

cpo

Carl Czerny · Max Bruch
Concertos for Piano Duo & Orchestra

Piano Duo Genova & Dimitrov
Genesis Orchestra
Bulgarian National Radio Symphony Orchestra
Yordan Kamdzhaliyov





Max Bruch



Carl Czerny

Carl Czerny (1791–1857)

Concerto for Piano Four Hands & Orchestra 27'44 **op. 153**

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 1 | Allegro con brio | 11'40 |
| 2 | Adagio espressivo | 5'22 |
| 3 | Rondo alla Polacca. Vivace | 10'42 |

Max Bruch (1838–1920)

- | | | |
|---|------------------------------------|--------------|
| 4 | Fantasy for 2 Pianos op. 11 | 10'26 |
|---|------------------------------------|--------------|

Concerto for 2 Pianos & Orchestra op. 88a 22'44

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | Andante sostenuto | 4'06 |
| 6 | Andante con moto – Allegro molto vivace | 5'59 |
| 7 | Adagio ma non troppo | 5'06 |
| 8 | Andante – Allegro | 7'33 |

T.T.: 60'54

Piano Duo Genova & Dimitrov

(Aglia Genova & Liuben Dimitrov)

Genesis Orchestra (1–3)

Bulgarian National (5–8)

Radio Symphony Orchestra

Yordan Kamdzharov





Yordan Kamdzhalov (© Amit Katzir)

Beherrscher der Zeit oder zeitloser Herbst: Carl Czerny und Max Bruch

Die Begegnung mit dem Unerklärlichen ruft im sogenannten *homo sapiens* seit jeher dieselben Reaktionen hervor. Er wirft sich aufs Angesicht und hofft, durch dieses Zeichen der Anbetung ungeschoren aus dem Rendez-vous hervorzugehen; steckt den Kopf in den Sand und spricht von Hirngespinnsten; rennt mit lautem Protest in die Arme bewährter Kapazitäten, die ihm versichern, daß wir das schon schaffen werden; oder greift zum letzten, verzweifelten Mittel der kabarettistischen Glosse, um den Gegenstand zu verhöhnen, dem er nicht ins Auge sehen will – anstatt die Sache einer ruhigen, gelassenen Betrachtung und einer vorurteilslosen Prüfung zu unterziehen, bei der freilich die Regel zu befolgen wäre, gegen die Dr. John Watson zum Leidwesen seines Freundes Sherlock Holmes allzu oft verstoßen hat: daß nämlich, wenn alles Unmögliche ausgeschlossen ist, das Übrige, mag es auch noch so unwahrscheinlich sein, die Lösung sein muß.

Seit nunmehr 200 Jahren wollen die Watsons dieser Welt mit Carl Czerny ins Reine kommen und eine Antwort auf die Frage finden, wie dieser kleine, schwächliche Mann, der eher als Adjunkt des Edlen von Eynhof ins Kaiserliche Hofrommeldepot¹⁾ gepaßt hätte – wie dieser unscheinbare Sohn des kreuzbraven böhmischen Klavierlehrers Wenzel Czerny und seiner mährischen Gemahlin Maria, geb. Ruzitschka, im Laufe seines Lebens nicht bloß ein beängstigend umfangreiches Œuvre von 861 nummerierten Publikationen, sondern dazu ein doppelt so großes Quantum unveröffentlicht geliebener oder ungezählter Produkte und somit eine Hinterlassenschaft hat zu Stande bringen können, vor der selbst der eine oder andere Barockproduzent erbleicht wäre – vor

alle, wenn er gewußt hätte, daß der Gegenstand unseres aktuellen Interesses nur knapp zwei Drittel seiner Jahre auf die Komposition und Schriftstellerei verwandt hat und wir von diesen ziemlich genau vier Jahrzehnten noch einmal fast die Hälfte abziehen müssen, in denen nur ein Bruchteil der täglichen Arbeitszeit am Schreibtisch zugebracht ward, weil unser Carl Czerny schon mit 14, 15 Jahren zur Unterstützung des chronisch kränkelnden Vaters Klavierunterricht zu geben begonnen und diese zeitaufwendige Tätigkeit erst 1835, mithin einige Jahre nach dem Tode der Eltern eingestellt hatte.

Es kann im Hause Czerny nicht mit rechten Dingen zugegangen sein. Weshalb wir auch gern dem Schauermärchen glauben, das John Field verbreitet hat, nachdem er im August 1835 – von argem Lebenswandel und gerade überstandenen Operationen gezeichnet – auf seinem letzten Wege nach Rußland in Wien Station gemacht, noch einmal (vielbeachtete) Konzerte gegeben und einen Blick ins Laboratorium des jüngeren Kollegen geworfen hatte: Auf einem runden Tisch im Musikzimmer, erzählt er, hätten bis zu vier Partituren gelegen, an denen der Hausherr simultan arbeitete, wobei ihm die zahlreichen Musterbücher zugute gekommen seien, die er in einem großen Schranke aufbewahrte. Im Nebenraum schrieben die Assistenten, hauptsächlich Schüler Czernys, was ihnen der Arbeitgeber aufgetragen hatte: Sie kopierten, transponierten, fügten Versatzstücke ein und konnten sogar bequem verschiedene Formteile bis hin zu heiklen Durchführungen herstellen, indem sie nur ein vorgegebenes Motiv aus einem der Hauptthemen wählten und es in Sept- oder verminderten Akkorden gehörig sequenzierten. Gleich war erledigt, wofür Czernys Lehrer Beethoven schon mal den massiven Schädel gegen die Wand rampte.

Das ist der Stoff für romantische Künstlerromane: Der besessene Meister, die mesmerisierten Lehrlinge,

Tinkturen statt Tinte – und wie von Zauberhand fliegen die Noten, Hälse, Balken, Pausen aufs Papier, das, sobald die gehörige Zeilenzahl erreicht ist, von dicken Rollen abgeschnitten, zusammengefaßt und auf feuerschnaubenden schwarzen Rossen hin zu den spukhaften Setzern transportiert wird, die – von riesigen Kupferstapeln verborgen – mit ihren chirurgischen Werkzeugen in koboldhaften Tempi die Platten behämmern, derweil ein mürrischer Vorstand (Idealbesetzung: Fritz Rasp) an den Tischen entlangstreift und knurrt, wenn denn endlich die dringend benötigten Bravourvariationen mit Introdution und Finale über Franz Xaver Hosentürls neueste Erfolgsarie gedruckt und ausgeliefert werden könne ...

Außer John Field hat niemand diese Gehilfen je zu Gesicht bekommen. Vielleicht hat der prominente Logiergast aus purer Neugier des Nachts einige Hände voll trockner Erbsen ausgestreut, um die dienstbaren Geister bei ihrem (un)heimlichen Schaffen zu ertappen, diese damit aber auf Nimmerwiedersehen vertrieben und so den guten Czerny gezwungen, fortan alles allein zu machen. Wahrscheinlich ist dem »Berichterstatter« aber nur der Pegasus durchgegangen. Denn hätte Carl Czerny im Laufe seiner kompositorischen Serienproduktion längerfristige Mitarbeiter beschäftigt (vorübergehende Kopisten will ich nicht ausschließen), dann hätte er dieselben mit höchster Wahrscheinlichkeit in seinem großzügigen Testament vom 13. Juni 1857 genauso mit einer Rente aus seinen fünfprozentigen Staatspapieren (»Metalliques«) bedacht wie die Wirtschaftlerin Maria Malek, die »seit ungefähr 40 Jahren sowohl bei meinen Eltern und später bei mir treu und redlich gedient«, oder ihren Bruder Josef, »der seit dem Tode ihres Mannes bei mir als Diener ist«. Da das Dokument, das die *Neue Wiener Musik-Zeitung* am 23. Juli 1857, acht Tage nach dem Tode des Erblassers, in allen Einzelheiten veröffentlichte, selbst die 200 Gulden für das Küchenmädchen

sowie die genaue Verteilung der Effekten und Manuskripte vorgab, dürfen wir füglich davon ausgehen, daß irgendwelchen Hilfskräften gegenüber keine speziellen Verpflichtungen bestanden.

In einem Punkte aber sind sich die Zeitgenossen einig: daß nie nur *ein* Werk auf den Tischen lag. Diese kreativen Simultanpartien haben die Fachleute verblüfft und bisweilen Kommentare hervorgebracht, in denen sich (siehe oben) das Unverständnis sein ironisches Ventil öffnet, weil der Beobachter sonst schier »geplatzt« wäre. So erklärte der Mitarbeiter der *Signale für die musikalische Welt* in der zweiten Nummer des Jahres 1844:

»Wie Czerny componirt. Die meisten unserer großen Componisten hatten ihre Eigenheiten, so ging *Gretry*, wenn ihm eine Composition in den Gliedern lag, erst in seine Küche, wo ihn der Geruch der verschiedenen Speisen productiv stimmte; *Haydn* setzte sich nie ans Clavier, ohne einen sehr schönen Brillantring am Finger zu haben; *Mozart* konnte, wie *Rossini*, unter der lärmendsten Gesellschaft componieren; *Beethoven*, *Righini*, *Naumann* u. A. fühlten sich vorzüglich nach langen Spaziergängen in schöner Natur zum Componiren begeistert. Bei *Carl Czerny* in Wien ist dies anders, er componirt zu jeder Zeit unter *allen* Verhältnissen. Wer kennt ihn nicht, Czerny, diesen fruchtbaren Componisten, der bald sein *tausendstes* Werk erreicht haben wird, und der nebenbei die halbe Welt *vierhändig* arrangirt hat. Czerny, von dem man erzählte, als er vor mehreren Jahren zur Ostermesse Leipzig besuchte, er habe eine Bude auf dem Markte gemiethet und componire da für Geld und gute Worte. Wenn Czerny verheirathet wäre, ich glaube, er arrangire seine Frau vierhändig. An der Wohnung Czerny's soll sich ein kleines Schild befinden, worauf zu lesen: »*Hier wird componirt.*« Treten wir näher. Ein kleines Zimmer in dessen

Hintergrund ein Pianoforte. Ferner vier Schreibtische; auf dem einen: *Tantum ergo* für 2 Violinen, Viola, Violoncell u.s.w. Auf dem andern: *Variations brillants sur un Thème de Donizetti*. Auf dem dritten: »große Clavierschule für das linke Bein.« Auf dem vierten: *Variations serieuse* [!] *de Mendelssohn-Bartholdy, arrangés pour Piano à 4 Mains*.« Das kleine Männchen mit der Brille auf der Nase, das am vierten Tische schreibt, das ist der Zauberer Carl Czerny, das ist der Döbler des Componiren. Ein Sträußchen und noch ein Sträußchen!²⁾ Sobald die Seite herunter geschrieben ist, eilt er an den andern Tisch und componirt da weiter, und so componirt er an den vier Tischen herum, so trocknet eine Seite nach der andern, eine Composition nach der andern und er kann ohne Aufenthalt fortarbeiten. Es klopf. Ein Musikverleger tritt herein; er wünscht ein Manuscript zu einer Wickelkinderklavierschule. Sogleich, sagt Czerny, setzen Sie sich ein wenig, Sie sollen sogleich bedient werden. Es klopf wieder, ein zweiter Herr tritt ein, er bestellt zwei Dutzend Rondo's *moderne et brillant*. »Schenken Sie gefälligst Nachmittag 3 Uhr zu mir, da sollen sie fertig sein!« – Gesellen hat Czerny nicht, er arbeitet ganz allein; er ist übrigens reich und besitzt eine Papiermühle, welche lediglich seinen Bedarf liefert.«

Die erwähnte »Leipziger Ostermesse« war für Carl Czerny von höchster Bedeutung, denn sie brachte ihn 1836, ein Jahr nach der Beendigung seines Lehrerdaseins, erstmalig über die Grenzen seiner Heimatstadt hinaus. Er, der nach eigener Darstellung bislang zwölf Stunden täglich mit »Scolarisieren«, vier Stunden mit Componieren und je eine Stunde mit Essen und Lesen zugebracht hatte, so daß ihm nach Adam Riese genau sechs Stunden Schlaf blieben – er ging in die »weite Welt«, die ihn so beeindruckte, daß er gleich die brillante Fantasie *Souvenir de mon premiere voyage en Saxe* op. 413 verfaßte, die kurz danach der scharfzüngige

Gründer und Redakteur der *Neuen Zeitschrift für Musik* in die Finger bekam und in der Ausgabe vom 21. Oktober '36 gründlich federkielholte:

»Man erzählt sich, daß Hr. Czerny, von einer Glorie von vierhundert Werken bereits umstrahlt, noch in letzter Messe an seine Verleger geschrieben, »daß sie sich freuen möchten, denn jetzt wolle er erst recht an's Componiren gehen«. Und in der That fängt er jetzt wiederum mit einer Rüstigkeit an, der man den Beinamen einer unverwüchlichen zu geben geneigt wäre. Betriebe er die Sache nicht zu sehr en gros [oft haben 10 bis 12 starke Hefte nur eine *Opusnummer*] und er stünde schon jetzt als der Erste da, den drei Nullen schmückten, man müßte denn an Scarlatti (geb. 1658, † 1724) denken, der allein an 200 Opern schrieb, oder an Bach, dem gar nicht nachgerechnet werden kann: so berühren sich große Geister und Extreme.« Im übrigen sei, so Robert Schumann weiter, »jedes Werk mehr wert, als die Kritik darüber; darum studire man nure.

