in Vienna. This initially included *Three Pieces for Violin and Piano* Op. 90

with the movements Scène espagnole – Mazurka – Tarantella. It was announced in an advertisement on 14 January 1904 in *Das interessante Blatt* as a new release of the publisher Bosworth. They were written for violinist Bronislaw Huberman (1882–1947) and were also dedicated to him. Huberman was already known in Vienna as a child prodigy. In 1903, he had recently returned to Vienna as an accomplished and fully mature artist. He presented a series of violin recitals that Ignaz at times accompanied on piano. On one such occasion, Hubermann played Brüll's *Suite in A minor* Op. 42. Brüll returned the favour by writing his *Three Pieces* Op. 90 for him. The second movement, the **Mazurka in A minor,** was a special matter. Hubermann usually played the *Mazurka* by the otherwise little known Polish composer Alexander Zarzycki as an encore to his concerts. It was a standard piece of salon music during the Romantic era. Brüll was likely happy to have written a no less effective piece to counter this warhorse. Brüll's last violin composition was to be the concise, three-movement *Fourth Violin Sonata* Op. 97, which one could really describe as a *Sonatina*. It was premiered on 10 January 1906 by Marie Soldat-Rögner and Ignaz Brüll as pianist in Bösendorfer Hall. Marie Soldat-Rögner (1863–1955) was a student of Joseph Joachim and played an important role in Viennese musical life near the end of the 19th century. She was especially committed to contemporary music. For example, she premiered Josef Labor's *Violin Concerto* in 1905. She also a founded an important all-women string quartet, with whom Bruno Walter often performed during his time in Vienna. (Walter's *Piano Quintet* was also conceived for this ensemble). The premiere of Brüll's *Fourth Violin Sonata* took place as part of a quartet recital. The program began with a string quartet by Haydn followed by Brüll's *Sonata*. The final work of the recital was Goldmark's *Piano Quintet* in B flat major Op. 30, and Brüll also performed the piano part. This makes it clear that the evening was a belated tribute to Goldmark to mark his seventy-fifth birthday in 1905. Brüll not only contributed to the concert on piano, but also with his composition of the *Fourth Violin Sonata* expressly for the occasion. It was published by Universal Edition in Vienna shortly after the concert. This recital did not receive any specific mention in the relevant Viennese concert reviews. Nonetheless, Brüll's new work was given special recognition. It is interesting to note that in the concert announcement, Brüll's sonata is described as a "manuscript; newly revised". This suggests one possibility. As early as 1862, Brüll had premiered an otherwise unknown *First Violin Sonata* together with Joseph Hellmesberger. It is conceivable that this *Fourth Violin Sonata* is in fact a revision of that sketch, the *First Sonata* of 1862.

The story (or music history) is what it is. There is no point in wanting to rehabilitate Brüll as a composer who was "unjustly forgotten". At best, we might give his music another listen. At a time when even the very idea of progress is being called into question, and when contemporary music tends to favour a multi-stylistic approach, this need not be a lost cause. On the other hand, our times are also characterised by shrill tones, provocation and escalation. Whether this is in keeping with Brüll's cardinal virtue of musical cheerfulness is doubtful, however. Nevertheless—or perhaps precisely for that reason—we might conclude these brief notes on Brüll with a quote from Goethe, "Woe betide the century that does not remember thee!"

