



Mozart arranged by *Hummel*

7 PIANO CONCERTOS · SYMPHONY NO. 40

FUMIKO SHIRAGA piano
HENRIK WIESE flute · PETER CLEMENTE violin · TIBOR BÉNYI cello

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–91)
arranged by JOHANN NEPOMUK HUMMEL (1778–1837)

Seven Piano Concertos
Symphony No. 40

FUMIKO SHIRAGA *piano*

HENRIK WIESE *flute*

PETER CLEMENTE *violin*

TIBOR BÉNYI *cello*

Total playing time: 4H 14M 48S

DISC 1 [65'57]

PIANO CONCERTO NO. 20 IN D MINOR, K 466 (1785) 31'48

- | | | |
|---|---------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 14'02 |
| 2 | II. <i>Romanza</i> | 9'29 |
| 3 | III. <i>Allegro assai</i> | 8'03 |

PIANO CONCERTO NO. 25 IN C MAJOR, K 503 (1786) 33'09

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 4 | I. <i>Allegro maestoso</i> | 15'32 |
| 5 | II. <i>Andante</i> | 8'01 |
| 6 | III. <i>Allegretto</i> | 9'23 |

DISC 2 [58'06]

PIANO CONCERTO NO. 10 IN E FLAT MAJOR, K 365 26'01
(originally for two pianos)

- | | | |
|---|-----------------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 9'12 |
| 2 | II. <i>Andante</i> | 7'29 |
| 3 | III. <i>Allegro giocoso</i> | 9'07 |

PIANO CONCERTO NO. 24 IN C MINOR, K 491 31'14

- | | | |
|---|------------------------|-------|
| 4 | I. <i>Allegro</i> | 14'34 |
| 5 | II. <i>Larghetto</i> | 7'31 |
| 6 | III. <i>Allegretto</i> | 8'52 |

DISC 3 [68'49]

PIANO CONCERTO NO. 26 IN D MAJOR, K ₅₃₇	29'24
‘Coronation Concerto’	
1 I. <i>Allegro brillante</i>	12'55
2 II. <i>Romanza. Larghetto con moto</i>	6'23
3 III. <i>Rondo. Allegretto con moto</i>	9'55
 PIANO CONCERTO NO. 22 IN E FLAT MAJOR, K ₄₈₂	 38'30
4 I. <i>Allegro</i>	15'14
5 II. <i>Andante con moto</i>	10'23
6 III. <i>Rondo. Allegro</i>	12'39

DISC 4 [61'56]

PIANO CONCERTO NO. 18 IN B FLAT MAJOR, K ₄₅₆	32'37
1 I. <i>Allegro vivace</i>	13'30
2 II. <i>Andante un poco sostenuto</i>	9'48
3 III. <i>Allegro vivace</i>	9'07
 SYMPHONY NO. 40 IN G MINOR, K ₅₅₀	 28'21
4 I. <i>Molto allegro</i>	7'25
5 II. <i>Andante</i>	10'31
6 III. <i>Menuetto. Allegretto</i>	3'30
7 IV. <i>Allegro assai</i>	6'40

The virtuoso chamber arrangements of seven piano concertos by Mozart that Johann Nepomuk Hummel undertook for the publisher Schott in the 1830s, and which were issued under the title *GRANDS CONCERTOS* de W. A. MOZART, arrangés pour PIANO avec Acc. de FLÛTE, VIOLON et VIOLONCELLE par J. N. HUMMEL, might initially seem bizarre today, and yet these very quartet versions constitute a wholly authentic documentation of a musical practice that was extremely common at the beginning of the nineteenth century.

As a piano prodigy who rose in the first third of the nineteenth century to become unquestionably the most popular pianist in Europe, Hummel had become acquainted with the last exponents of a courtly, aristocratic musical culture. He was not only one of the earliest protagonists on the stage of the early virtuoso era, but was also regarded by his contemporaries – especially after the death of Ludwig van Beethoven – as the last legitimate representative of the ‘classical’ style in music. Indeed, the two years of tuition that Hummel received in Mozart’s house as a boy, his studies under Joseph Haydn and his friendship (often marked by a keen rivalry) with Beethoven gave him profound insights into the compositional processes of this inventive triumvirate – insights that no one else was ever granted.