Zwei Jahre später klang das anders. Da empfahl er dringend, man solle den geschätzten Componisten doch in Ruhestand versetzen und ihm eine Pension geben, denn »er verdient sie und würde nicht mehr schreiben«. Das wäre *dém* aber gegen den Strich gegangen! Was hätte er, der rüstige Siebenundvierziger, dem eben erst in London die Ehre widerfahren war, mit der frisch gekrönten Königin Victoria à *quatre mains* zu spielen – was hätte er mit einer Rente gewollt, wo er doch erst seit zwanzig Jahren systematisch seine Schreibtische umkreiste und die besten Sachen erst noch kommen sollten? Die vierteilige *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend* mit der symbolträchtigen Opuszahl 500; *Die Schule der praktischen Tonsetz-Kunst* op. 600, deren englische Version John Bishop »of Cheltenham« besorgte; die Symphonien Nr.

1 und 2, die als einzige von mindestens sechs Stücken ihrer Art gedruckt wurden und sich zwischen der großen Geläufigkeitsübung *L'Infatigable* op. 779 und den *Sechs Fantasien über schottische Weisen* op. 782 verstecken – nicht zu vergessen all die Rondos, Rondinos, Albumstücke, Reminiszenzen, Etüden »und alles sonst, was selbst 'ner halben Seele und blödestem Sinne zurief: Das tat Czerny!«

Kompositorisch war er eben noch ein junger Mann. Zwar hatte er schon mit sieben Jahren gern und reichlich eigene Noten aufgezeichnet, sich überdies durch die Spartierung klassischer Meisterwerke sowohl die Kenntnis derselben als auch die Fertigkeit schnellen Schreibens angeeignet und überdies unter Vater Wenzels Anleitung die wichtigsten Tonsatzlehren der Zeit verinnerlicht. Das meiste aber war skizziert³⁾ und nicht zu Ende gebracht worden, denn »teils hatte ich keine Zeit, irgendein Tonstück zu vollenden, teils hatte ich auch die in dem jüngeren Alter so häufige Unart, fast jeden Tag etwas Neues anzufangen und bei weiterer Ausarbeitung die Geduld zu verlieren.«

So kamen nur – mehr oder minder beiläufig – die *Variations concertantes* für Violine und Klavier zustande, in denen der damals Fünfzehnjährige (1806) ein Thema bearbeitete, das er von Beethovens Freund Wenzel Krumpholz erhalten hatte. Tobias Haslinger druckte das Stück als Opus 1 und zahlte 60 Gulden, doch trotz dieser hübschen Motivation verging eine beträchtliche Zeit, bis der Erstling Gesellschaft erhielt. Dabei handelte es sich um ein *Rondo à quatre mains* für eine Schülerin, das bei einem Namensfeste hätte gespielt werden sollen. Zwar fand die vorgehabte Produktion »aus zufälligen Ursachen« nicht statt; die Auswirkung aber dieser Gelegenheitspièce auf die Musikszene ähnelte durchaus der Eruption des Krakatau. Denn: »Einige Monate später begegnete ich zufällig auf der Straße Herrn Diabelli,

der mir erzählte, daß er seine bisherige Beschäftigung, nämlich den Gitarreunterricht, aufgegeben habe, und in Kompagnie mit Herrn [Pietro] Cappi eine Musikalienhandlung errichtet habe. Er fügte hinzu, daß er, wenn ich etwas für ihn komponieren wollte, gerne einen Versuch mit dessen Auflage machen wollte, da ich bereits als Lehrer so bekannt sei. Da besann ich mich auf jenes vierhändige Rondo, suchte es hervor, und ohne es früher probiert zu haben, gab ich es in Stich. Ich erhielt dafür 50 fl. c.m. [Gulden Konventionsmünze], und es erschien als mein Opus 2.«

Der Erfolg des Stückes ließ die Schleusen brechen. »Von diesem Augenblick sah ich, daß mir im Komponieren ein neues, weites Feld eröffnet war, und ich versäumte nicht, dieses zu benützen.« So unfaßbar es auch klingt: Der Rest ist Schreiben. Nach dem Rondo kommen 1818 noch drei Werke in den Handel, 1819 mehr als zehn – darunter die sehr bemerkenswerte erste Klaviersonate op. 7, der nach und nach zehn weitere, zum Teil geradezu erstaunliche Geschwister folgen werden – und es sprudelt fort. Trotz des lästigen Unterrichts muß Czerny über eine »Vorstellungskraft« von ungeahnten Ausmaßen verfügt haben: über die Fähigkeit, die Musik, die er in gleichmäßiger Rotation auf die nacheinander trocknenden Blätter brachte, so vor sich zu sehen, daß Korrekturen unnötig, redaktionelle Eingriffe (allein schon aus Zeitgründen) unmöglich und Zweifel an dem, was geschrieben ward, völlig undenkbar waren. Nach allem, was der unendlich fleißige Mann von seinem Schaffensprinzip verriet, genügte tatsächlich der Auftrag, und er tat, wie ihm geheßen – als hätte ein Coppelius den Hebel umgelegt und das aufgezoogene Werk entriegelt. Sogar auf dem Gebiete der geistlichen Musik gelang das auf Anhieb: »Im Jahre 1827 wurde ich veranlaßt, eine Messe zu schreiben, was ich auch binnen 13 Tagen that, und da man damit nicht

unzufrieden war, so habe ich seither in Manuscript 11 Messen (darunter 8 solenn) – ferner über 90 Offertorien und Graduale'n, 2 Requiem, 2 Te Deum vollendet,« heißt es in der kleinen Autobiographie für die *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, die am 20. Juli 1843 ihre geplante »Galerie ausgezeichneten Kirchencomponisten« mit Carl Czerny⁴⁾ eröffnete, der bei dieser Gelegenheit ein rührendes, ja schüchternes Geständnis ablegte: »Zur Kirchenmusik habe ich mich stets am meisten hingezogen gefühlt, – so wie ich bei weltlicher Musik meistens nur fremde Wünsche erfüllen mußte«, räumt er ein, während in die Liste seiner Drucksachen just die Nummer 734 eingetragen wurde.

Zugleich erfahren wir etwas über die Zusammensetzung seines Œuvres. Demnach »kann man ungefähr 1/4 im ernstern Styl, 1/4 zur öffentlichen Production geeignet, 1/4 für den Dilettantismus, und 1/4 zum practischen Lehrfach zu rechnen« – ein nützlicher Schlüssel zum Selbstverständnis des Mannes, der demnach bei all seinen ungläublichen Pensa nie wild drauflos komponierte, sondern stets so rational organisiert war, daß die Sachen, die er abliefern sollte, nahezu perfekt zusammen paßten.

Als Muster diene uns das Konzert für Klavier zu vier Händen C-dur op. 153, das sein Verfasser selbst vermutlich mit einer geschweiften Klammer den Kategorien 1 und 2 zugewiesen hätte: Das Werk ist zur »öffentlichen Production« nicht allein geeignet, sondern vielmehr zu derselben dringend empfohlen, weil es a. eines der ganz wenigen Exemplare seiner Art ist, b. bei öffentlichen Aufführungen einen gehörigen Effekt macht (vor allem, wenn, wie in unserm Fall, ein gemischtes Doppel zum Einsatz kommt) und c. trotz seiner vorwiegend unterhaltenden Attitüde sowie einiger weniger Tonleiterexzesse in den Ecksätzen so viel Tiefe mitbringt, daß auch den Kriterien des »ernstern Stils« Genüge getan ist. Woraus

wir d. schließen, daß es eine wichtige Bedingung erfüllt, die man von einem Musikstück erwartet: Es prägt sich ein und läßt sich als Erinnerung mit nach Hause nehmen, auch wenn man's (noch) nicht schwarz auf weiß besitzt.

Wann genau Carl Czerny das Stück verfertigt hat, entzieht sich meiner Kenntnis. Es läßt sich aber durch seine Registrierungsnummer auf die Zeit zwischen 1827/28 und Herbst 1830 eingrenzen: In der *Leipziger Zeitung* finde ich am 31. Dezember 1827 das Inserat für die achte Klaversonate op. 144 (die von den Schwestern op. 143 und 145 direkt flankiert wird), und dasselbe Blatt vermeldet am 20. November 1830 das Erscheinen der vier mal drei *Rondeaux* und *Sonatinen faciles à deux et quatre mains* op. 158. Allzu wichtig ist die Datierung nicht, denn Czerny fuhr nicht mit dem Material, ging demzufolge selten so weit wie in den Klaversonaten, deren (zum Teil vielsätzig) Strukturen ans »Große« rühren und hielt sich, so weit das gegenwärtig abzusehen ist, gern an erprobte Bauzeichnungen, deren Ausfüllung mitunter vielleicht – man höre die Symphonien – zu routiniert geriet, oft genug aber auch sehr originelle Nuancen zeitigte.

Über die Blaupausen des vierhändigen Konzertes sind nicht viele Worte zu machen. Ein Sonatenhauptsatz mit der fürs Wechselspiel zwischen Solo und Orchester nötigen Doppelexposition; der langsame, beschauliche Ruhepol; und ein leicht magyrisch gewürztes »Rondo alla polacca« – damit ist für hinreichenden Kontrast und so viel Kurzweil gesorgt, daß der Publikumserfolg gesichert sein sollte, und das desto mehr, als die Idio-me, derer sich Carl Czerny befleißigt, damals zum sanktionierten Modekanon gehören. Mit ihren forschen, kraftvoll punktierten Waffenrufen operiert die Musik auf dem sicheren Terrain klassischer Formeln (ich verweise auf die Klavierkonzerte des Herrn Weber, die mir als besonders glückliche Beispiele eben einfallen); sie

schwelgt *Adagio espressivo* mit John Field und dem jungen Frédéric Chopin in den schönsten Tönen eines variantenreichen Nocturnes, in das ein Fädchen aus »God save the King« eingesponnen scheint und das zwischendurch ([2] 3'00) vom »regelrechten« F ins As-dur hinüberschwenkt, als erinnerte sich jemand in seiner Réverie, wie er vor vielen Jahren in der Heimatstadt das fünfte Klavierkonzert des Lehrers vorgestellt hatte. Fehlte nur, daß in die Schlußakkorde eine leise Pauke einfiel, um mit ihrem markanten Rhythmus ...

... ins muskulöse Finale überzuleiten. Doch Czerny läßt den heroischen Gestus des Imperators sein. Er wählt vielmehr das weitaus unterhaltsamere, rund zwanzig Jahre alte Schnittmuster mit der wohlbekannteren Opuszahl 56, dessen abschließende Polonaise ihm als ideale Vorlage und ein Gefäß dient, in dem er einige originelle Ausweichungen unterbringen kann. Auffallend sind hier vor allem der erste kleine Abstecher nach Des ([3] 3'17) und weit mehr noch der lyrisch kontrastierende Zentralteil des *Dolce cantabile* (ab 5'21), der sich über Des (*vivo in Tempo*) und D wieder nach As und endlich in die Ausgangstonart (8'15) hinauf- und hinabschraubt, ehe nach einer spektakulären Figuren- und Trillerkette bei 9'53 die *Stretta* wiederum zu Beethovens Tripelkonzert-Finale hinüberschaut, um dem wilden Treiben mit einem letzten Wirbeln ein temperamentvolles Ende zu setzen.

»Man kann Urstoffe, Luft, Wasser, Metalle machen, aber keine Zeit, diese ewig Flüchtige, nirgends zu Fessende, nie Wiederkehrende. Und doch ist man – blickt man auf das von Czerny Geleistete und schätzt es selbst nur als mechanisches Product – versucht zu glauben, Czerny mache dieses Geheimnis gekannt, oder er sei wenigstens ein Zwilling Bruder des weiland berühmten

Josua, der die Sonne in ihrem Laufe aufzuhalten vermochte,« bewunderte Leopold Alexander Zellner am 21. Juli 1857 den jüngst Dahingegangenen in seinen *Blättern für Musik, Theater und Kunst*. Vielleicht hat er's ja nicht ganz ernst gemeint, doch er war, so weit ich bisher sehen kann, der Einzige, der diese unwahrscheinliche, dabei aber wohl einzig richtige Lösung des Problems *Carl Czerny* in Erwägung zog. Andere gaben sich ironischer – wie die *Neue Zeitschrift für Musik*, die am 7. August im Geiste ihres seligen Gründers praktisch alles, was der jüngst Verbliebene publiziert hatte, mit einem kleinen Seitenhieb versah und den Nachruf doch nicht ohne respektvolles Eingeständnis enden mochte: »Wenn uns aber Czerny keine andere Arbeit hinterlassen hätte, als seine Ausgabe des Bach'schen »wohltemperirten Claviers«, mit Vortrags-, Fingerbezeichnung und genauer Angabe des Arrangements der beiden Hände – so hätten wir schon dafür Ursache, ihm verpflichtet zu sein.«

Über den Bach, von dem hier die Rede ist, führt ein schmaler, aus wenigen Gemeinsamkeiten gezimelter Steg ans andere Ufer, wo sich vor uns sofort eine völlig andere Topographie auftut. Hinter uns liegt das beinahe idyllische, von keinerlei nennenswerten Aufregungen getrübe Ländchen eines folgsamen Biedermeiers (der Wunschtraum jeder Schwiegermutter, wenn er denn je eine solche gehabt hätte), und vor uns geht's direkt hinein in eine wilde, zerklüftete Gegend: Da grollen die Gewitter, schießen emotionale Sturzbäche herab, wühlen tiefe Schluchten den Strebenden verschlingen, dringt der Pesthauch des Verrats aus allen Ritzen, um jedes noch so wohlriechende Billett zu vergiften ...

