

Carl
CZERNY

Bel Canto Concertante

Virtuoso Variations for Piano and Orchestra

Rosemary Tuck, Piano

English Chamber Orchestra • Richard Bonynges



Carl Czerny (1791-1857)

Bel Canto Concertante

In his review of Carl Czerny's *The Four Seasons (or Fantasies Brillantes on Original Themes)*, Op. 434, Robert Schumann, one of the most perceptive music critics of his time, wrote: "A greater bankruptcy of imagination than that demonstrated in Mr Czerny's newest creation could hardly exist. One should force the esteemed composer into retirement and give him his well-earned pension, so that he would stop writing". Schumann's opinion, published in the *Neue Zeitschrift für Musik*, did much to set the tone of Czerny's posthumous reputation as an industrious and uninspiring composer. Unfortunately, this view remains largely unchallenged today because many of his most important works are unknown to performers and audiences alike.

Czerny, the son and grandson of musicians, was a prodigiously gifted pianist whose playing as a child impressed Beethoven so much that he immediately offered to teach him. Although the teacher-pupil relationship did not last beyond 1802 owing to the demands of Beethoven's activities as a pianist-composer, Czerny remained close to the composer and a tireless if opinionated advocate for his music for the rest of his life. Czerny possessed many of the qualities that would have equipped him for a career as a virtuoso like Johann Nepomuk Hummel or Beethoven's other friend and pupil, Ferdinand Ries. He certainly planned a concert tour in 1805, for which Beethoven wrote him an enthusiastic testimonial, but Czerny cancelled the venture, conceding later in his autobiography that his "playing lacked the type of brilliant, calculated charlantry that is usually part of a travelling virtuoso's equipment". He chose instead to remain in Vienna and establish himself as a piano teacher and composer. While he was eminently successful in doing this his refusal to tour undoubtedly hindered a wider appreciation of his music in spite of the interest shown in it by foreign publishers.

For the next few decades Czerny led an uneventful life in Vienna, living with his family (he was an only child and never married) and teaching from 8am to 8pm daily.

Composing occupied all his spare moments and Czerny, like many composers including his illustrious teacher, worked simultaneously on different compositions. He was not only industrious but approached his work in an industrial fashion. The Irish pianist John Field (1782-1837), who stayed with Czerny in Vienna in 1835, described his study as a "composition factory". Czerny kept samples of every conceivable type of passage-work filed in a large cupboard which were used both for teaching purposes and in his own works. His students (or assistants) would be given instructions to transpose selected passages into the appropriate key and incorporate them into the works they were busily copying for their teacher. This formulaic approach to composition was nothing new – exercises in *partimento* had been fundamental to the training of musicians for a century – but Czerny's remorseless application of it chimed well with the new industrial age. It is hardly surprising that Schumann, for whom purity in art was all, should have written so scathingly of Czerny's artistic bankruptcy.

In Czerny's defence we do not know what works Field witnessed on the production line. Czerny himself grouped his works into four distinct categories: 1) studies and exercises; 2) easy pieces for students; 3) brilliant pieces for concerts; and 4) serious works. The separation of the third and fourth categories reveals that Czerny had a far greater sense of artistic self-awareness than Schumann for one gave him credit. In 1824 he wrote a letter to Friedrich Wieck, Clara Schumann's father, in which he asked him to "beg the musical world's forgiveness... for producing such a quantity of small things and so few great ones until now". He added that "As a man of my word, I'll endeavour to make up for it". Anton Kuerti draws attention to the irony of Czerny making a similar declaration thirty-three years later only to die ten days later.

In drawing for their inspiration on themes from the most popular operas of the day, the four works featured on this recording clearly belong to Czerny's third class of composition: brilliant pieces for concerts. The composition

of works for piano and orchestra based on sets of variations, dances such as the polonaise, or on the ubiquitous rondo that previously had served often as the final movement of a concerto, was pioneered by Ferdinand Ries (his *Variations on Swedish National Airs*, Op. 52 (1813) appears to be the first work of its kind) and also cultivated by another of Czerny's brilliant contemporaries, Johann Nepomuk Hummel. Variations based on well-known themes, generally drawn from recently-staged operas, proved to be particularly popular. Pianist-composers mined these works relentlessly in the knowledge that the themes themselves gave the new work topicality and, within reason, virtually guaranteed its success with audiences.