– *Michael Wittmann, 2026*

Mark Gothoni hails from Finland and studied under Ana Chumachenco, Shmuel Ashkenasi, and Sándor Végh. Following successes at international competitions, his multifaceted concert career began with the distinction of "Debut of the Year" at Finland's Jyväskylä Arts Festival. As both a soloist and a chamber musician, Mark Gothoni has established a reputation across every continent, performing in the world's most prestigious venues—including the Berlin Philharmonie, the Concertgebouw Amsterdam, Lincoln Center New York, Wigmore Hall London, and Kioi Hall Tokyo—as well as at music festivals ranging from Kuhmo in Finland to the Casals Festival in Puerto Rico. Since 2004, he has served as first violinist of the Orpheus Quartet and is also a member of the Mozart Piano Quartet, with which he holds an exclusive recording contract with the label MDG – Dabringhaus & Grimm. From 1996 to 2004, he served as concertmaster for various ensembles, including the Munich and Zurich Chamber Orchestras. From 2004 to 2008, he served as Musical Director of the European Union Chamber Orchestra. His teaching career has taken him to institutions such as McGill University in Montreal and the Sibelius Academy in Helsinki, before he was appointed Professor of Violin at the Berlin University of the Arts. In addition, he regularly gives masterclasses worldwide at institutions including the Tokyo University of the Arts, the Liceu Conservatory in Barcelona, Western University in Ontario, and Campos do Jordão in Brazil. From 1998 to 2011, Mark Gothoni served as Artistic Director of the "Festivo" Music Festival in Rauma, Finland. Since 2001, he has directed the chamber music courses at the Savonlinna Music Academy.

Born in Vienna, **Gottlieb Wallisch** first appeared on the concert stage when he was seven years old, and at the age of twelve made his debut in the Golden Hall of the Vienna Musikverein. A concert directed by Yehudi Menuhin in 1996 launched Wallisch's international career: accompanied by the Sinfonia Varsovia, the seventeen-year-old pianist performed Beethoven's 'Emperor' Concerto. Since then Wallisch has received invitations to the world's most prestigious concert halls and festivals including Carnegie Hall in New York, Wigmore Hall in London, the Cologne Philharmonie, the Tonhalle Zurich, the NCPA in Beijing, the Ruhr Piano Festival, the Beethovenfest in Bonn, the Festivals of Lucerne and Salzburg, December Nights in Moscow, and the Singapore Arts Festival. Conductors with whom he has performed as a soloist include Giuseppe Sinopoli, Sir Neville Marriner, Dennis Russell Davies, Kirill Petrenko, Louis Langrée, Lawrence Foster, Christopher Hogwood, Martin Haselboeck and Bruno Weil. Orchestras he has performed with include the Vienna Philharmonic and Vienna Symphony Orchestras, the Royal Liverpool Philharmonic, the Gustav Mahler Youth Orchestra, the Frankfurt Radio Symphony, the BBC National Symphony Orchestra of Wales, the Camerata Salzburg, the Festival Strings Lucerne, the Franz Liszt Chamber Orchestra in Budapest, the Musica Angelica Baroque Orchestra in Los Angeles, and the Stuttgart Chamber Orchestra. He has made numerous recordings for labels such as Linn records, Deutsche Grammophon and Alpha Classics.

In 2012 Steinway & Sons added his name to their roster of "Steinway Artists". In 2010 Gottlieb Wallisch became the youngest professor at the Geneva University for Music; the Berlin University of Arts (UdK Berlin) named him Professor for Piano in

2016. Gottlieb Wallisch has also intensively studied the field of historic interpretation on early pianos, which culminated in his 2020 recording of the complete Beethoven piano concertos on instruments from Beethoven's time, together with Orchester Wiener Akademie, led by Martin Haselboeck for the ***cpo*** label.



Already available ***cpo*** 555 276–2



Already available ***cpo*** 555 095–2



Already available ***cpo*** 555 329–2

---

cpo 555 740-2
Co-Production: ***cpo***/Deutschlandfunk Kultur
Recording: Kammermusiksaal Deutschlandfunk Köln, 6–8 December 2024
Recording Engineer: Gunther Rose
Recording Producer, Digital Editing & Mastering: Jens Schünemann
Executive Producers: Mascha Drost (Deutschlandfunk Kultur) / Burkhard Schmilgun (***cpo***)
Photography: Philipp Plum (pp. 13, 24, left), Uwe Noelke (pp. 13, 24, right)
Cover: Heinrich Tomec, "Aussicht auf Wien", Gouache, 1899; private collection
© Photo: akg-images, 2026
English Translation: Daniel Costello
Design: Lothar Bruweleit
Editor: Frederik Wittenberg
cpo-Musikvertriebs GmbH, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany
℗ 2026 – Made in Germany



Mark Gothoni



Gottlieb Wallisch

cpo 555 740–2