Hier haust der ringende Künstler, der sich – zu Höherem und Höchsten berufen – in einem fort durch seine persönliche Hölle aus Selbstzweifeln und Verzweiflung, Argwohn, Leichtgläubigkeit, Erwartungen und Enttäuschungen hindurch beißen muß, um was Brauchbares

zu schaffen. *Der* läßt sich vom Verleger über den Tisch ziehen, darf zusehen, wie andere mit *seinem* Welterfolg den großen Reibach machen, während es ihm trotz aller zeitigen Anerkennung nicht gelingen will, die durch die eigene Unachtsamkeit entstandene Scharte auszuwetzen. Hier haust mit andern Worten: Max Bruch, in dem wir bis in alle Einzelheiten das exakte Gegenteil unseres kompositorischen Serientäters aus Wien vor uns haben. Gewiß, beide waren Wunderkinder. Doch dem Sohn des königlichen Polizeirates aus Köln standen früh renommierte Lehrer zur Verfügung und die Tore zur Anerkennung offen. Er erschloß sich unter kundiger Anleitung die verschiedensten instrumentalen und vokalen Genres, wurde aufgeführt und (manchmal zu vollmundig) gepriesen, gab zu den schönsten Hoffnungen Anlaß und hätte diese wohl auch rundum erfüllt, wenn er nicht immer wieder des Guten zu viel getan und gewollt hätte. Da ist das Scheitern zwar keine zwingende, aber doch eine naheliegende Option, insbesondere, wenn man die tatsächlich gehaltenen Erfolge – und es waren ihrer beileibe nicht wenige – herunterspielt, wenn's nie genug ist und die Welt es »nicht gut« mit einem meint.

Gleichwohl sind uns diese Charaktere näher. Ihr Auf und Ab, ihre Suche von Lob und Zuspruch, das Warten auf die Eingebung, der Kampf gegen die Tücke des »Materials«, Hoffen und Bangen erscheinen uns um vieles »menschlicher« als die Qualitäten, die Carl Czerny die Mißachtung aller Naturgesetze erlaubten: Wir alle kennen das Zaudern, das Zurückschrecken, die Blockade, wir alle haben hier und da gemogelt, Verpflichtungen ignoriert oder uns blindlings auf Schmeicheleien und »definitive« Zusagen verlassen, wir haben aber auch sicherlich den Funken der Begeisterung erfahren, der bei der Begegnung mit den Meisterwerken der Kunst auf uns übersprang – ganz so, wie es dem 21-jährigen Max Bruch im Sommersemester 1859 an der Bonner

Universität erging, wo er sich seinerzeit aufhielt, um »viel *Orgel* zu spielen. Ich übte *täglich*, von Anfang Mai – Mitte Aug., 2 Stunden, auf der kleinen Universitäts-Orgel, und brachte es dahin, daß ich die schwierigsten Bach'schen Sachen bewältigte. Dies Orgel-Studium regte mich an, mich viel mit Bach zu beschäftigen, und diese Anregung wurde noch verstärkt durch mehrfache Besuche (Winter 59–60) bei der [Industriellen-] Familie Curtius-Matthes in *Duisburg*, wo wir Bach'sche Concerte zu 2 und 3 Clavieren spielten. Da ich, meiner Natur gemäß, in solchen Fällen nicht bloß receptiv bleiben konnte, sondern *productiv* verfahren mußte, so erwuchs aus diesen Anregungen im Frühjahr 1860 die *Fantasie für 2 Claviere, op. 11* (Frau Matthes gewidmet) – unzweifelhaft eins meiner besten Werke.«

Max Bruch hat sich hin und wieder bei der Beurteilung seiner eigenen Arbeiten vertan. Doch dem, was er im Februar 1882 dem befreundeten Musikwissenschaftler Emil Kamphausen mitteilte, ist ohne Einschränkungen zuzustimmen: *Toccata, Adagio und Fuge* (BWV 564) sind das formale – und nicht nur formale – Taufgeschenk des Paten Johann Sebastian Bach, das der junge Entdecker namentlich in der abschließenden Fuge bis in die motivischen Grundfiguren hinein beherzigt, indessen die stilistischen Neigungen zu dem prominenten Opfer der Enderlicher Nervenheilkunst einen tröstlichen Hauch über das *Adagio* legen und den Schlußhymnus (wie eine *leise, einfache* Ahnung aus Robert Schumanns zweiter Violinsonate) zu einem eindrucksvollen Monument emporheben. So hübsch, liebenswürdig und dankbar Max Bruch seine 6 + 2 reizenden Klavierstücke op. 12 und op. 14 auch geraten sind, mit der elementaren Wucht der *Fantasie op. 11* werden sie sich bei allem Wohlwollen nicht vergleichen lassen.

Die Arbeit wirkte bis in die späten Jahre nach. 1911 präsentierten ihm die Schwestern Rose und Otilie Suro

die *Fantasie* derart überzeugend, daß sich der entzückte Bruch bereiterklärte, den beiden ein Konzert zu liefern. Mag sein, daß der finanziell chronisch angeschlagene Hochschullehrer und Familienvater eine günstige Gelegenheit witterte: Der Aachener Otto Sutro (1833–1896) hatte es als Organist, Dirigent, Komponist und Verleger in Baltimore zu einigem Ansehen gebracht, die Töchter waren unter anderem in Berlin ausgebildet worden, hatten sich als eines der ersten amerikanischen Klavierduos weithin etabliert und hätten dem 73-Jährigen womöglich ganz neue Quellen erschlossen – weshalb er ihnen auch das alleinige Aufführungsrecht für das versprochene Werk einräumte. Das allerdings nur für die »Neue Welt«, denn er hatte schon seit einigen Jahren ein Eisen im Feuer, das er langsam, aber sicher zu einem Meisterwerk zu schmieden gedachte: die Suite für Orchester und Orgel (op. 88b), ohne die er seine Offerte vermutlich nie, zumindest nicht in der überlieferten Gestalt, realisiert hätte.⁵⁾

Diese Suite wird im Werkverzeichnis als die dritte ihrer Art gezählt, da ihr die *Suite nach russischen Volksmelodien* op. 79b und die sogenannte *Nordland-Suite* vorausgegangen waren. Dabei erschöpften sich die Gemeinsamkeiten im Namen, denn anders als in den beiden älteren Kreationen hat Max Bruch sich hier nicht von konkreten Gesängen der Völker, sondern vielmehr von einem Volksfest inspirieren lassen, das er während seines Kuraufenthaltes auf der Insel Capri hatte miterleben können – genauer gesagt: am 1. April 1904, der in jenem Jahr auf den Karfreitag fiel. »Schönes Wetter. Abends zwischen 8–9 *Procession* in den engen Straßen und Gäßchen von Capri. Voran ein Trauerherold mit einer großen Tuba, worauf er eine Art von Signal bläst [...] Gar nicht übel; man könnte einen ganz guten Trauermarsch daraus machen! – Darauf mehrere große, umflorte Kreuze – eins trägt der Eremit vom Monte

Tiberio. Ein paar hundert weißgekleidete Kinder mit großen brennenden Kerzen, – jedes trägt auch ein kleines schwarzes Kreuz in der Hand. Sie singen unisono eine Art von Lamentation [...]

Im Zuge wurde ein abschreckender *Corpus Christi* auf einer Bahre getragen – dahinter ein von vier Männern getragener Baldachin und die Geistlichkeit – dann wieder auf einer Bahre, hoch aufragend, eine riesige, prächtig geschmückte, ganz schauerhafte Puppe, die *Madonna* vorstellend, u.s.w. Als die *Procession* aus dem nächtlichen Dunkel der kleinen Gassen wieder auftauchte, die *Piazza* überschritt und dann die hohe Freitreppe zur Kirche hinaanstieg (ein malerischer Anblick!), mischte sich auf einmal in die langgezogenen Töne des hundertstimmigen Klagegesangs das laute und mißtönende Geschrei eines – *Esels*. Sofort schlug die ernsthafte und andächtige Stimmung der Menge um, und alles *lachte* laut und herzlich. Gleich darauf erschien das »*Allerheiligste*«, alle Häupter entblößten sich, das Volk kniete nieder und bekreuzigte sich, und folgte der *Procession* in die Kirche, wo dann die Priester mit vielen Ceremonien die »Grablegung« vornahmen. Die *Glocken Capri's* schwiegen am Karfreitag und Charismaticum ... An allen Fenstern brannten Lichter, während die *Procession* vorüberzog; es war wie eine *Illumination* bei einem Freudenfest.«

Dieser Karfreitagszauber genügte dem aufmerksamen Beobachter. Er nahm den Ruf des Trauerherolds, die Lamentation der Kinder und die Impression der südländischen Szene mit heim und schuf eines seiner besten Orchesterwerke: Keine der drei Symphonien kann es mit der Geschlossenheit, der thematischen Einprägsamkeit und der plastischen Bildhaftigkeit der vier Sätze aufnehmen, die hier zu einer zwischen allen Kategorien angesiedelten, rundum überzeugenden »Suite« zusammengefügt sind. Daß Carl Czerny in den elf Jahren, die

Max Bruch mit der Komposition, Revision und Politur des Werkes zugebracht hat, mindestens 200 Kompendien in Druck gegeben hätte, spielt keine Rolle: Wenn der »Trauerherold« (in der ungewöhnlichen Tonart as-moll) seinen gravitätischen, durch eine doppelte Punktierung gestrafften Ruf herausschmettert und das *Andante sostenuto* wie eine französische Ouvertüre eröffnet; wenn hernach die Orgel die kindlichen Klageöne anstimmte ([5] 1'00), aus denen sich ein delikates Fugato entwickelt; und wenn sich der Bogen in stiller Beschaulichkeit schließt – dann steht uns eine Landschaft offen, die wir gern bis zur letzten Neige durchwandern wollen. Die zarte *Andante con moto*-Introduktion des zweiten Satzes mit der beschwingten Tarantella (*Allegro molto vivace*), das verträumte Nachtstück, bei dem einem wohl-gelinde Schauer über die Arme und den Rücken kriechen, und endlich das ins jublierende Diesseits gewendete Motto des Herolds sind so wenig »gewollt«, die leise Programmatik der Musik ist so elegant mit ihren »absoluten« Inhalte ins Gleichgewicht gebracht, daß die sogenannte *Suite* nach menschlichem Ermessen schnell ins Repertoire hätte vordringen sollen.

Doch nach der Premiere, die Henry Wood im Mai 1909 bei den Londoner Proms dirigiert hatte, und einer weiteren Aufführung, die das Kölner Gürzenich-Orchester zwei Monate später unter der Leitung des Komponisten gab, dauerte es noch einmal ein halbes Jahrzehnt, bis der Entstehungsprozeß abgeschlossen war – und wie's da in Europa aussah, ist bekannt.

Inzwischen platzte auch Max Bruchs amerikanischer Traum, ohne daß er davon Näheres erfahren hätte. Die Sutros hatten die Partitur ihres Werkes erhalten, das sich trotz seiner nahezu deckungsgleichen Verläufe in ein vollgültiges, wirkungsvolles Konzerstück verwandelt hatte: Die Klaviere sind jetzt der Herold und die Hauptakteure der fugierten Lamentation, sie haben in ihren

Dialogen reichliches Figurenwerk, mächtige Akkordsequenzen und -würfe, atmosphärische Arpeggien und weiträumige Steigerungen zu spielen, aus denen die geläufige Handschrift Robert Schumanns viel deutlicher hervortritt als in der Orgelversion und die im Finale, man höre und staune, sogar dem ungeliebten Gegenspieler Johannes Brahms einen kleinen Moment der Erinnerung gönnt ([8] 1'10). Kurzum: Rose und Ottilie hätten in der Musik ein reiches Betätigungsfeld finden können. Doch sie gingen damit um wie die Schwestern Abby und Martha Brewster mit den alleinstehenden Herren, die nach dem Genuß eines Glases Holunderbeerwein in »Panama« beigesetzt wurden: Schon vor der Uraufführung des Werkes am 29. Dezember 1916 mit Leopold Stokowski und dem Philadelphia Orchestra hatten die beiden »Besitzerinnen« die Orchestration und vor allem die Klavierstimmen erheblich verändert, diese Version mit ihrem Copyright versehen und in der Library of Congress begraben. Eine zweite Aufführung folgte 1917, diesmal begleitet von den New Yorker Philharmonikern unter Josef Stránský – und damit war das Konzert erledigt. Nicht aber der Versuch der beiden Schwestern, aus dem Bruch=Stück etwas Eigenes, »Vollkommenes« zu machen: Mit der Fixiertheit der Tanten Brewster notierten sie eine »Verbesserung« nach der andern, und auch nach Roses Tod (1957) ließ die zwei Jahre jüngere Ottilie nicht locker. Sie ging bereits auf die 90 zu, als sie 1961 auf der Rückseite eines Rezeptes die letzten Gedanken festhielt.