But composers did not limit themselves to writing sets of variations: they based all manner of works on these operatic themes. Interestingly, in addition to the fantasy *Fra Diavolo* (featured on this recording), Czerny wrote a later "elegant fantasy" in which he used themes he had previously rejected. His practice of writing multiple works based on themes from a single opera understandably proved too challenging at times since he could not use exactly the same material and not every theme was equally attractive or popular.

The four works recorded here were composed between 1828 (*Introduction, Variations and Polacca*, Op. 160) and ca 1833 (*Introduction, Variations et Presto finale*, Op. 281) and thus are contemporaneous with the later works for piano and orchestra by Hummel and Ries. In each case, the work was composed within a few years of the opera upon which it is based – *Il Pirata* (Bellini, 1827; Czerny, 1828), *Fra Diavolo* (Auber, 1830; Czerny, 1830); *Gli Arabi nelle Gallie* (Pacini, 1827, Czerny, 1831) *Norma* (Bellini, 1831; Czerny, 1833) – evidence of Czerny's (or his publishers') commercial acuity. Czerny's assertion (otherwise unsubstantiated) that Beethoven accused Ries of "imitating him too much" is not without irony in these particular compositions since they all adopt the basic structural model that Ries first presented in the *Swedish Variations*: a slow, portentous yet lyrical introduction; the

presentation of the theme and variations, the last of which is extended to form a finale. Like those of Ries and Hummel, Czerny's introductions are freely composed and the quotation of thematic material from the operas forms the basis of the main body of the work. Czerny's choice of theme is dictated to a large extent by its recognizability with less emphasis paid perhaps to its intrinsic musical interest. The themes themselves are typically symmetrical, binary constructions to which Czerny appends a brief codetta that is played by the orchestra. The early variations hew closely to the structure of the theme but this loosens as the movement progresses. One typical device that he employs is to drop the repeat of the 'A' section and instead restate the material in a slightly varied form, a variation within a variation as it were. As the variations unfold they become more virtuosic and there is a tendency on Czerny's part to accelerate the tempo of the movement as it progresses. The slow, expressive variations that are such a striking part of the musical styles of Hummel and Ries (and which trace their ancestry to the late eighteenth century) are little in evidence in these works. The themes are varied rather than developed, their variations exploring a succession of figurations that are only loosely connected with them. The longer variations, however, are tonally more adventurous as Czerny gives full reign to the pianist to traverse the keyboard at hectic pace.

The eschewing of more complex structures and expressive worlds in these works is deliberate for Czerny did not view them as "serious" compositions. He might have set out to write "third-class" works but his skill in recasting these popular melodies as vehicles for exceptional virtuosity is anything but third rate. As these works amply demonstrate, Czerny was completely conversant with the language and conventions of the great pianist-composers of his time and wrote works that made a major contribution to the growing virtuoso repertory.

Allan Badley

Carl Czerny (1791-1857)

Bel Canto Concertante

»Es gehört zu den Redensarten und Witzen geübter Recensenten, in dieser oder jener neuen Phantasie selbige am meisten zu vermissen. Und diesmal hätten sie einigermaßen Recht; denn einen größeren Bankrott an Phantasie, als Hr. *Czerny* in seinem neustem [sic!] Groß=Werke entwickelt, kann es schwerlich geben. Versetze man doch den geschätzten Componisten in Ruhestand und gebe ihm eine Pension, wahrhaftig er verdient sie und würde nicht mehr schreiben«. Mit diesen Worten eröffnete Robert Schumann, einer der scharfsinnigsten Musikkritiker seiner Zeit, im Jahre 1838 seine Besprechung der »vier brillanten Phantasien« namens *Die vier Jahreszeiten* op. 434 von Carl Czerny. Was er da in der *Neuen Zeitschrift für Musik* äußerte, hat die posthume Reputation Czernys nicht unwesentlich beeinflusst und ihn zu dem fleißigen, dabei aber uninspirierten Komponisten gemacht, als der er noch heute weithin gilt, weil die meisten seiner bedeutendsten Werke weder unter Musikern noch in Publikumskreisen bekannt sind.