The deep respect and recognition that Hummel enjoyed, above all as a true authority on Mozart’s music and his most famous pupil, resulted in twenty years of public approbation (1810–30); only the celebrated successes of Franz Liszt and Fryderyk Chopin were to put an abrupt stop to Hummel’s career as a virtuoso. A further consequence was his close and lucrative association with concert agencies and music publishers, who for their part tried to derive benefit from Hummel’s pianistic ability and compositional tradition. This explains a whole series of arrangements that were commissioned from Hummel by various

publishers; these were not only chamber versions of symphonies and overtures by Haydn, Mozart, Beethoven and Bernhard Heinrich Romberg but also included an adaptation – wholly in the spirit of its time – of some of Mozart's piano concertos, scored for a mixed quartet.

Whereas Hummel's own œuvre, the centre of gravity of which undeniably lies in piano music, often accedes rather too much to the demands of the public in terms of providing technical sensationalism, these arrangements can rather be described as the result of a conscientious virtuoso approach to the works of a teacher whom he revered. The orchestral parts, the solo line and Hummel's added ornamentations and decorative alterations were combined in a full piano part – almost like a continuation of Mozart's own piano style – whilst the function of the other instruments in the quartet (flute, violin and cello) is merely to accompany or to reinforce the piano writing.

If the melody instruments were spared Hummel's colouristic attention, the decoration of the piano part is clearly recognizable – naturally in the solo passages, and especially in the slow middle movements. The solo part is enriched with double stopping, full-bodied trills and appoggiaturas, not to mention the use of parallel thirds, sixths and octaves. The filling-out of triads with shorter note values, the use of chromatic scale passages and their continuation in higher and lower registers were also elements in Hummel's imaginative repertoire.

Nevertheless, the frequently made accusation that Hummel 'crossed the line' or even undertook a 'complete transformation' concerning Mozart's piano style is not substantiated by a comparison of the original piano writing with the arrangement. At most this criticism can be upheld with regard to the theme introductions and cadenzas that Hummel composed; with their wide-ranging modulations and sweeping thematic development, these seem very dramatic, overloaded and often sensational by comparison with Mozart's own playful, figura-

tive cadenzas. In his arrangement of Mozart's piano part, however, Hummel applied his ornamentation with moderation and always with great sensitivity, so that the alterations might be judged to be embedded in the existing 'framework', as a continuation of the artistic purpose that Mozart had intended.

This is understandable in the light of various historical circumstances that concern the development of the piano as an instrument, Mozart's own improvisational habits and the personal relationship between Hummel and Mozart. In the early nineteenth century the improvement in piano design in terms of tonal range and dynamics with the use of 'English action', principally driven forward by the firms of Broadwood and Érard, could not be ignored by Viennese instrument makers. If Mozart and Haydn, whose choice fell on the faster 'Viennese action', still had to accept limitations in terms of volume and tonal range, Hummel's arrangements show how much progress Viennese instruments (which Hummel also favoured) had made after 1820. The greatest precision of articulation, a large range of dynamics and performance indications (*pp*, *ff*, *sf*, *crescendo*) and a range of seven octaves are advances that Mozart would surely also have been keen to exploit.

It is undisputed, moreover, that the piano writing in Mozart's concertos should not be regarded as definitive in the same way that his writing in other genres was. On the contrary, we may safely assume that Mozart embellished not only transition passages and cadenzas but also 'worked-out passages' with improvisatory figurations. Some evidence of greater virtuosity in performance can be found in later additions in the manuscripts (noted down by Mozart in elegant handwriting above the notes in the piano part). Moreover, the discrepancy that is often noticeable between the orchestral writing, which is carefully notated, and the solo part, which is often sketchy, suggests that the latter, though essential, should not be regarded as fully formed.