Ottilie Sutro starb 1970 im Alter von 98 Jahren. Ihre einstige Haushälterin und Erbin brachte den Nachlaß unter den Hammer. Bei der Auktion ergatterte ein junger amerikanischer Pianist namens Nathan Twining den einzigen Gegenstand, für den er genug Geld in der Börse hatte – einen Pappkarton mit unzähligen Zeteln, Zeitungsausschnitten und einer Partitur, die ihm die

Sprache verschlug: Es war, wie sich beim Durchspielen mit dem Kollegen Martin Berkofsky herausstellte, die Originalfassung des Doppelkonzertes, deren Entdeckung das jahrzehntelange Gemetzel der Geschwister in all seiner Grausamkeit entlarvte. In einer filmreifen Sequenz schafften es die beiden Helden, das gesamte Material zurückzukaufen, das bei der Versteigerung den Besitzer gewechselt hatte, und im November 1973 konnte in der Londoner Kingsway Hall die Erstaufnahme des »verschollen« gewordenen Werkes stattfinden: Martin Berkofsky und Nathan Twining sowie das London Symphony Orchestra unter Antal Dorati vollbrachten die Pioniertat, die ein Jahr später von der einstigen Weltfirma mit dem Hund und dem Grammophontrichter veröffentlicht wurde. Kurz danach hätten sich Twining und Berkofsky wegen *ihrer* Copyright-Fragen beinahe völlig zerstritten – als hätten die alten Missetaten der Sutros, die ganz nebenbei den naiven Max Bruch auch um die autographe Kopie seines ersten Violinkonzerts betrogen hatten, noch über die Gräber hinaus gewirkt. Glücklicherweise hat man sich gütlich geeinigt. Wer weiß, was sonst aus diesem prächtigen, zeitlosen, weil seiner Entstehungszeit abhanden gekommenen Stück romantischer Tonkunst geworden wäre, aus diesem Echo einer alten Welt, die mit ungläubigem Staunen hatte beobachten können, wie ein kleiner, schwächlicher, bebrillter Mann mit sich selbst um die Wette komponierte, weil er die Zeit beherrschte.

Eckhardt van den Hoogen

1) Fritz von Herzmanowsky-Orlandos Wiener Schnurre *Der Gauslschreck im Rosennetz* empfiehlt sich auch hier als köstliche Begleitliteratur.

2) Der österreichische Magier Ludwig Döbler (1801–1864) verzauberte sein Publikum unter anderem mit *Floras Blumenspende*, indem er zu den Worten »hier ein Sträußchen, da ein Sträußchen, noch ein Sträußchen« die schönsten Angebinde aus dem leeren Hute hervorbrachte.

3) In der Czerny-Literatur kursiert die Zahl von insgesamt 10.000 Entwürfen, an der angesichts der vollendeten Werke und Bearbeitungen nicht zu zweifeln ist.

4) Die »Gallerie« wurde anscheinend nicht fortgesetzt, doch der Artikel samt der autobiographischen »Mittheilung« ist so interessant, daß ich ihn auf der website www.proclassics.de/kuenstler/czerny untergebracht habe.

5) Man lasse sich nicht durch die mehrfach vergessene Opuszahl verwirren: Das *Doppelkonzert für Klarinette, Bratsche und Orchester op. 88* hat mit den beiden erstgradigen Kompositionen op. 88a und b nicht das geringste zu tun.

Piano Duo Genova & Dimitrov

Genova & Dimitrov gelten als eines der weltweit gefragtesten Klavierduos der heutigen Zeit. Bereits zu Beginn ihres Ensemble-Bestehens sorgten die heutigen Träger des ECHO KLASSIK-Preises als damals erst zwei Monate junges Duo für Furore, indem sie innerhalb von nur zwei Jahren den Grand Slam der Klavierduo-Wettbewerbe gewannen – «ARD» München, «Dranoff» Miami, «Tokio» Japan und «Bellini» Sizilien. Eine bis heute noch unerreichte Leistung.

Seitdem wurden Aglika Genova und Liuben Dimitrov auf den bedeutendsten Konzert- und Festival-Bühnen in mehreren Dutzend Ländern auf allen Kontinenten von Publikum und Presse gleichermaßen gefeiert, wie z.B. in der Library of Congress und in der National Gallery of Art in Washington, beim Schleswig-Holstein und beim Rheingau Musikfestival, bei den Ludwigsburger und den Schwetzingen Festspielen, in der City Hall Kapstadt, dem Herkulesaal München und der Liederhalle Stuttgart, beim Musikfestival Gstaad und dem MDR-Musiksommer, im Konzerthaus Berlin, der Beethovenhalle Bonn und der Kölner Philharmonie, bei den Europäischen Musikwochen Passau und den March Music Days in Russe, dem Varna Sommer Festival und den Sofia Musikwochen, beim Klavierfestival La Roque d'Antheron und dem Al Bustan Musikfestival Beirut, in der Casals Hall Tokio, im Poly Theatre Beijing und im Teatro Municipal Rio de Janeiro, sowie auch beim Ravello Festival, dem Woodstock Mozart Festival, dem Festival Miami und dem Chopin Klavierfestival Duszynki, um nur einige zu nennen.

Nach Einladungen des Olympischen Komitees trat das Duo 2002 bei den festlichen Eröffnungskonzerten der Olympischen Winterspiele in Salt Lake City und 2010 der Volleyball-WM in Triest auf. 2000 konnten seine Aufführungen bei der EXPO in Hannover, 2010

beim Eröffnungskonzert des Paderewski-Klavierwettbewerbs in Polen und 2013 bei der musikalischen Einweihung der neuen Amerika-Zentrale von Bacardi in Miami bewundert werden. Im selben Jahr traten Genova & Dimitrov beim WDR-Thementag «1913–2013» in Köln auf und wurden auch an Bord des neuen Luxusliners «Europa 2» im Rahmen seiner Eröffnungssaison auf der Reise nach Dubai zelebriert. 2014 waren sie Artists in Residence und Mentoren des Internationalen Festivals Somets Musicaux in Gstaad. Ferner wirkten die Künstler an zahlreichen internationalen Fernseh- und Rundfunk-Produktionen mit. Der vom Bulgarischen Nationalfernsehen BNT produzierte und ausgestrahlte Dokumentarfilm über das Duo «Étude für zwei Klaviere» erfreut sich weltweit regem Interesse.

Unter der Leitung von Dirigenten wie Eiji Oue, Ari Rasilainen, Hannu Lintu, Stefan Blunier, Yuri Bashmet, John Carewe, Emil Tabakov, Alun Francis, Ulf Schirmer, Yordan Kamdzhavov, Robin Gritton, Alexander Kalajdzic, Gabriel Feltz, Alexander Rudin, Andreas Herrmann und Johannes Schlaefli spielten Genova & Dimitrov mit weltweit führenden Orchestern und Chören, wie z.B. in München, Los Angeles, Miami, Hamburg, Johannesburg, Durban, Hannover, Bonn, Peking, Stuttgart, Kapstadt, Sofia, Kiew, Bukarest.

Zu den Saison-Höhepunkten der Künstler gehören die Veröffentlichung der neuen CD mit dem Symphonieorchester des Bulgarischen Nationalrundfunks und dem Genesis Orchestra unter der Leitung von Yordan Kamdzhavov (**cpo** Records); die zahlreichen Rezital- und Orchester-Auftritte in Europa, Asien, Amerika und Afrika; die Studio-Aufnahmen der neuen Rezital-CD im WDR Köln; die Meisterklassen im Kloster Michaelstein (Deutschland) und bei der ISA «Allegra» in Russe (Bulgarien).

Aglika Genova und Liuben Dimitrov können inzwischen auf eine beachtliche Diskografie zurückblicken – 14 CDs des Duos wurden bei **cpo** und bei «Gega New» veröffentlicht und von der Fachpresse und den internationalen Rundfunkanstalten stets mit hervorragenden Rezensionen und Top-Ratings ausgezeichnet.

2017 wurden die Künstler mit dem ECHO KLASSIK für ihre CD «Béla Bartók und Viktor Babin – Konzerte für zwei Klaviere» (**cpo**) mit dem Symphonieorchester des Bulgarischen Nationalrundfunks unter der Leitung von Jordan Kamdzhahov ausgezeichnet. Die gleiche CD wurde außerdem für den Preis der Deutschen Schallplattenkritik nominiert.

Neben Weltersteinspielungen, wie z.B. des Konzertes von Victor Babin, sämtlicher Klavierduo-Werken von Dimitri Schostakowitsch, Johann Christian Bach, Muzio Clementi und Pantscho Vladigerov, erfreuen sich auch Alben der Künstler, wie «America for Two» (Gershwin, Copland, Bernstein) oder «Favourite Flavors» (Ravel) großer Beliebtheit in der Musikwelt. Ein besonderer Akzent in der Diskografie des Duos bilden seine Einspielungen mit Orchester, wie «Martinu und Schnittke – Konzerte für 2 Klaviere» (NDR-Radiophilharmonie/Eiji Oue), «Französische Konzerte – Milhaud, Poulenc, Casadesus» (SWR-Rundfunkorchester/Alun Francis) und «Mendelssohn – Konzerte Nr.1 & 2» (Münchner Rundfunk-Orchester/Ulf Schirmer). Die CD «Arensky – Fünf Suiten für zwei Klaviere», die die Künstler ihrem Lehrer Vladimir Krainev gewidmet hatten, wurde von den Medien weltweit als «richtungsweisend» bezeichnet. Die CD «Franz Liszt – Werke für 2 Klaviere» wurde von der internationalen Fachpresse als «ein Fest der Musik für 2 Klaviere, ein Fest der Musik Liszts» gefeiert.

Zum 20-jährigen Jubiläum des Duos wurde 2015 von **cpo** die Special Edition-CD «Genova & Dimitrov – 20 Years» veröffentlicht und hat auf allen Kontinenten

bei zahlreichen Rundfunkanstalten für Furore gesorgt.

Genova & Dimitrov sind regelmäßige Juroren bei bedeutenden internationalen Wettbewerben für Solo-Klavier und Klavier-Duo, wie beim ARD-Musikwettbewerb München, beim Klavier-Wettbewerb in Almaty und beim Franz Schubert-Wettbewerb in Russe und wurden 2010 zu künstlerischen Leitern des Internationalen Dranoff-Klavierduo-Wettbewerbs in Miami berufen.

Die Künstler leiten weltweit Meisterkurse, darunter die im Kloster Michaelstein (Deutschland) jährlich im Januar stattfindende Akademie für Klavier-Solo und -Duo, sowie auch die Sommerakademie für Solo-Klavier und Klavierduo ISA «Allegra» in Russe (Bulgarien). Seit 2009 wurde ihnen die Leitung der Klavierduo-Klasse der Hochschule für Musik, Theater und Medien in Hannover anvertraut. Anfang 2011 haben sie das Klavierduo-Forum «Klavier im Doppelpack» ins Leben gerufen.

Die Gemeinsamkeiten reichen viel weiter in die Vergangenheit: Aglika Genova & Liuben Dimitrov, beide bulgarisch-griechischer Abstammung, begannen beide mit fünf Jahren ihren Klavierunterricht und hatten beide im Alter von neun Jahren ihre ersten öffentlichen Solo-Auftritte mit Orchester. Während ihrer solistischen Ausbildung an den Spezial-Musikgymnasien für hochbegabte und an der Musikhochschule Sofia bei Julia und Konstantin Ganey gewannen sie parallel mehrere Preise bei internationalen Solo-Wettbewerben. Der persönlichen Einladung ihres Mentors – der legendäre Pianist Vladimir Krainev – folgend, absolvierten sie anschließend ihr Aufbaustudium an der Musikhochschule Hannover in seiner Klasse.

«Eines Nachmittags, kurz vor unserer Abreise nach Korea zum Solo-Wettbewerb in Seoul ergab sich, dass wir zwei Flügel, aber nur einen Raum in der Hannoverschen Musikhochschule zum Üben hatten. Da haben wir uns spontan dazu entschlossen die Chopin-Etüde

Op.25/11 synchron zu üben. Das war, als hätten wir Flügel bekommen! Nur einige Monate später waren wir bereits Gewinner unseres ersten gemeinsamen Wettbewerbspreises als Duo», erinnern sich Aglika und Liuben.

Heute sind die Künstler in Hannover, Miami und Sofia zu Hause.

Die **Yordan Kamdzhlov Foundation** entstand, um junge bulgarische Talente zu unterstützen und zur Bewahrung der besten musikalischen Traditionen Bulgariens. Nach und nach hat die Tätigkeit der Stiftung zur Entstehung kultureller Instrumente geführt, die in einer für das Land einzigartigen Entwicklung Einfluss auf das gesellschaftliche Leben nehmen. Diese Ziele werden durch die innovative *Konzeptionelle Kulturplattform* und ihren künstlerischen Leiter, den emblematischen Yordan Kamdzhlov, realisiert. Das Projekt schafft und verbindet vielfältige, organisch miteinander verbundene Formate, um das schöpferische Potential Bulgariens zu verbreiten und das kulturelle Erscheinungsbild des Landes zu verbessern. Die Hauptaufgabe der *Konzeptionellen Kulturplattform* besteht darin, für Bulgarien ein neues kulturelles Markenzeichen zu schaffen, das dem internationalen Weltniveau entspricht.

Im Zentrum der *Konzeptionellen Kulturplattform*, steht das internationale symphonische **GENESIS ORCHESTRA**, das man bereits nach seinem ersten Konzert als »eine neue Seite unserer Kulturgeschichte« bezeichnet und das in dem visionären Yordan Kamdzhlov seinen künstlerischen Direktor und Chefdirigenten hat. Das Projekt vereint bekannte bulgarische Musiker aus Bulgarien, Europa, Amerika und Asien. Ein hoher Professionalismus zeichnet die erfahrenen und leidenschaftlichen Musiker aus, die sich zusammen tun, um neue Dimensionen und Impulse zur Entwicklung des kulturellen Raumes auszusenden.