Carl Czerny, dessen Vater und Großvater sich bereits als Musiker hervortaten, war ein pianistisches Wunderkind, dessen Talent Ludwig van Beethoven derart beeindruckte, dass er ihm sogleich seine Unterweisung anbot. Die Ausbildung währte zwar nur bis 1802, weil der Lehrer als Pianist und Komponist sehr eingespannt war, doch bis zum Ende seines Lebens hatte er ein gutes Verhältnis zu seinem Schüler, der sich bis zu seinem eigenen Tode unermüdlich, wenngleich etwas starrköpfig, für Beethovens Musik einsetzte. Czerny verfügte über mancherlei Qualitäten, die für eine Virtuosenkarriere à la Johann Nepomuk Hummel oder Ferdinand Ries, dem anderen Freunde Beethovens, hingereicht hätten. Und tatsächlich wollte er bereits im Jahre 1805 eine Konzertreise unternehmen, für die ihm Beethoven ein enthusiastisches Zeugnis ausstellte; doch dann stand er von dem Vorhaben ab, denn »bei den damaligen so kriegerischen Zeiten [war] an solche Unternehmungen ohnehin nicht zu denken«, und dann fehlte, wie er später

in den *Erinnerungen aus meinem Leben* gestand, »meinem Spiel stets jene brillante und wohl vorbereitete Charlatanerie, welche den reisenden Virtuosen meistens so nötig ist«. Er beschloss, statt dessen in Wien zu bleiben, um sich als Klavierlehrer und Komponist zu etablieren. Während ihm damit außerordentliche Erfolge beschieden waren, dürfte sein Verzicht auf jegliche Konzertreise einer weiterreichenden Anerkennung seiner Musik im Wege gestanden haben, obwohl auch ausländische Verlage sich für sein Schaffen interessierten.

Die nächsten Jahrzehnte waren für Czerny ereignislos. Als zeit lebens unverheiratetes Einzelkind lebte er mit seinen Eltern in Wien, wo er jeden Tag von acht Uhr in der Frühe bis um acht Uhr abends Unterricht gab. Jede freie Minute widmete er seinen Kompositionen, wobei er – wie viele seiner Kollegen und auch sein berühmter Lehrer – gleichzeitig an mehreren Werken arbeitete. Das war nicht nur der pure Fleiß, sondern eine geradezu industrielle Produktionsweise. Der irische Pianist John Field (1782-1837) besuchte Czerny 1835 in Wien und beschrieb sein Arbeitszimmer als eine »Kompositionsfabrik«. In einem großen Schrank waren alle erdenklichen Passagenwerke einsortiert, die Czerny sowohl zu Unterrichtszwecken als auch in seinen eigenen Werken benutzte. Schüler (oder Gehilfen) wurden angewiesen, bestimmte Passagen in die benötigten Tonarten zu transponieren und in die Werke zu übernehmen, die sie eifrig für ihren Lehrer kopierten. Diese Formelhaftigkeit war nicht neu – Generalbass-Übungen gehörten seit langem zur musikalischen Grundausbildung –, doch die Erbarmungslosigkeit, mit der Czerny seine Arbeit betrieb, entsprach genau dem jungen Industriezeitalter. So überrascht es kaum, dass ein Robert Schumann, dem die Reinheit der Kunst über alles ging, sich in seinem Artikel derart vernichtend über Czernys künstlerische Bankrotterklärung ausließ.