Hummel was well acquainted with Mozart's idiosyncrasies as regards the performance and composition of piano concertos; during his period as a student (late 1785 until October 1787) he could follow the composition of the Concerto in C minor, K 491, and of the Concerto in C major, K 503, from close quarters.

It was not without good reason that Hummel chose the **Piano Concerto No. 20 in D minor, K 466**, to start his series of adaptations. Of Mozart's total of 23 original concertos for keyboard instrument, this one – completed on 10th February 1785 – had in the fifty years since its composition assured itself of a permanent place in the concert hall, and would thus have been perfectly familiar to the nineteenth-century public. The presence of unmistakable proto-Romantic tendencies within Mozart's subjective, passionate musical language, the unconventional, formally free style and the *Don Giovanni* key gave contemporary concert-goers ample cause for bestowing on Mozart, who in the nineteenth century was primarily regarded as an opera composer, the honour of being the forerunner of Beethoven in the piano concerto genre.

Indeed, Mozart's first minor-key piano concerto displays unconventional features, with precedence given to the individuality of the work and to the subjective sensitivity of the artist. It was these unusual and prophetic elements of the Concerto in D minor that inspired Beethoven to write cadenzas for its outer movements. In this context we should point out the abrupt, irreconcilable juxtaposition of orchestral tutti and solo piano in the *Allegro*, the choice of an expressive romance – complete with a rebellious episode in G minor – as the middle movement, and the intensification of passion in the chromatic rondo finale which, after the soloist's cadenza, leads to the resolution of the minor-key mood in the amiable key of D major.

Hummel had a special affinity for the symphonically constructed and broadly conceived **Piano Concerto No. 25 in C major, K 503**. The fact that he had per-

sonally experienced its process of composition during his musical studies (Mozart had written the Concerto in C major in early December 1786 for his concerts during Advent in Trattner's Casino) seems to have made a lasting impression upon Hummel. Contemporary reports and reviews speak of frequent and successful performances of the piece during the four-year-long, Europe-wide concert tour that the young Hummel made, accompanied by his father, in the years 1788–92.

In the grandiose first movement, with its triumphal march theme and the constant, unpredictable alternation between solo and tutti, the dignified orchestral sections are interspersed with virtuoso passages for the piano. The F major *Andante* does without the eloquent piano introduction that is so often found in Mozart's late piano concertos but, with its aria-like songfulness, its large interval leaps and its strikingly 'empty' or 'bare' moments, it nevertheless offers the performer ample opportunity to demonstrate his ability to provide ornamentation and tasteful nuances of tonal colour. In his arrangement, Hummel makes abundant use of these opportunities, with rich ornamentation in the slow movement of the concerto. The theme of the concluding *Allegretto* has the animated, dance-like characteristics of a gavotte. The movement is a rondo; Hummel left its four piano episodes with their extremely virtuosic, toccata-like figurations almost unchanged, and only the skilful incorporation of the wind and stringed instruments into the piano part testifies to his unique pianistic ability.

When Hummel decided to include the **Concerto No. 10 in E flat major for two pianos, K 316a/365**, in his series of piano concerto adaptations, he faced the primary problem of combining the two solo lines into a single workable piano part. The transformation of this concerto, written in early 1779 originally for performance by Mozart himself and his sister Maria Anna ('Nannerl') was an eminently surmountable challenge, as it is composed almost exclusively in the manner of a dialogue. This 'conversational' principle of alternating parts, dif-

ferentiated by register and sonority, offered the possibility to reduce the two to a single line by filling in the ‘empty’ bars in each part. Hummel succeeded exceptionally well with his reversion of Mozart’s skilful and playful dialogue – and he was in any case very familiar with Mozart’s characteristics when writing for two pianos or piano four hands. During Hummel’s time as Mozart’s pupil, he had witnessed the composition of two four-hand sonatas, K 497 in F major and K 521 in C major, as well as the four-hand piano variations in G major, K 501. It thus seems wholly probable that Hummel – whose tasks included playing works to Mozart, and whose extraordinary pianistic abilities even astonished his teacher – was often Mozart’s partner in piano duos.