Die Konzerte des GENESIS ORCHESTRA sind durchweg große Ereignisse auf einem hohen internationalen Niveau; sie werden begleitet von den einzigartigen Formaten der *Preconcert*- und *Postconcert*-Dialoge sowie von einer Orchesterakademie, in der Orchesterleiter von Weltformat ihre Meisterklassen geben.

Symphonieorchester des Bulgarischen Nationalen Radios

Das Symphonieorchester des Bulgarischen Nationalen Radios (BNR) ist einer der führenden Klangkörper der bulgarischen Musikszene und der Europäischen Rundfunkunion (EBU). Die Mitglieder des Orchesters haben die angesehensten Ausbildungsstätten durchlaufen: die Konservatorien von Moskau und St. Petersburg, die New Yorker Juilliard School und die Staatliche Musikakademie *Pantcho Vladigerov* von Sofia.

Bei seiner Formation im Jahre 1948 war das Orchester noch ein kleines Ensemble, das aber schon bald erweitert wurde und sich seit 1954 unter der Leitung des großen bulgarischen Dirigenten Vassil Stefanov (1913–1991) zu einem bedeutenden Berufsorchester entwickelte. Mehr als dreißig Jahre leitete Stefanov das Symphonieorchester des Staatlichen Rundfunks, das in dieser Zeit zu einer der führenden kulturellen Institutionen Bulgariens wurde. Weiteren Anteil an der Entwicklung und dem künstlerischen Wachstum des Orchesters hatten Vassil Kazandjiev, Alexander Vladigerov (1933–1993), Milen Nachev und Rossen Milanov.

In der Mitte der Konzertsaison 2015 übernahm der bekannte bulgarische Dirigent und Komponist Emil Tabakov die Leitung des Orchesters. In dieser Spielzeit lagen die Programmgestaltung sowie die Auswahl der Dirigenten und Solisten erstmals und ausschließlich in der Verantwortung Tabakovs und seiner Mitarbeiter

beim Staatlichen Bulgarischen Rundfunk.

Das Symphonieorchester des BNR gibt sowohl in der Heimat als auch im Ausland viele Konzerte und ist ein fester Bestandteil der bedeutenden internationalen Festivals, die in den bulgarischen Städten Ruse und Warna stattfinden. Das Orchester hat Südkorea, Frankreich, Spanien und Deutschland bereist, im Rahmen des Kulturprogramms bei der Fußballweltmeisterschaft 1998 in Frankreich sowie bei der Eröffnung der *Europalia* in Brüssel gespielt, bei der Athener Kultur-Olympiade ein Konzert an der Akropolis gegeben und bei dem herausragenden Festival von Zypern musiziert. Im Januar 2008 hat das Symphonieorchester des BNR gemeinsam mit dem Dirigenten Rossen Milanov und dem bulgarischen Gesangstar Vesselin Kasarova eine überaus erfolgreiche Tournee unternommen, die nach München und Dortmund sowie ins spanische Valladolid und ins Amsterdamer Concertgebouw führte.

Die Aufnahme­tätigkeit gehört zu den wichtigsten Aufgaben des Orchesters. Einerseits entstehen Produktionen für das Archiv der eigenen Sendeanstalt, andererseits aber auch Einspielungen für bulgarische Tonträger-Firmen und ausländische Labels wie *Phonic* (Belgien), *Sound Products* (Niederlande), *harmonia mundi* (Frankreich), *BMG Ariola* (Italien) und *Pyramid Records* (USA). Dazu kommen der Programmaustausch und Live-Übertragungen im Rahmen der Europäischen Rundfunkunion.

2001 wurde das Orchester für seine großen musikalischen Leistungen mit der Kristallinen Lyra des bulgarischen Musiker- und Tänzerverbandes ausgezeichnet. 2005 folgte der *Sirak Skitnik*-Preis des BNR.

2017 wurden das Orchester mit dem ECHO KLASSIK für ihre CD «Béla Bartók und Viktor Babin – Konzerte für zwei Klaviere» (**cpo**) mit dem Piano Duo Genova & Dimitrov und dem Symphonieorchester des Bulgarischen

Nationalrundfunks unter der Leitung von Yordan Kamdzhalow ausgezeichnet

2017 übernahm Mark Kadin das Amt des Chefdirigenten beim Symphonieorchester des BNR.

Yordan Kamdzhalow

Yordan Kamdzhalow stammt aus Bulgarien, absolvierte sein Studium an der Berliner Hochschule für Musik und wurde 2011 einstimmig zum Generalmusikdirektor der Stadt Heidelberg gewählt. Damit war der Dreißigjährige zugleich für das Opernhaus, die Heidelberger Philharmoniker und die Schlossfestspiele verantwortlich. Während seiner Zeit als GMD erlebte die Stadt die größte Zahl an ausverkauften Konzerten und Opernvorstellungen, die es bis dahin gegeben hatte. Da seine Verpflichtungen in Europa und Fernost kontinuierlich zunahmen, entschloss sich Kamdzhalow schweren Herzens, seinen GMD-Vertrag nicht zu erneuern. Dafür ließ er sich von der Stadt Heidelberg gern zum Ersten Gastdirigenten ernennen.

Schon vor seiner Heidelberger Tätigkeit hatte Kamdzhalow mit verschiedenen internationalen Orchestern zusammengearbeitet. So sprang er beim Tonhalle-Orchester Zürich für Gennadij Roschdestwenskij ein, während er beim Los Angeles Philharmonic als zweiter Dirigent für Esa-Pekka Salonen tätig war. Des weiteren dirigierte er die New Japan Philharmonic, die ihn daraufhin auch für die Neujahrskonzerte 2016 nach Tokio einlud, sowie das Tokyo Philharmonic Orchestra (CD-Präsentation der DGG), das Bonner Beethovenorchester, das Sinfonieorchester Basel und die Hamburger Symphoniker. Erwähnenswert sind ferner das Orquestra Sinfonica Portuguesa, das English Chamber Orchestra (Cadogan Hall London), das Ensemble *MusikFabrik Köln* (vier Uraufführungen in Boston) und eine internationale

Tournee mit der Mezzosopranistin Veselina Kasarova und Helsinki Baroque sowie Konzerte mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin in der Philharmonie (Liveübertragung 2011), dem Philharmonia Orchestra in der Londoner Festival Hall (2010) und dem Orchestra della Toscana im Teatro Verdi in Florenz (Live-Übertragung 2011).

Auch auf dem Gebiet der Oper hatte der Künstler schon vor seiner Zeit als Generalmusikdirektor Erfahrungen gesammelt. In der Komischen Oper Berlin hatte er mit großem Erfolg Bizets *Carmen* dirigiert, worauf er sogleich für *Hoffmanns Erzählungen* verpflichtet worden war. Des weiteren brachte Kamdzhlov am Opernhaus von Baltimore Puccinis *Bohème* zur Aufführung.

Kürzlich wurde er bei dem europäischen Musikfestival *Allegretto* einstimmig mit dem Kritikerpreis ausgezeichnet und sofort für die kommende Saison wieder eingeladen. Ebenso einhellig sprachen ihm die Juroren 2009 den Ersten Preis des Internationalen Dirigentenwettbewerbs *Jorma Panula* zu, dem im nächsten Jahr der Dritte Preis des Bamberger Gustav Mahler-Wettbewerbs folgte. Die Allianz Kulturstiftung entschied sich, ihm für längere Zeit die Zusammenarbeit mit dem Philharmonia Orchestra und dem London Philharmonic Orchestra zu ermöglichen. Daraus resultierte der künstlerische Kontakt mit so renommierten Dirigenten und Lehrern wie Lorin Maazel (†), Vladimir Jurowski und Esa-Pekka Salonen.

Jordan Kamdzhalovs besonderes Interesse gilt der zeitgenössischen Musik und der Astronomie, was die NASA veranlasste, einen 1990 entdeckten Asteroiden nach ihm zu benennen (52292 *Kamdzhlov*): »Durch seine Begeisterung für die Astronomie verbindet er die Welt der Musik mit der Faszination des Universums«, heißt es in der entsprechenden Erläuterung. In Zusammenarbeit mit dem *Institute for Astronomy* hat er vor kurzem begonnen, einen musikalischen Zyklus namens

»Evolution« zu realisieren.

Als Zeichen seines sozialen Engagements ist die Stiftung zu verstehen, die er mit neunundzwanzig Jahren zur Förderung junger, höchstbegabter Künstler aus Bulgarien ins Leben rief.

Kamdzhlov ist künstlerischer Direktor und Chefdirigent des Berliner Ensembles *Innoretatio*, das er 2006 gründete. Sein Deutschlanddebüt gab er 2005 mit einer Uraufführung an der Komischen Oper Berlin. 2014 gründete er das innovative *Music Laboratory of the Men*, und seit 2016 ist er Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des neuen bulgarischen *Genesis Orchestra*.

2017 wurde der Dirigent mit dem ECHO KLASSIK für die CD »Béla Bartók und Viktor Babin – Konzerte für zwei Klaviere« (**cpo**) mit dem Piano Duo Genova & Dimitrov und dem Symphonieorchester des Bulgarischen Nationalrundfunks ausgezeichnet

Before-You-Know-It Meets Better-Late-Than-Never: Carl Czerny and Max Bruch

From time immemorial encounters with inexplicabilities have generated a predictable set of reactions in the species known as *homo sapiens*. The individual throws himself down on the ground and hopes that this worshipful pose will enable him to emerge unscathed from the unexpected rendezvous; he hides his head in the sand and says that it is all in the mind; loudly protesting, he races into the embrace of trusted authorities who assure him that everything is going to be all right; or he turns to the desperate man's last resort of cabaret commentary in order to mock the object he would prefer not to have to meet face to face. Alternative approaches such as the submission of the matter concerned to calm and cool-headed consideration and unbiased examination simply never occur to him. Here, of course, he would have

to follow the rule that a certain Dr. John Watson quite frequently violated, to the regret of his friend Sherlock Holmes: When everything impossible has been excluded, what remains, no matter how improbable it may seem, has to be the solution.

For more than two hundred years the Watsons of this world have been attempting to figure out Carl Czerny and to solve the musical mystery surrounding his person. He was a frail little man answering more to the description of an adjunct to the Edler von Eynhuf in the Imperial Court Drum Depot. (1) However, this plain-seeming son of the dutiful Bohemian piano teacher Wenzel Czerny and his Moravian wife Maria, née Ruzitschka, not only compiled a frighteningly extensive oeuvre of 861 numbered publications but also produced twice as many unpublished or unnumbered compositions, thereby bequeathing to posterity a work catalogue that would have caused this or that Baroque composer to pale, especially if he had been familiar with a few more facts concerning the human subject with whom we are dealing here. To wit, he had devoted only about two thirds of his life to composing and writing, leaving us rather precisely with four decades, from which we again will have to subtract the almost two decades during which he spent only a fraction of his daily working hours at the writing desk. After all, at fourteen or fifteen our Carl Czerny began giving piano lessons to help out his chronically ill father, and it was not until 1835, some years after the death of his parents, that he was able to give up this time-consuming activity. These are the facts of the case, but the question remains: How did he do it all?

Something cannot have been quite right in the Czerny household. This is why we are inclined to believe the tall tale spread far and wide by John Field after he had

paid a visit to his younger colleague's compositional laboratory in August 1835. At the time Field, weakened by his high-and-wild lifestyle and a series of recent operations, was bound for Russia on what turned out to be his last tour and made a stop in Vienna, where he once again presented (highly regarded) concerts. On a round table in the music room, as he tells the story, there were up to four scores on which the master of the house was working simultaneously, and here the numerous musical pattern books he kept in a large cabinet were of help to him. Assistants in the side room, mainly Czerny's pupils, were writing the assignments their employer had given him: they were copying, transposing, and inserting ready-made passages; it was with ease that they manufactured an assortment of formal sections even including intricate developmental segments: all they had to do was to choose a set motif from one of the main themes and give it a good sequencing in seventh or diminished chords. Everything was finished in a jiffy – and without the existential struggle during which Czerny's teacher Beethoven would have rammed his massive skull straight into the wall.

The above sketch is subject matter for romantic novels fictionalizing the artist's life: the possessed master, mesmerized apprentices, bottles of tincture instead of bottles of ink – and as if by magic the notes, their stems and beams, and the rests take immediate shape on the paper, which, as soon as the requisite number of lines has been reached, is cut off thick rolls, gathered together, and transported on fire-breathing steeds to the ghostly compositors, who, hidden behind huge piles of copper, hammer the plates with their surgical instruments welded at goblin tempos, while a grumpy foreman (an ideal role for Fritz Rasp) strides by the tables and does his snarling act, demanding to know when the urgently needed bravura variations with an introduction and

finale on Franz Xaver Hosentürl's most recent aria hit can be printed and delivered.