Zu Czernys Verteidigung sei angeführt, dass wir nicht wissen, welche Werke John Field auf dem Fließband sah. Czerny unterteilte sein Schaffen in vier Kategorien:

1. Etüden und Übungen, 2. leichte Unterrichtswerke, 3. brillante Konzertstücke und 4. seriöse Musik. Die Unterscheidung zwischen den Kategorien 3 und 4 zeigt, dass Czernys künstlerisches Selbstverständnis deutlich über das hinausging, was ihm Schumann zuerkennen wollte. 1824 schreibt er Friedrich Wieck, dem Vater Clara Schumanns, er habe die musikalische Welt um Vergebung zu bitten, weil er bis dato solche Mengen an Bagatellen und so wenig Großes geschrieben habe. Als ein Mann, der sein Wort hält, gelobt er Besserung. Anton Kuerti¹ hat darauf hingewiesen, dass Carl Czerny dreiunddreißig Jahre später in einem anderen Brief gelobte, fortan nur noch ernste Werke zu komponieren, wofür der Herr ihm das Leben ließe. Ironie des Schicksals: Zehn Tage später war er tot.

Die vier Werke der vorliegenden Einspielung gehen allesamt auf Themen aus den beliebtesten Opern der Zeit zurück und fallen als brillante Konzertstücke eindeutig in Czernys Kategorie Nr. 3. Ferdinand Ries hatte auf diesem Gebiete Pionierarbeit geleistet: Seine *Variationen über schwedische Nationallieder* op. 52 für Klavier und Orchester aus dem Jahre 1813 scheinen das erste Werk ihrer Art gewesen zu sein, dem er weitere Variationsfolgen, Polonaisen (und sonstige Tänze) sowie Exemplare des allgegenwärtigen Rondos folgen ließ, das man früher gern als Konzertfinale benutzt hatte. Auch Johann Nepomuk Hummel, ein weiterer virtuoser Zeitgenosse Czernys, kultivierte diese Musik. Als besonders erfolgreich erwiesen sich Variationswerke über bekannte Themen aus jüngst inszenierten Opern. Die komponierenden Pianisten schlachteten diese Werke unbarmherzig aus, weil sie wussten, dass die Themen allein schon ihren eigenen Stücken Aktualität verliehen und den Publikumserfolg damit praktisch von selbst garantierten.

Die Tonkünstler beschränkten sich freilich nicht auf Variationswerke, sondern verfassten die unterschiedlichsten Dinge über Opernthesen. Interessant ist dabei, dass Czerny neben der hier eingespielten *Fra Diavolo*-Fantasie noch eine weitere »elegante Fantasie« komponierte, in der er Themen benutzte, die er zuvor verworfen hatte. Da er gern mehrere Werke über thematisches Material aus

ein- und derselben Oper schrieb, konnte es ab und zu ein bisschen »eng« für ihn werden: Schließlich durfte sich Czerny bei der Wahl seiner Themen nicht wiederholen und mußte dann gegebenenfalls mit Melodien vorliebnehmen, die nicht zu den stärksten des jeweiligen Bühnenstückes gehörten.

Die vier Kompositionen der vorliegenden Produktion entstanden zwischen 1828 (*Introduktion, Variationen und Polacca* op. 160) und etwa 1833 (*Introduktion, Variationen und Presto finale* op. 281), stammen also aus derselben Zeit wie die späteren Werke für Klavier und Orchester von Hummel und Ries. Zwischen den jeweiligen Opern und Czernys entsprechenden Kompositionen liegen nur wenige Jahre: *Il Pirata* (Bellini 1827, Czerny 1828); *Fra Diavolo* (Auber und Czerny 1830); *Gli Arabi nelle Gallie* (Pacini 1827, Czerny 1831); *Norma* (Bellini 1831, Czerny 1833) – ein Zeichen für den kommerziellen Sinn des Komponisten beziehungsweise seiner Verleger.

Carl Czerny zufolge soll Ludwig van Beethoven einmal »fast mürrisch« über Ferdinand Ries gesagt haben: »Er ahmt mich zu sehr nach«. Diese Bemerkung, die nirgends sonst bestätigt wird, entbehrt vor dem Hintergrund dieser vier Werke nicht der Ironie, da sie durchweg nach dem strukturellen Grundmodell gebildet sind, das Ries schon in seinen *Schwedischen Variationen* präsentiert hatte: Einer langsamen, ahnungsvollen und zugleich gesanglichen Einleitung folgen die Exposition des Themas und die Variationen, deren letzte zu einem Finale erweitert ist. Die Einleitungen sind bei Czerny so frei gestaltet wie bei Ries und Hummel, und die Übernahme der Opernthesen bildet die Grundlage für den Hauptteil des Werkes. Czerny wählte das Material dabei vor allem nach seinem jeweiligen Wiedererkennungswert, während die Frage, ob das Material eventuell interessante Möglichkeiten bietet, keine wichtige Rolle spielt. Die Themen sind für gewöhnlich symmetrische, zweiteilige Konstruktionen, denen Czerny eine kurze orchestrale Codetta anfügt. Die ersten Veränderungen bewahren die thematische Struktur, die sich im weiteren Verlauf des Werkes allmählich lockert. Ein typischer Kunstgriff ist der Verzicht auf die