Among the compositions that were completed during Hummel’s time at Mozart’s home was also the **Piano Concerto No. 24 in C minor, K 491**. As Mozart had intended his second minor-key concerto for his own use in the context of his ‘Accademien’, the piano part – which in places could be described as ‘improvisatory’ – remained partly unwritten or only sketchily notated, in contrast to the completely written-out and richly scored orchestral writing. The solo part of this almost symphonic concerto thus has the character of a skeleton and therefore offered Hummel ample opportunity to express his individuality by means of ornamentation and tasteful coloration; in the first and last movements, entire bars needed to be completed. That Mozart himself enriched the piano part with virtuoso figurations in the more elaborate passages as well as in the transitions and cadenzas is obvious from later additions to the autograph score.

When Hermann Abert, the founder of modern Mozart scholarship, remarked: ‘It cannot be denied that he [the interpreter] will sometimes, in order to achieve the ideal sonority, replace Mozart’s simpler accompanimental formulas with fuller ones that better suit modern pianos, that he will take the wide view instead of the narrow one, exploiting the range of the modern piano...’, this great

musicologist was merely pointing out the time-honoured right of the virtuoso – a right that Hummel, as a Mozart expert, claimed as his own.

Neither the **Piano Concerto No. 26 in D major, K 537** nor **No. 22 in E flat major, K 482** (respectively the fifth and sixth of Hummel's adaptations) were printed during Mozart's lifetime. Furthermore, as no performance with any soloist other than the composer was foreseen, long passages of the solo part in each piano concerto are only sketchily indicated in Mozart's manuscripts, or are incomplete (in the case of cadenzas and so-called 'Eingänge' and, often, the left hand). Mozart's exceptional memory and richness of imagination, possibly combined with an urge towards improvisatory freedom, rendered the painstakingly accurate writing out of the piano part redundant. As it is to be assumed, however, that the ten-year-old Hummel, while in Dresden in mid-March 1789 as part of his major concert tour, was present at the first performance of the Concerto in D major on 14th April at the court of Elector Friedrich August III of Saxony, Hummel's version of the so-called 'Coronation Concerto' acquires a particular authenticity.

The Concerto in E flat major, too, was written by Mozart for his own use. It was most probably first performed at an Advent concert of the Tonkünstler-Sozietät on 23rd December 1785, shortly before the beginning of Hummel's studies, and – as a consequence of the extreme time pressure Mozart experienced during the composition of *The Marriage of Figaro* – once more displays the features of a torso. Characteristics of the hasty writing are the lack of cadenzas and introductions, unclearly indicated figures, scales and ornaments in the right hand, and the *col basso* sign ('with the [orchestral] bass') used for long stretches of the lower piano line.

In 1836, with the chamber arrangement of the Piano Concerto in B flat major, K 456, Hummel ended his series, one year before his death. As early as the

beginning of the 1820s, similar arrangements of the last six Mozart symphonies had appeared – first from Chappell & Co. in London, and later from Schott, Simrock and Breitkopf & Härtel. According to a letter that Hummel wrote on 29th November 1823, ‘one is dedicated to the Princess [Grand Duchess Maria Pavlovna, Symphony in G minor, K 550] and the other [‘Prague’ Symphony in D major, K 504] is dedicated to Goethe.’

Despite the stylistic evolution as the classical era gave way to the romantic period, Hummel’s arrangements provide valuable insight into Mozart’s practice of composition and performance. As late as 1820, thirty years after the death of his revered teacher, Hummel was characterized at a performance in Prague as ‘following in the footsteps of Mozart’. In the case of the arrangement of the **Symphony No. 40 in G minor, K 550**, the metronome markings that Hummel provides are especially revealing:

I. *Molto allegro*: $\text{♩} = 108$

II. *Andante*: $\text{♩} = 116$

III. Menuetto. *Allegretto*: $\text{♩} = 76$

IV. *Allegro assai*: $\text{♩} = 152$

To modern ears the tempo indications seem furiously fast – in the slow movements often exaggeratedly so – but they show a striking similarity with Beethoven’s metronome markings, which – like Hummel’s – are according to ‘Maelzel’s Met’. Both Beethoven and Hummel used a metronome by the Viennese court engineer Johann Nepomuk Mälzel (1772–1838). Hummel’s markings thus plainly reflect Viennese taste of the time, even if they also owe something to his widely admired virtuosity, to his exceptional technical ability and to the taste for fast speeds that he had nurtured since his childhood. Admittedly we should bear in mind that Mozart, when listening to the seven-year-old Hummel playing the piano, ‘took exception only to the fast tempo’, and also that Mozart hated in-

authentic haste – speed for its own sake. Nonetheless, Mozart himself described the outer movements of his ‘Haffner’ Symphony in D major, K 385, as ‘fiery’ and ‘as fast as possible’. For his part, Hummel always referred with great admiration to his distinguished teacher and emphasized: ‘Mozart did it like that; so do I’.

Similarly infused with the spirit of Mozart is the arrangement of the **Piano Concerto No. 18 in B flat major, K 456**. Mozart wrote this ‘magnificent concerto’ (as described in a letter from Leopold Mozart dated 16th February 1785) not only for himself but primarily for a concert tour by the blind pianist Maria Theresia Paradis – a circumstance to which we owe the fully written-out piano part and cadenzas. Mozart played it to great acclaim at an ‘Accademie’ concert on 13th February 1785 in the presence of Kaiser Joseph II.

Once again the arrangement testifies to Hummel’s conscientious and virtuoso approach to his mentor’s work. The distance of around fifty years between composition and arrangement, the way the piano developed during that time and the virtuoso customs of the early nineteenth century all distort our view of the ‘original’ Mozart, but Hummel’s arrangements of Mozart’s symphonies and concertos nevertheless represent a valuable contribution in our quest to further our knowledge of the genius from Salzburg.

Adapted from texts © Rüdiger Herrmann 2003–06

Fumiko Shiraga was born in Tokyo and has lived in Germany since childhood. She studied under Detlef Kraus, Friedrich Wilhelm Schnurr, Malgorzata Bator and Vladimir Krainev at the Colleges of Music in Essen, Detmold and Hanover. For BIS she has recorded a series of discs of ‘piano concertos in disguise’, of which the present collection forms a part. First to appear was her recordings of Chopin’s piano concertos for piano and string quintet, described in *Gramophone* as ‘one of the most exciting Chopin recordings in recent years’. They were followed by versions for the same instrumental forces of Beethoven’s First and Second Concertos, in performances praised by one reviewer for ‘their clarity, poise, excitement and the restrained beauty of the slow movements’ (*MusicWeb International*). Fumiko Shiraga has also recorded the complete solo piano music by Anton Bruckner. Described in *The Observer* (UK) as ‘revelatory’, that disc closes with a contemporary arrangement of the *Adagio* from the Seventh Symphony, ‘a profoundly affecting musical experience’ (*Fanfare*). Fumiko Shiraga also records regularly for various German radio stations. She has made appearances as a recitalist, chamber musician and soloist with orchestra in London, Tokyo, Budapest, Salzburg, Helsinki, Rīga, Kyiv, Istanbul, Beirut, San José, at the Bremen Music Festival and at the Schleswig-Holstein Music Festival. She has played in the Herkulessaal in Munich, the Brucknerhaus in Linz, the Casals Hall in Tokyo and in the Great Hall of the Tchaikovsky Conservatory in Moscow.

Henrik Wiese was born in Vienna and grew up in Hamburg; initially he was self-taught as a flautist. He studied under Ingrid Koch-Dörnbrak (Hamburg) and Paul Meisen (Munich) and won a scholarship from the Studienstiftung des Deutschen Volkes. After just five terms of studies, at the age of 23, Henrik Wiese was appointed as solo flautist of the Bavarian State Opera in Munich. Since

2006 he has held the same position with the Bavarian Radio Symphony Orchestra. He has performed as a soloist with both these orchestras, and also with the Berlin Radio Symphony Orchestra, North German Radio Philharmonic Orchestra (Hanover) as well as the Prague and Munich Chamber Orchestras. Among his competition successes have been the Preis des Deutschen Musikwettbewerbs (1995). Concert tours have taken him to North and South America, Asia (especially Japan) and all over Europe. Henrik Wiese is an enthusiastic chamber music player. He is also active as an editor of music, in which capacity he concentrates on the music of Mozart and of the Bach pupil Johann Philipp Kirnberger.