Nobody besides John Field ever claimed to have seen Czerny's assistants. Perhaps at night the prominent guest lodger out of pure curiosity scattered a few handfuls of dried peas on the floor in order to surprise these little helpers during their secret and strange rites of production but then spirited them away so that they were never seen again, which meant that the good Czerny from then on had to do everything himself. Probably, however, our »source authority« was riding high on the wings of Pegasus. After all, if Carl Czerny had employed long-term associates on his compositional assembly line (I do not exclude copyists working on a temporary basis), then in all likelihood he would have granted them a pension from his five-percent state bonds (»Métalliques«) in his generous will of 13 June 1857 – just as he did grant his housekeeper Maria Malek, who »for approximately forty years loyally and uprightly served my parents and later me,« or her brother Josef, »who since the death of her husband has been a servant in my household.« Since the documents published in the *Neue Wiener Musik-Zeitung* on 23 July 1857, eight days after the testator's death, even prescribed the two hundred gulden for the kitchen maid and the precise distribution of his personal effects and manuscripts, we are justified in assuming that musical assistants to whom he might have felt special obligations simply did not exist.

On one point, however, Czerny's contemporaries are in agreement: that merely one work never lay on the desk. His creative simultaneous roles have astonished music experts and at times have produced commentaries in which (see above) lack of understanding let off its ironic steam because otherwise the observer would have been blown to bits. For example, a staff member of the *Signale für die musikalische Welt* declared in the second

number of 1844: »How Czerny composes. Most of our great composers have their peculiarities. For example, when *Grétry* felt a composition coming, he first went into his kitchen, where the aroma of the various foods got him into a productive mood; *Haydn* never sat down at the piano without a very beautiful brilliant ring on his finger; *Mozart*, like *Rossini*, could compose in the noisiest company; *Beethoven*, *Righini*, *Naumann*, and others felt outstandingly inspired to compose after long strolls in beautiful nature. With *Carl Czerny* in Vienna things are different; he composes at all hours and in all circumstances. Who does not know him, Czerny, this productive composer who soon will have reached his *thousandth* work and who on the side has arranged half the world for *four hands*. Czerny, who, as the story goes, several years ago attended the Easter Fair in Leipzig and rented a stand on the market and composed there for love and money. If Czerny were married, I believe that he would arrange his wife for four hands. At Czerny's residence there is said to be a little sign reading: »*Composer at Work*.« Now let's take a closer look inside. A small room with a pianoforte in the back. In addition, writing desks; on the first: *Tantum ergo* for two violins, viola, violoncello, etc. On the second: *Variations brillantes sur un Thème de Donizetti*. On the third: 'extensive piano course for the left foot.' On the fourth: *Variations sérieuse* [!] *de Mendelssohn-Bartholdy, arrangés pour Piano à 4 Mains*.' The little man with the spectacles on his nose writing at the fourth desk, that is the magician Carl Czerny, that is the Döbler of composition. A little bouquet and yet another little bouquet. [2] As soon as the page has been written out, he hurries to the next desk and continues to compose at it, and continues composing around at the four desks, so that one page after another dries, one composition after another is produced, and he can continue to work nonstop. A knock is heard.

A music publisher enters; he desires a manuscript for a piano course for babes in swaddling clothes. 'Immediately,' Czerny says, 'just take a seat for a moment. I'll be right with you.' Another knock is heard, a second gentleman enters; he orders two dozen rondos in the *moderne et brillante* style. 'Do be so kind as to send somebody to me at three in the afternoon: they'll be ready by then!' – Czerny does not have apprentices; he works entirely by himself; incidentally, he is rich and owns a paper mill, which operates solely to supply his demand.◀

The aforementioned Leipzig Easter Fair was of the greatest importance in Carl Czerny's life, for in 1836, one year after the completion of his years as a teacher, it took him beyond the boundaries of his birthplace for the first time. By his own account, he previously had spent twelve hours every day on »scholarizing,« four hours on composing, and one hour on eating and reading, so that, according to Cocker, exactly six hours remained for him to sleep. Now this man went out into the »wide world,« which so greatly impressed him that he immediately wrote the brilliant *Souvenir de mon première voyage en Saxe* op. 413, which shortly thereafter came into the hands of the sharp-tongued founder and editor of the *Neue Zeitschrift für Musik*, who submitted it to a thorough review in the edition of 21 October 1836: »The story is told that Mr. Czerny, already basking in the glow of four hundred works, wrote to his publishers during the last Fair 'that they could be happy, for now he really wanted to get down to composing.' And in fact he now again gets underway with a haleness and heartiness that one would be inclined to term inexhaustible. If he did not conduct his business so very much *en gros* (often ten or twelve thick fascicles have merely one *opus number*), he would already stand alone as the first to be decorated with a four-digit figure; one then would have to be reminded of Scarlatti (b. 1658, d. 1724), who

wrote about two hundred operas alone, or Bach, whose statistics cannot even be calculated: it is thus that great minds and extremes keep close company.◀ By the way, as Robert Schumann continued, »Each work is worth more than the criticism of it; therefore studying is what one should do.◀

Two years later things sounded very different. He now urgently recommended that the esteemed composer be sent into retirement and be given a pension, for »he deserves it and would no longer write.◀ However, that would have been going against Czerny's grain! How might the robust forty-seven-year-old at all have been interested in a pension when he had just had the honor of playing à *quatre mains* with the recently crowned Queen Victoria and had only been systematically rotating around his writing desks for twenty years, with his best works yet to come? The four-part *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend* with the milestone opus number of five hundred; *Die Schule der praktischen Tonsetz-Kunst* op. 600, with an English version prepared by John Bishop »of Cheltenham;« the Symphonies Nos. 1 and 2, which alone of their kind (there were at least six others) were published and were hidden between the great velocity exercises *L'In-fatigable* op. 779 and the *Sechs Fantasien über schottische Weisen* op. 782 – not to mention all the rondos, rondinos, album pieces, reminiscences, études, »and everything else that shouted out to half a soul and the stupidest mind: that Czerny did!◀

Reckoned in compositional years, his age was still that of a young man. Of course at the age of seven he had happily and profusely committed his own music to paper, acquired a knowledge of classical masterpieces and the skill of quick writing by scoring these works, and learned by heart the most important compositional

manuals of the time under his father Wenzel's tutelage. However, most of this music did not get beyond the sketches (3) and was not carried through to completion because »partly I had no time to complete any sort of musical work; partly during my younger years I had the peculiar habit of beginning something new every day and losing patience during its further elaboration.«

It was thus that the *Variations concertantes* for violin and piano, pieces in which Czerny, who was fifteen years old at the time (1806), developed a theme he had received from Beethoven's friend Wenzel Krumpholz, more or less came about by lucky chance. Tobias Haslinger published the work as Czerny's Opus 1 and paid sixty guildens for it, but despite this fine motivation a considerable amount of time passed before this first work was followed by a second. The sequel was a *Rondo à quatre mains* for a female pupil and was supposed to be played at a name day party. Although the intended performance was not held »for chance reasons,« the impact of this occasional piece on the musical scene was very similar to that of the eruption of Krakatau: »A few months later I happened to meet Mr. Diabelli on the street, and he told me that he had given up his previous occupation, that is, guitar instruction, and had established a music business along with Mr. [Pietro] Cappi. He added that, if I wanted to compose something for him, he would gladly make an attempt with its publication since I was already so well known as a teacher. I then remembered that rondo for four hands, sought it out, and submitted it for engraving without having tried it out beforehand. I received fifty fl. c. m. [florin/gulden convention coins] for it, and it appeared as my Opus 2.«

This piece's success opened the floodgates: »From that moment on I saw a new, wide field open to me in composing, and I did not hesitate to use it.« As incredible as it may seem: the rest is history, that is, a history

of writing. After the rondo three more works came out on the market in 1818, and then in 1819 more than ten – including the very remarkable first Piano Sonata op. 7, which over time would be followed by ten sister works, some of them absolutely astonishing ones – and the lava continued to flow. While bearing the burden of instruction on the outside, Czerny must have had an imaginative faculty of unimagined resourcefulness on the inside, the capacity to see in his mind's eye the music he put on score pages drying one after another, in the allotted time, and in regular rotation in such a way that corrections were unnecessary, editorial interventions (for reasons of time alone) were impossible, and doubts about what had been written were out of the question. According to everything that this infinitely industrious man revealed about his creative philosophy, a commission was all he needed, and he did what he was told – as if a Coppelius had applied his hand to the lever and set the wind-up music machine in motion. This automatic mechanism even worked in the field of sacred music: »In 1827 I was asked to write a mass, which I did too in thirteen days, and since people were not unhappy with it, I have since completed in manuscript eleven masses (among them, eight solemn ones) – and in addition over ninety offertories and graduals, two requiems, and two Te Deums.« This is what we read in the little autobiography for the *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, which on 20 July 1843 inaugurated its planned »Gallery of Distinguished Church Composers« with *Carl Czerny*. (4) On this occasion he touchingly and somewhat timidly conceded that »I have always felt drawn to church music most of all – as in secular music I mostly only have to fulfill requests by others.« By this time the number 734 had just been registered in the catalogue of his published works.

At the same time we learn something about the proportions of his oeuvre. As he put it, »One can calculate

approximately one fourth in the more serious style, one fourth suitable for public production, one fourth for dilettantism, and one fourth for the practical learning field.« This is a useful key to the self-understanding of this man, who, judged by it, for all his incredible daily work requirements never wildly sat down to compose but was always so rationally organized that the works he delivered go together almost perfectly.

The Concerto for Piano Four Hands in C major op. 153, which its composer himself presumably would have assigned to the first and second categories, enclosed in a brace, will serve as our model here. The work is not only suitable for »public production« but also urgently to be recommended for the same because it (a) is one of the very few exemplars of its kind, (b) produces a considerable effect during public performances (above all when, as in our case, it is performed in mixed doubles), and (c) despite its primarily entertaining attitude and some few scale excesses in the framing movements brings so much depth with it that the criteria of the »more serious style« are also met. From this we may conclude (d) that it meets an important condition to be expected from a piece of music: it makes a lasting impression and can be taken home as a souvenir even if we do not (yet) have it in printed black-and-white form.

I do not know exactly when Carl Czerny composed this piece. However, its registration number indicates that we can narrow down the possibilities to the period between 1827–28 and the autumn of 1830. I have found an advertisement for the eighth Piano Sonata op. 144 (immediately flanked by the sister works opp. 143 and 145) in the *Leipziger Zeitung* of 31 December 1827, and the same newspaper reports the publication of the four-times-three *Rondeaux* and *Sonnettes faciles* for two and four hands op. 158 on 20 November 1830. However, the date of its composition is not all

that important because Czerny does not enter a fencing match with the material and thus rarely goes as far as he does in the piano sonatas, whose structures (in part in four movements) verge on »greatness« and gladly adhere, as far as currently can be determined, to proven plans of design while sometimes perhaps being filled out – just listen to the symphonies – too routinely but often enough also produce very original nuances.

There is not too much to say about the blueprints in the concerto for four hands. A movement in sonata form with the double exposition necessary for the interplay between the soloist and the orchestra, the slow, tranquil counterpole, and a »Rondo alla polacca« with a little bit of Magyar spice – this makes for a sufficient contrast and so much entertainment that its public success ought to be guaranteed – and this all the more so since the idioms that Carl Czerny endeavors to produce at the time belonged to the sanctioned canon of fashion. With its spirited, powerfully dotted calls to arms the music operates on the solid ground of classical formulas (here I refer in passing to the piano concertos of Mr. Weber, which at the moment occur to me as particularly successful examples): it revels in *Adagio espressivo* with John Field and the young Frédéric Chopin in the supremely beautiful tones of a nocturne rich in variants, into which a little thread from »God Save the King« seems to be woven and which in between ([2] 3'00) swings over from the »regular« F into A flat major as if somebody were recalling in reverie how he many years ago had presented his teacher's fifth piano concerto in the city of his birth. All that is lacking is the contribution of quiet timpani drums to the concluding chord in order to have it go over with its striking rhythm ...

... into the muscular finale. However, Czerny gets along quite well without the imperator's heroic stance. Instead he chooses a much more entertaining pattern,

by then about twenty years old, from the well-known opus number fifty-six, which has a concluding polonaise offering him an ideal model and a mold in which he can accommodate some original deviations. Here the first little excursion to D flat major ([3] 3'17) very much and the lyrically contrasting central part of the *Dolce cantabile* (from 5'21) even much more stand out. The latter spirals up and down by way of D flat (*vivo in Tempo*) and D again to A flat and finally to its key of departure (8'15); then after a spectacular figure and trill chain at 9'53 the *stretta* again glances over at Beethoven's Triple Concerto finale in order to bring the wild goings-on to a spirited close with one last whirl.

»One can make primal elements, air, water, metal, but not time, this endless flight, nowhere to be grasped, never to return. And yet – if one looks at what Czerny accomplished and assesses it even merely as a mechanical product – one is tempted to believe that Czerny knew this secret or at least that he was a little bit like a twin brother of the famous Joshua of old, who was able to stop the sun in its course.« With these words Leopold Alexander expressed his admiration for the recently departed Czerny on 21 July 1857 in his *Blätter für Musik, Theater und Kunst*. Perhaps he was not really being serious since he was, as far as I have been able to determine so far, the only person who considered this solution – improbable but the only right one – to the problem of *Carl Czerny*. Others were more ironic – as was the *Neue Zeitschrift für Musik*, which on 7 August, in the spirit of its late founder, fired little parting shots at practically everything that the recently departed composer had published but did not want to end the obituary without a respectful concession: »However, if Czerny had bequeathed to us no other work besides his edition of Bach's *Well-Tempered Clavier* with interpretive markings and fingerings and a precise indication of the arrangement of the two

hands – then we would have had reason enough to be obliged to him.«

By way of the abovementioned stream (German: *Bach*), a narrow path consisting of a few common elements leads to the other bank, where a completely different topography immediately spreads out. Behind us there lies what is an almost idyllic little country setting not troubled by any kind of disturbances worth mentioning and inhabited by an obedient Biedermeier of a man (the dream of every mother-in-law, if he had ever had one), and before us the road leads directly into a wild, rugged region. Here thunderstorms rumble, emotional torrents crash down, deep gorges threaten to swallow up the climber, and a pestilential odor of betrayal rises up from all the crevices, poisoning every so very fragrant *billet-doux*.