Wiederholung des »A-Teils«, den er – gewissermaßen als Variation in der Variation – durch leichte Umgestaltungen des Materials ersetzt. Die Virtuosität steigert sich im Laufe der Variationen, und Czerny neigt dazu, das Tempo fortwährend zu erhöhen. Kaum einmal findet man bei ihm die langsamen und expressiven Variationen, die ein auffallendes Charakteristikum für Hummel und Ries sind (und sich bis ins späte 18. Jahrhundert zurückverfolgen lassen). Bei Czerny werden die Themen eher variiert als durchgeführt oder entwickelt, wobei die Veränderungen eine Folge von Figurenwerk vorstellen, das nur locker mit dem Ausgangsmaterial verbunden ist. In den längeren Abschnitten gibt sich Czerny harmonisch kühner, während er dem Solisten freien Lauf lässt und ihn in hektischen Tempi über die Klaviatur jagt.

Komplexe Strukturen und expressive Welten werden in diesen Werken bewusst vermieden, denn Czerny sah darin

keine »seriösen« Kompositionen. Er mochte daran gedacht haben, Musik der »dritten Klasse« zu schreiben, doch die Kunstfertigkeit, mit der er aus den populären Melodien ein Transportmittel für außergewöhnliche Virtuosität macht, ist alles andere als drittklassig. Wie diese Stücke sattem beweisen, war Carl Czerny restlos mit der Sprache und den Konventionen der komponierenden Pianisten vertraut, die damals von sich reden machten, und er leistete mit seinen Werken einen wichtigen Beitrag zu dem kontinuierlich wachsenden Virtuosenrepertoire.

Allan Badley

Deutsche Fassung: Cris Possiac

¹ Anton Kuerti, *Carl Czerny, Composer. In: Beyond The Art of Finger Dexterity – Reassessing Carl Czerny*, hrsg. v. David Gramit. University Rochester Press 2008, S. 139ff. (Anm. d. Übs.)

English Chamber Orchestra



Photo: Keith Saunders

The most recorded chamber orchestra in the world, the English Chamber Orchestra has also performed in more countries than any other orchestra, and played with many of the world's greatest musicians. The illustrious history of the orchestra features many major musical figures. Benjamin Britten was the orchestra's first Patron and a significant musical influence. The ECO's long relationship with Daniel Barenboim led to an acclaimed complete cycle of Mozart piano concertos as live performances and recordings, followed later by two further recordings of the complete cycle, with Murray Perahia and Mitsuko Uchida. The ECO is also currently involved in recording projects with Julian Lloyd Webber, John Williams, Richard Bonyngge, Anne Akiko Meyers and Tenebrae. The Orchestra has been chosen to record many successful film soundtracks including Dario Marianelli's prizewinning scores for *Atonement* and *Pride and Prejudice*, and several James Bond soundtracks, and has taken part in a variety of other film and television projects. Its outreach programme, *Close Encounters*, is run by the musicians in the orchestra and takes music into many settings within communities and schools around Britain and abroad.