Born in Munich, **Peter Clemente** received his first violin lessons at the age of seven from Mitsuko Date-Bosch. He studied at the colleges of music in Munich (under Ana Chumachenko) and Saarbrücken (under Valeri Klimov). He was a member of the German Federal Youth Orchestra (Bundesjugendorchester) and of the European Youth Orchestra conducted by Claudio Abbado. Peter Clemente has won prizes at a number of national and international competitions including ‘Jugend musiziert’ (‘Youth Makes Music’) and the Vincenzo Bellini Competition in Caltanissetta, Italy. In 1998, with the Clemente Trio (Paul Rivinius, piano, and Konstantin Pfiz, cello) he won the ARD Competition in Munich. In the 1997–98 season the Clemente Trio was chosen as a Rising Star ensemble by the International Concert Hall Organization and gave concerts in prestigious concert halls in Europe and New York. Further concert tours have taken Peter Clemente to Italy, Spain, Monaco, the USA, Australia and Asia.

Tibor Bényi was born in Hungary, studied at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest and has lived in Salzburg since 1991. In 1978 and 1984 he

won first prize in the Hungarian National Cello Competition, and at the age of 18 he was awarded the Kodály Prize. Tibor Bényi has served on the juries of international cello competitions and, since 1998, has held masterclasses in Bolzano. Since 1997 he has directed and appeared as a soloist with the Mozart Chamber Orchestra, and at the same time he has been artistic director of the Salzburg Chamber Music Academy. He is in great demand as a soloist and chamber musician at various international festivals, in Europe and beyond.

Die virtuos-kammermusikalische Einrichtung von sieben Mozart'schen Klavierkonzerten, die Johann Nepomuk Hummel in den 1830er Jahren für den Schott-Verlag vorgenommen hatte und die unter dem Titel **GRANDS CONCERTOS de W. A. MOZART, arrangés pour PIANO avec Acc. de FLÛTE, VIOLON et VIOLONCELLE** par J. N. HUMMEL erschien, mag in der heutigen Zeit zunächst befremdlich wirken, doch stellen sich gerade diese Quartett-Versionen als ein unverfälschtes Zeitdokument einer zu Beginn des 19. Jahrhunderts vorherrschenden Musizierpraxis dar.

Hummel, der als Wunderkind am Klavier noch die letzten Ausläufer einer höfisch-aristokratischen Musikkultur kennen gelernt hatte und im ersten Drittel des vorletzten Jahrhunderts zum zweifelsfrei beliebtesten Pianisten Europas avancierte, war jedoch nicht nur einer der ersten großen Protagonisten auf der Bühne des frühen Virtuosenzeitalters, sondern galt schon in den Augen seiner Zeitgenossen, insbesondere nach dem Tode Ludwig van Beethovens, als letzter legitimer Vertreter des „klassischen“ Musikstils. In der Tat ermöglichten der in die Knabenzeit Hummels anzusiedelnde zweijährige Unterricht im Hause Mozarts, die Studienzeit bei Joseph Haydn und die oftmals von Konkurrenz geprägte Freundschaft zu Beethoven tiefe Einblicke in die kompositorische Schaffensweise dieser ingeniösen Trias, wie sie keinem Zweiten zuteil geworden waren.

Die tiefe Verehrung und Anerkennung, die Hummel vor allem als authentischer Kenner der Werke Mozarts und als dessen berühmtester Schüler genoss, schlugen sich einerseits in einer über 20 Jahre währenden Publikumsgunst der Jahre 1810–1830 nieder – erst die umjubelten Erfolge von Franz Liszt und Frédéric Chopin sollten in abrupter Weise Hummels Virtuosenkarriere beenden –, andererseits führten sie zu engen und lukrativen Geschäftsverbindungen mit Konzertagenturen und Musikverlagen, die ihrerseits Nutzen aus dem pianistischen Können und der kompositorischen Tradition Hummels zu ziehen suchten.