It is here that the artist-in-struggle resides – called to higher and highest things – who in a nonstop one-man-show forces his way through his personal hell formed by self-doubts and despair, suspicion, gullibility, expectations and disappointments in order to create something usable. It is precisely this individual who lets his publisher dupe him and stands by and watches how others earn fortunes with *his* international success, while despite all his early recognition he just cannot manage to rectify the error caused by his own negligence. In other words: it is here that Max Bruch resides, in whom we have before us down to the last detail the exact opposite of our »serial composer« from Vienna. To be sure, both were child prodigies. However, at an early age the son of a royal police commissioner from Cologne had renowned teachers available to him, and the doors to recognition were open to him. Under expert tutelage he gained knowledge of a wide range of different instrumental and vocal genres, was presented on the performance stage and (sometimes too loudly) praised, gave occasion for

the finest hopes, and would also have fulfilled these in every way if he had not always done and wanted too much of a good thing. Here failure was not a necessary option but a near-and-present danger, especially when the successes he actually had – and they were not at all few in number – are downplayed, when it is never enough and the world is not on one's side.

Nevertheless, characters like this are closer to us. Their ups and downs, their quest for praise and appreciation, the wait for the inspirational idea, the battle waged against the knaveries of the »material,« and hoping and fearing appear to us to be much more »human« than the qualities that enabled Carl Czerny to disregard the laws of nature. We all know hesitation, repugnance, and writer's block; we all have cut corners here and there, ignored obligations, or blindly accepted flattering words and »definitive guarantees«; but we also surely have experienced the sparks of enthusiasm that were kindled in us during encounters with the masterpieces of art – just as the twenty-one-year-old Max Bruch experienced them during the summer term 1859 at the University of Bonn, where he then was spending his time in order »to play a lot of organ. I practiced two hours every day, from the beginning of May to the middle of August, on the university organ and advanced so far that I was able to master Bach's most difficult works. This organ study motivated me to occupy myself a lot with Bach, and this motivation was strengthened even more by repeated visits [winter 1859/60] with the Curtius-Matthes [industrialist] family in Duisburg, where we played Bach's concertos on two and three pianos. Since I, in keeping with my nature, in such cases could not merely remain receptive but *had to proceed productively*, in the spring of 1860 the *Fantasy for Two Pianos, op. 11* (dedicated to Mrs. Matthes) – doubtless one of my best works – grew out of these sources of inspiration.«

Max Bruch now and again was wrong in his judgments about his own works. However, we can concur without reservations with what he conveyed to his musicologist friend Emil Kamphausen in February 1882. The *Toccata, Adagio, and Fugue* (BWV 564) was the formal – and not only formal – baptism gift from his godfather Johann Sebastian Bach, which, to be specific, the young discoverer brings into the basic motivic figures in the concluding fugue, while his stylistic inclinations for the prominent victim of the Enderich art of neurology spread a consoling touch over the *Adagio* and let the concluding hymn (like a *quiet, simple* inkling of Robert Schumann's second violin sonata) rise up to an impressive monument. No matter how pretty, delightful, and rewarding Max Bruch may have thought his 6+2 appealing opp. 12 and 14 piano pieces may have been, not even a well-intentioned comparison can elevate them to the rank of the elementary force of the *Fantasy op. 11*.

This work continued to have an impact even during his late years. In 1911 the sisters Rose and Ottilie Sutro so compellingly performed the *Fantasy* for him that the enraptured Bruch declared that he was ready to supply them with a concerto. It may be that the financially chronically ailing college instructor and family man sensed a favorable opportunity. Otto Sutro (1833–96) from Aachen had earned some esteem

as an organist, conductor, composer, and publisher in Baltimore, and his daughters had received some of their education in Berlin, established themselves to a wide extent as one of the first American piano duos, and might have had the potential to offer the seventy-three-year-old composer new outlets – which is why he also granted them exclusive performing rights for the promised work. However, these rights were guaranteed only for the »New World« because for some years he had kept an iron in the fire that he thought he could slowly

but surely forge into a masterpiece: the Suite for Orchestra and Organ (op. 88b), without which he presumably never would have made good on his offer – at least not in the form in which it has been transmitted to us. (5)

The suite is counted as the third of its kind in Max Bruch's work catalogue, following the *Suite nach russischen Volksmelodien* op. 79b and the so-called *Nordland-Suite*. Here the similarities are in name only – inasmuch as, in contrast to the two earlier creations, Bruch had not been inspired by specific songs of the peoples but by a popular festival he had experienced during his spa stay on the Isle of Capri – more precisely, on 1 April 1904, which in that year fell on Good Friday. »Beautiful weather. In the evening between eight and nine a procession in the narrow streets and little lanes of Capri. At the head a funeral herald with a big tuba on which he blows a kind of signal. [...] Not at all bad; one could make a very good funeral march out of it! – The reupen several large crosses covered with black crepe – the hermit of Monte Tiberio carries one of them. Several hundred children clothed in white with big burning candles – each one also carries a little black cross in his hand. They sing a sort of lamentation in unison. [...]

»In the procession a ghastly Corpus Christi is carried on a bier – behind it a baldachin carried by four men and the clergy – then again a bier rising high up, a gigantic, splendidly attired, very horrifying doll, representing the *Madonna*, etc. When the procession reappeared from the nocturnal darkness of the little lanes, crossed over the piazza, and then went up the high outdoor stairs to the church (a picturesque sight!), the loud and cacophonous sound – of a *donkey* – all of a sudden mixed in with the long-drawn-out tones of the song of lament in a hundred voices. The serious and devotional mood of the crowd suddenly changed, and everybody *laughed* loudly and heartily. Immediately thereafter

the 'Blessed Sacrament' appeared, and all the head coverings were removed, the people knelt down and blessed themselves, and the procession continued into the church, where then the priests with many ceremonies carried out the 'Entombment.' The *bells* of Capri were silent on Good Friday and Holy Saturday ... Lights were burning in all the windows while the procession passed by; it was like an illumination during a feast of joy.«

This Good Friday magic was material enough for the attentive observer. He took the funeral herald's shout, lamentation of the children, and impression of the Southern European scene home with him and created one of his best orchestral works: not a one of the three symphonies is a match for the unified design, thematic memorability, and vivid pictorial character of its four movements, which here have been gathered together to form a »Suite« that is convincing in every way and situated between and beyond all categories. Max Bruch spent eleven years working on composing, revising, and polishing this work, during which Carl Czerny would have submitted at least two hundred compendia for publication – but no matter. When the »Funeral Herald« (in the unusual key of A flat minor) blares out his solemn shout tautened by double dotting and the *Andante sostenuto* opens like a French overture, when after this the organ intones the children's notes of lament ([5] 1'00), out of which a delicate fugato develops, and when things come full circle in a quiet idyllic mood – then a landscape we are happy to explore in full spreads out before us. The tender *Andante con moto* introduction of the second movement with the animated tarantella (*Allegro molto vivace*), the dreamy nocturne in which a pleasant and gentle shiver creeps over our arms and down our back, and finally the herald's motto directed toward the jubilant here-and-now are so little »contrived,« the quiet program of the music is so elegantly

brought into balance with its »absolute« content, that the so-called *Suite*, as far as we can judge, should have quickly gained a foothold in the repertoire.

However, after the premiere conducted by Henry Wood at the London Proms in May 1909 and a second performance presented two months later by Cologne's Gürzenich Orchestra with the composer as the conductor, another five years passed before the work was finally concluded – and the significance of 1914 is familiar to all those who know their European history.

In the meantime Max Bruch's American dream bubble had burst – though he never learned exactly what had happened. The Sutros had received the score of *their* work, which despite its almost identical course of musical events had been transformed into a fully valid, highly effective concert piece. The pianos are now the herald and the main characters of the fugued lamentation; during their dialogues they have to play figure work aplenty, mighty choral sequences and inserts, atmospheric arpeggios, and sweeping intensifications, so that in the piano version Robert Schumann's familiar signature comes much more clearly into view than in the organ version, and in the finale – just listen and be amazed! – it even grants Bruch's unloved rival Johannes Brahms a small moment of recognition ([8] 1'10). In short: in this music Rose and Otilie would have been able to find a rich field of operations. However, they treated it like the sisters Abby and Martha Brewster treated bachelor gentlemen, who after a sip from a glass of elderberry wine were buried in »Panama.« Even before the premiere of the work on 29 December 1916 with Leopold Stokowski and the Philadelphia Orchestra the two »owners« had greatly changed the orchestration and above all the piano parts, assigned their copyright to this version, and buried it in the Library of Congress. A second performance followed in 1917, this time accompanied by

the New York Philharmonic under Josef Stránský – and that was the end of the concerto. Not even the attempt of the two sisters to piece together a complete work of their own from their dismemberment of Bruch's original met with success. With an obsession like that of the Brewster aunts, they notated one »improvement« after another, and even after Rose's death in 1957 Otilie, who was two years her junior, did not loosen her grip. She was approaching ninety when she registered her last thoughts on the verso of a recipe in 1961.

Otilie Sutro died at the age of ninety-eight in 1970. Her former housekeeper and heir had the pianist's estate auctioned. At the auction a young American pianist by the name of Nathan Twining purchased the only item for which he had enough money in his wallet: a cardboard box with countless notes, newspaper clippings, and a score that left him speechless. When he played it through with his fellow pianist Martin Berkofsky, it was identified as the original version of the double concerto, and this discovery revealed the decades of butchery practiced on it by the two sisters in all its horror. During a series of events that would make a good film the two heroes were able to buy back all the material that had changed ownership during the auction, and the first recording of the »lost work« was produced in London's Kingsway Hall. Martin Berkofsky and Nathan Twining with the London Symphony under Antal Doráti accomplished the pioneering deed, and the results were released a year later by the former world recording company known for its dog and gramophone horn. Shortly thereafter Berkofsky and Twining almost became irreconcilably estranged over *their* copyright issues – as if the crimes of the Sutros, who on the side had also cheated the naive Max Bruch out of the autographic score of his first violin concerto, continued to exercise their influence even beyond the grave. Fortunately, Berkofsky and Twining reached an

amicable agreement. If they had not, who knows what otherwise would have become of this splendid, timeless example of the art of romantic composition (timeless because it has been removed from its time of composition), of this echo from an old world that with incredulous amazement had observed how a small, slight, spectacled man had composed in competition with himself because he had mastered time.

Eckhardt van den Hoogen
Translated by Susan Marie Praeder

(1) Fritz von Herzmanowsky-Orlando's Viennese tale *Der Gaulschreck im Rosennetz* is also recommended here as a delightful reading side dish.

(2) The Austrian magician Ludwig Döbler (1801–64) enchanted his audiences with numbers such as *Floras Blumenspende* by conjuring the most beautiful gifts out of his empty hat to the words »Here a little bouquet, there a little bouquet, now one more little bouquet.«

(3) The figure of 10,000 sketches is in circulation in the Czerny literature – a number that cannot be doubted in view of his finished works and arrangements.

(4) The »Gallery« apparently was not continued, but the article along with the autobiographical »Communication« is so interesting that I have reproduced it on the website www.proclassics.de/komponisten/czerny.htm.

(5) We should not be confused by the multiple assignment of the opus number: the *Double Concerto for Clarinet, Viola, and Orchestra op. 88* does not have the slightest to do with the two first-degree compositions opp. 88a and b.

Piano Duo Genova & Dimitrov

Genova and Dimitrov is one of the most internationally sought-after piano duos today. Already as a two-months-young ensemble, the today's ECHO CLASSIC awardees caused a real sensation by winning the Grand Slam of piano duo competitions within only two years, namely the «ARD» (Munich), «Dranoff» (Miami), Tokyo (Japan) and «Bellini» (Sicily) competitions, a feat that has not been matched to this day.

Since then, Aglika Genova and Liuben Dimitrov have been celebrated by audiences and the press, performing on the most important concert and festival stages in numerous countries on all continents, such as the Library of Congress and the National Gallery in Washington, the Schleswig-Holstein, Rheingau, Ludwigsburg and Schwetzingen Festivals, the City Hall in Cape Town, the Herkulesaal Munich, the Liederhalle Stuttgart, the Gstaad Music Festival, MDR Music Summer, at the Konzerthaus Berlin, the Beethovenhalle Bonn, the Cologne Philharmonic Hall, the Passau European Music Weeks, the Varna Summer Festival, Sofia Music Weeks, and the March Music days Russe, the La Roque d'Anthéron and the Al Bustan Music Festival Beirut, Casals Hall Tokyo, Poly Theatre Beijing, and the Teatro Municipal Rio de Janeiro, as well as at the Ravello Festival, the Woodstock Mozart Festival, the Festival Miami and the Chopin Piano Festival Duzniki, just to mention a few.