Richard Bonyngge

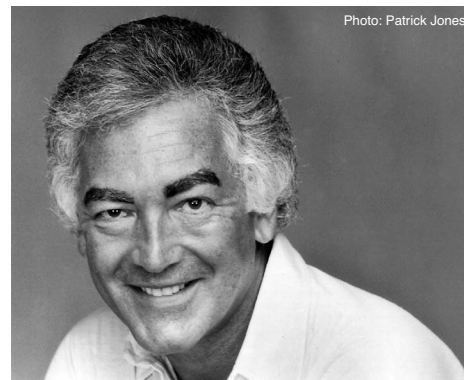


Photo: Patrick Jones

Richard Bonyngge, AC, CBE, was born in Sydney and studied piano at the New South Wales Conservatorium of Music and later with Herbert Fryer, a pupil of Busoni, in London. He made his conducting début in Rome in 1962 with the Santa Cecilia Orchestra and has since conducted at most of the world's opera houses. He was Artistic Director of Vancouver Opera and Musical Director of Australian Opera. He was awarded the CBE (Commander of the British Empire) in 1977, made Officer of the Order of Australia in 1983, Companion of the Order of Australia in 2012, Commandeur de l'Ordre National des Arts et des Lettres, Paris, in 1989 and Socio d'onore of the R. Accademia Filarmonica di Bologna in 2007. He married the late soprano Joan Sutherland in 1954. He has recorded over fifty complete operas, made videos and DVDs of many operas and recorded numerous ballets. Richard Bonyngge is acknowledged as a scholar of *bel canto* in eighteenth- and nineteenth-century opera and a devotee of nineteenth-century ballet music. In 2012 he was awarded Australia's highest honour, Companion of the Order of Australia, recognising his "eminent service to the performing arts as an acclaimed conductor and music scholar".

Rosemary Tuck



The Australian pianist Rosemary Tuck was born in Sydney. She studied with John Winther in Canberra, before pursuing further study with Walter Hautzig at the Peabody Conservatory in Baltimore and finally with Andrzej Esterhazy, himself a pupil of Heinrich Neuhaus, in Moscow. She represented Australia in a series of recitals in America under the auspices of the Australian-American Bicentennial Foundation, including a recital at Carnegie Hall. She has performed in the Sydney Opera House, at the South Bank Centre in London, the National Concert Hall in Dublin and at the Aarhus Festival in Denmark in the presence of Queen Margrethe II. In 2001, she gave the first official performance in the William Vincent Wallace Millennium Plaza in Waterford, Ireland. Since 2004 she has worked closely with Richard Bonyng, AC, CBE, as both soloist with orchestra and collaborative pianist. They performed with the Southbank Sinfonia for the Wallace Bicentennial Celebrations in 2012 and have together made three recordings of his music. Her previous recordings include the composers Liadov and Ketelbey.

Carl Czerny is remembered as a pupil and friend of Beethoven and the composer of numerous piano studies, but in his lifetime he was renowned for a prodigious output of brilliant concert works, most of which remain entirely unknown to present-day audiences and performers. Inspired by the most famous and attractive themes from *Bel Canto* operas which were hugely popular in their time and are still performed today, these sets of variations give full rein to the soloist and are a major contribution to the great pianist-composer tradition.

Carl
CZERNY
(1791-1857)

- 1** Introduction, Variations et Presto finale sur un Thème favori
de l'Opéra *Norma* de Bellini, Op. 281 **17:13**
- 2** Grandes Variations de Bravura sur deux motifs de l'Opéra
Fra Diavolo de D. F. E. Auber, Op. 232 **18:20**
- 3** Introduction, Variations et Polacca dans le Style brillant sur
la Cavatine favorite "Tu vedrai la sventurata" chantée **19:02**
par M. Rubini dans l'Opéra *Il Pirata* de Bellini, Op. 160
- 4** Introduction and Variations Brillantes sur le Marche favori
de l'Opéra *Gli Arabi nelle Gallie* de Pacini, Op. 234 **14:35**

WORLD PREMIÈRE RECORDINGS

Rosemary Tuck, Piano

English Chamber Orchestra • Richard Bonyng

For Aziz Ibrahim

Recorded at St Silas Church, Kentish Town, London, from 17th to 19th December, 2013
Producer and engineer: Phil Rowlands • Assistant engineer: James Walsh • Thanks to Sophia Webster
Booklet notes: Allan Badley • Scores prepared by Alan Jones • Piano: Steinway
Cover: *St Charles's Church, Vienna* by Mariusz Prusaczyk (Fotolia.com)