So erklärt sich eine ganze Serie von Bearbeitungsaufträgen, die seitens zahlreicher Verleger an Hummel herangetragen wurden und die, neben der kammermusikalischen Einrichtung von Symphonien und Ouvertüren Haydns, Mozarts, Beethovens und Rombergs, eben auch eine dem Zeitgeist entsprechende Adaption Mozart'scher Klavierkonzerte für eine gemischte Quartett-Besetzung umfasste.

Ist dem originären musikalischen Œuvre Hummels, dessen zentraler Schaffensschwerpunkt ohne Frage die Klaviermusik bildet, oftmals ein zu vordergründiges Eingehen auf die Forderungen des Publikums nach spieltechnischen Sensationen anzumerken, so dürfen die Arrangements der Klavierkonzerte Mozarts eher als Ergebnis eines gewissenhaft-virtuosen Umgangs Hummels mit den Werken seines verehrten Lehrmeisters bezeichnet werden. Das Orchester, der Solo-Part und Hummel'sche Verzierungen und schmückende Veränderungen wurden, quasi als Weiterentwicklung des Mozart'schen Klavierstils, in einem vollen Klaviersatz zusammengeführt, wobei die übrigen Instrumente des Quartetts – Flöte, Violine und Violoncello – eine rein begleitende bzw. verstärkende Funktion auszuüben hatten.

Blieben die Melodieinstrumente von der Hummel'schen Kolorierung ausgespart, so ist die Auszierung der Klavierstimme, naturgemäß in den Solo-Abschnitten und vor allem in den langsamen Mittelsätzen, in aller Deutlichkeit zu erkennen. Doppelschläge, Pralltriller und Vorschläge bereichern den Klavierpart ebenso, wie Terz-, Sext- und Oktavgänge. Auch das Ausfüllen von Dreiklängen mit kleineren Notenwerten, das chromatische Durchsetzen von Tonleiterpassagen sowie deren Weiterführung in höhere bzw. tiefere Tonbereiche gehörten zum Repertoire der Fabulierkunst Hummels.

Der vielfach erhobene Vorwurf einer Hummel'schen „Grenzüberschreitung“ im Hinblick auf Mozarts Klavierstil bzw. einer „völligen Umgestaltung“ der

Mozart'schen Klavierkonzerte wird jedoch angesichts eines Vergleiches des originalen Notentextes mit dem des Arrangements nicht bestätigt. Diese Kritik lässt sich allenfalls bezüglich der von Hummel verfassten Eingänge und Kadenzen aufrechterhalten, die mit ihren weitgreifenden Modulationen und ausladenden Themenverarbeitungen im Vergleich zu den spielerisch-figurativen Kadenzen Mozarts sehr dramatisch, überladen und oft reißerisch wirken. Hummel aber setzte seine Ornamentik bei der Bearbeitung des Mozart'schen Klavierparts jedoch sehr maßvoll und stets sinnreich ein, so dass die Veränderungen wie eingebettet in das vorhandene „Gerüst“ und als Fortführung der von Mozart gewollten künstlerischen Absicht bewertet werden können.

Dies wird vor dem Hintergrund einiger historischer Gegebenheiten, welche die Instrumentenentwicklung, Mozarts eigene Improvisationspraxis und das persönliche Verhältnis Hummel-Mozart betreffen, verständlich. Die Verbesserung der Klaviere mit „Englischer Mechanik“ bezüglich Tonumfang und Dynamik zu Beginn des 19. Jahrhunderts, die vornehmlich durch die Firmen Broadwood und Érard vorangetrieben wurde, blieb nicht ohne Auswirkung auf die Wiener Klavierbauer. Hatten Mozart und Haydn mit ihrer Entscheidung zugunsten der schnelleren „Wiener Mechanik“ noch Einschränkungen im Hinblick auf Volumen und Tonumfang hinzunehmen, so zeigen die Bearbeitungen Hummels, welchen Fortschritt die ebenfalls von Hummel bevorzugten Wiener Instrumente nach 1820 aufzuweisen hatten. Genaueste Artikulation, die große dynamische Spannweite von Vortragsangaben – *pp*, *ff*, *sf*, *crescendo* – und ein Tonumfang von 7 Oktaven sind Errungenschaften, die sicherlich auch von Mozart verwendet worden wären.