Upon the invitation of the Olympic Committee, the duo appeared at the opening concerts for the 2002 Winter Games in Salt Lake City, and at the 2010 Volleyball World Championships in Trieste. Their concerts could be enjoyed at the 2000 EXPO in Hanover, at the opening concert of the 2010 Paderewski Piano Competition in Poland, and in 2013 at the musical inauguration of Bacardi's America Headquarters in Miami. In the

same year Genova & Dimitrov appeared at the WDR Cologne Radio Day «1913–2013» and were celebrated on board of the new luxury cruise liner «Europe 2» on the way to Dubai within the framework of its opening season. 2014 they were Artists in Residence and Mentors of the International Festival Sommetts Musicaux in Gstaad. In addition, they have appeared in numerous international TV and radio broadcasts. The portrayal TV documentary movie about the Duo «Etude for Two Pianos» which has been produced and broadcasted by the BNT Bulgarian National Television, enjoys worldwide greatest interest.

Under the direction of conductors such as Eiji Oue, Ari Rasilainen, Hannu Lintu, Stefan Blunier, Yuri Bashmet, John Carewe, Emil Tabakov, Ulf Schirmer, Alun Francis, Yordan Kamdzhhalov, Robin Gritton, Alexander Kalajdzic, Gabriel Feltz, Alexander Rudin, Andreas Herrmann, and Johannes Schlaefli, Genova & Dimitrov have played worldwide with leading orchestras and choirs, for example in Munich, Los Angeles, Miami, Hamburg, Johannesburg, Durban, Hanover, Bonn, Beijing, Stuttgart, Cape Town, Sofia, Kiev, and Bucharest.

Among the season's highlights are the release of the new CD with the BNR Bulgarian National Radio Symphony Orchestra and the Genesis Orchestra led by Yordan Kamdzhhalov («**cpo** Records»); numerous recitals and concerts with orchestras in Europe, Asia, America and Africa; studio recordings of the new recital CD project at WDR Radio Cologne; the Master Courses at Cloister Michaelstein (Germany) and at ISA «Allegra» in Russe (Bulgaria).

Aglika Genova and Liuben Dimitrov can look back at an impressive discography – 14 CDs of the duo have been released by «**cpo** Records» and «Gega News», and given glowing reviews and top ratings by international record magazines and radio stations.

In 2017 the Artists have been awarded the ECHO CLASSIC Prize for their CD «Bela Bartok & Victor Babin – Concertos for Two Pianos» with the Bulgarian National Radio Symphony Orchestra led by Yordan Kamdzhhalov («**cpo** Records»). The same CD has been nominated also for the German Record Critics' Award. In addition to a number of world premiere recordings, such as Victor Babin's Concerto, the complete piano duo works of Dmitri Shostakovich, Johann Christian Bach, Muzio Clementi, and Pantocho Vladigerov, recordings such as «America for Two» (Geršwin, Copland, Bernstein) and «Maurice Ravel – Favourite Flavors» are greatly appreciated worldwide. A particular emphasis in their discography are the recordings with orchestra «Martinu and Schnittke – Concertos for 2 pianos» (NDR Radio Philharmonic/Eiji Oue), «French Concertos – Milhaud, Poulenc, Casadesus» (SWR Radio Orchestra/Alun Francis) and «Mendelssohn – Concertos for Two Pianos No 1 & 2» (Munich Radio Orchestra/Ulf Schirmer). The CD «Arensky – Five Suites for Two Pianos», which the Artists dedicated to the memory of their teacher Vladimir Krainev, was designated by the media worldwide even as «trend-setting». The CD «Franz Liszt – Works for 2 Pianos» was praised by the international press as «A pure celebration of the 2 piano music, a celebration of Liszt's music». In occasion of the Duo's 20th birthday anniversary in 2015 «**cpo**» has released the Special Edition CD «Genova & Dimitrov – 20 Years», which has caused furore among the radios around the world.

Genova and Dimitrov serve regularly as jurors of significant international piano solo and duo competitions, such as the «ARD» Competition in Munich, at the Almaty Piano Competition, the «Franz Schubert» Competition in Russe, and were appointed in 2010 Artistic Directors of the «Dranoff» International Two Piano Competition in Miami.

The artists give master classes worldwide, as e.g. the annual Piano Duo & Solo Academy in Cloister Michaelstein (Germany) in January, as well as the ISA «Allegra» Summer Academy for Piano Solo & Duo, in Russe (Bulgaria). Since 2009, they have been appointed Heads of Piano Duo Studies at the Hanover University of Music, Drama and Media. In 2011 they established the piano duo forum «Twin Pack Piano».

The similarities between them reach far into their past: Aglika Genova and Liuben Dimitrov, both of Bulgarian-Greek descent, both began piano lessons at the age of five, and as 9-year-olds, both had their first public appearances as soloists with orchestra. During their piano solo training at special music high schools for highly talented youngsters, and then at the Sofia Conservatory with Julia and Konstantin Ganev each won multiple prizes at international competitions. Following the personal invitation from their mentor, the legendary pianist Vladimir Krainev, they finished their post-graduate studies in his class at the Hanover University of Music. «One afternoon, shortly before leaving for a solo piano competition in Seoul, Korea, there was only one available rehearsal room at the Hanover University of Music and it was with two pianos. We spontaneously decided to start to play Chopin's Etude 25/11 in sync. It was as if we had been given wings. Only few months later we had won our first competition prize as a duo», remember Aglika and Liuben.

Today the Artists live in Hanover, Miami, and Sofia.

“**Yordan Kamdzhahov**” Foundation has been created for support and help of young Bulgarian talents and affirmation of the best Bulgarian musical traditions. Gradually, the activity has grown toward creating cultural instruments for durable influence upon the social environment, unique for the country. These aims are

implemented through the innovative Conceptual Cultural Platform, with artistic director– the emblematic Yordan Kamdzhahov. The project creates and unites multifaceted, organically connected formats intended for the outspread of the Bulgarian creative potential and uplifting of the cultural image of Bulgaria. Main mission of the Conceptual Cultural Platform is the creation of a new Bulgarian cultural brand, adequate to the international and world level.

The international Bulgarian symphonic **GENESIS ORCHESTRA**, which after its first concert has already been defined as “a new page in our cultural history”, is the center of the Conceptual Cultural Platform of the visionary Yordan Kamdzhahov, who takes the responsibility of being its artistic director and principal conductor. The project unites well renowned Bulgarian musicians from Bulgaria, Europe, America and Asia. Led by their high professionalism, experience and passion for music, they unite in order to send new dimensions and impulses for the development of the cultural space.

The concerts of GENESIS ORCHESTRA always become major events on a high international level and they are accompanied by the unique formats Preconcert and Postconcert dialogues as well as Orchestra academy in the form of masterclasses of world class orchestra leaders.

The Symphony Orchestra of the Bulgarian National Radio

The Symphony Orchestra (SO) of the Bulgarian National Radio (BNR) is a leading orchestra in Bulgarian musical culture and in the community of European radio formations. The musicians on its staff have graduated from the most prestigious musical academies: those of Moscow, St Petersburg, The Julliard School, *Professor*

P. Vladigerov State Musical Academy.

The Orchestra's serious development to the standards of prestigious professional orchestras started under the great Bulgarian conductor Vassil Stefanov (1913–1991). After the beginning in 1948, with a small ensemble for a year, Stefanov took over the orchestra in 1954 and worked with it for more than 30 years. He made the Symphony Orchestra of the BNR a leading cultural institution in Bulgaria. Making contributions of their own to the development and artistic growth of the Orchestra were Vassil Kazandjiev, Alexander Vladigerov (1933–1993), Milen Nachev and Rossen Milanov.

Since the middle of the last concert season, the outstanding Bulgarian conductor and composer Emil Tabakov has taken the lead of the Orchestra. The current season has been the first, when the programme, conductors and soloists have been completely selected on the initiative and undertaking of Tabakov and his staff at the Bulgarian National Radio.

The SO or the BNR has also been engaging in busy concert activities both in Bulgaria and abroad. The Orchestra has been invariably taking part in the major international music festivals in Bulgaria: the March Music Days in Ruse and the Varna Summer. The Orchestra's concert tours have included South Korea, France, Spain, Germany; it has taken part in the cultural programme of Mondial '98 (France), the inauguration of the Europalia Festival in Brussels, a concert under the Acropolis within the frameworks of the cultural Olympiad in Athens, participation in Cyprus – the most outstanding cultural festival in Cyprus. In January 2008, the Radio symphony orchestra had an exceptionally successful concert tour with Rossen Milanov and Bulgarian star Vesselina Kasarova in some of the largest concert halls of Europe: in Munich, Dortmund (Germany), Valladolid (Spain) and

in the Concertgebouw (the Netherlands).

Music recording is among the most important activities of the Orchestra. Apart from making recordings for the fund of the BNR, it also records for foreign companies like PHONIC (Belgium), SOUND PRODUCTS (the Netherlands), HARMONIA MUNDI (France), BMG ARIOLA (Italy), PYRAMID RECORD (USA) and for all the Bulgarian music recording companies. The SO of the BNR is actively involved in the international exchanges of the BNR with studio recordings and concerts, broadcast live via the European Broadcasting Union for the European audience.

In 2001 the Symphony Orchestra of the BNR received the Crystal Lyre award of the Union of Musicians and Dancers in Bulgaria for its high achievements in the sphere of the art of music. In 2005, the orchestra received the *Sirak Skitnik* Prize of the BNR.

In 2017 the orchestra have been awarded the ECHO CLASSIC Prize for their CD «Bela Bartok & Victor Babin – Concertos for Two Pianos» with the Piano Duo Genova & Dimitrov, led by Yordan Kamdzhzhalov («**cpo** Records»)

From 2017 Mark Kadin is the new chief conductor of Symphony orchestra of the Bulgarian National Radio.

Yordan Kamdzhzhalov

Born in Bulgaria and a graduate of the Hochschule für Musik, Berlin, Yordan Kamdzhzhalov was unanimously chosen as General Music Director by the City of Heidelberg in 2011. At the young age of 30, this appointment involved the Chief Conductorship of the Opera Theater, of the Heidelberg Philharmonic Orchestra and Heidelberg's Schloss Festival. His time as GMD saw the highest number of sell-outs in the history of both the orchestra and the opera. With a growing international

career in Europe and the Far East, Kamdzhhalov reluctantly decided not to renew his General Music Director contract but has been invited by the City of Heidelberg to become Principal Guest Conductor.

In 2015 he was invited to become artistic director and principle conductor of the new international Genesis Orchestra. Since his chief appointment he has also worked with a range of other international orchestras, notably the Zurich Tonhalle (also invitation to replace Gennadi Rozhdestvensky), the New Japan Philharmonic, where he was reinvited to conduct the 2016 NY concerts in Tokyo, the Beethovenorchester Bonn, the Sinfonieorchester Basel, the Hamburger Symphoniker and, as cover conductor to Esa-Pekka Salonen, the Los Angeles Philharmonic, Tokyo Philharmonic Orchestra (Deutsche Grammophon - CD Presentation). Recently he was unanimously awarded Music Critics' Award at the Central European Music Festival Allegretto and was at once re-invited for the following season.

Before his General Music Director appointment, he conducted Carmen with great success at the Komische Oper Berlin and was immediately re-invited for Tales of Hoffmann, the Hamburger Symphoniker, the Orquestra Sinfonica Portuguesa, the English Chamber Orchestra at London's Cadogan Hall, La Bohème at the Baltimore Opera Theatre, MusikFabrik Köln in 4 world premieres in Boston and an international concert tour with Helsinki Baroque and the Mezzo Soprano Veselina Kasarova. Also at this time there were concerts with the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin at the Philharmonie Berlin (broadcast live 2011), with the Philharmonia Orchestra at London's Festival Hall (2010), the Zurich Tonhalle Orchestra and the Orchestra Toscana at the Teatro Verdi in Florence (broadcast live 2011).

Earlier in his career he was unanimously awarded 1st Prize at the Jorma Panula International Conducting

Competition (2009) and the following year 3rd Prize at the Gustav Mahler Conducting Competition, Bamberg (2010); he was also selected to work over an extended period with the Philharmonia and London Philharmonic Orchestras as part of the Allianz Cultural Programme. This led to his working with well-established conducting mentors including the late Lorin Maazel, Vladimir Jurowski and Esa-Pekka Salonen.

Kamdzhhalov has a particular interest in both contemporary music and astronomy, something recognised by NASA who named a planet after him (their citation reads "With his passion for astronomy, he connects the world of music with the fascination for the universe") and, in conjunction with the Institute of Astronomy, he has recently launched a musical cycle under the generic title of "Evolution". Kamdzhhalov is Artistic Director and Principal Conductor of the Berlin Group International Ensemble Innorelatio, which he established in 2006. His German debut was in 2005 with a World Première at the Komische Oper, Berlin.

Only at the age of 29, Yordan Kamdzhhalov established his Foundation, aiming to support young and extremely talented Bulgarian artists, which shows his strong social engagement.

In 2014, he established the Music Laboratory of the Men – a highly innovative cultural project.

In 2016 he became the chief conductor of the new international Bulgarian GENESIS ORCHESTRA.

In 2017 the conductor has been awarded the ECHO CLASSIC Prize for the CD «Bela Bartok & Victor Babin – Concertos for Two Pianos» with the Bulgarian National Radio Symphony Orchestra and the Piano Duo Genova & Dimitrov («**cpo** Records»).



Symphony Orchestra (SO) of the Bulgarian National Radio (BNR)



Piano Duo Genova & Dimitrov (© Victor Victorov)

cpo 555 090-2