Des Weiteren ist es unumstritten, dass der Klaviersatz Mozarts im Konzert nicht in dem Maße als endgültig zu betrachten ist, wie dies für andere Werksgattungen gilt. Vielmehr darf davon ausgegangen werden, dass nicht nur Überlei-

tungen und Kadenzen, sondern ebenso „gearbeitete Partien“ mit improvisatorischen Figurationen seitens Mozarts bereichert wurden. Belege einer virtuoserer Ausgestaltung finden sich einerseits in Form von nachträglichen Einfügungen in den Autographen, die Mozart in feiner Handschrift über den Notentext des Klaviersystems setzte, andererseits bekräftigt die häufig zu beobachtende Diskrepanz zwischen sorgfältig notiertem Orchesterpart und der oft nur skizzenhaft ausgeführter Solostimme, dass Letztere zwar als essentiell, aber eben nicht als vollständig ausgestaltet zu bewerten ist.

Hummel war mit den Mozart'schen Eigenheiten auf dem Gebiet der Darbietung und der Komposition von Klavierkonzerten wohl bekannt, konnte er doch während seiner Schülerzeit (Ende 1785–Oktober 1787) die Entstehung der Konzerte KV 491 c-moll und KV 503 C-Dur aus nächster Nähe mitverfolgen.

Nicht ohne Grund wählte Hummel das **Konzert Nr. 20 d-moll, KV466**, um den Zyklus seiner Klavierkonzertadaptionen einzuläuten: Als einziges der insgesamt 23 originären Mozart'schen Konzerte für Tasteninstrumente hatte sich das am 10. Februar 1785 vollendete Werk, auch noch ein halbes Jahrhundert nach seiner Fertigstellung, einen festen Platz in den Konzertsälen bewahrt und war somit dem Publikum des 19. Jahrhunderts durchaus vertraut. Unverkennbar vorhandene proromantische Tendenzen innerhalb der subjektiv-leidenschaftlichen Musiksprache Mozarts, die unkonventionelle, formal freie Machart sowie die *Don-Giovanni*-Tonart gaben den zeitgenössischen Konzertgängern ausreichend Argumente an die Hand, um Mozart – der im 19. Jahrhundert primär als Musikdramatiker wahrgenommen wurde – auf dem Gebiet des Klavierkonzerts als Vorgänger Beethovens einzuordnen.

In der Tat zeigen sich in Mozarts erstem Moll-Klavierkonzert Merkmale, die den Boden der Tradition verlassen, indem Werkindividualismus und subjek-

tivem Empfinden des Künstlers Vorschub geleistet wird. Diese außergewöhnlichen, in die Zukunft weisenden Wesenszüge des d-moll-Konzerts waren es wohl, die auch Beethoven bewogen, zu den Ecksätzen Kadenzen zu verfassen. Hier sei auf die unversöhnliche, scharfe Gegenüberstellung von Orchester-Tutti und Solo-Klavier im *Allegro*, die Wahl einer gefühlvollen *Romance* (!) inklusive einer aufbegehrenden g-moll-Mineur-Episode als Mittelsatz sowie auf die Steigerung der Leidenschaft im chromatisch durchsetzten Rondo-Finale, das nach der Solisten-Kadenz die Lösung der Moll-Stimmung ins freundlich gestimmte D-Dur zeitigt, verwiesen.

Eine besonders große Affinität hegte Hummel zum symphonisch-durchgebildeten und breit angelegten **Konzert Nr. 25 C-Dur, KV 503**. Das bewusste Erleben des Kompositionsprozesses während seiner musikalischen Lehrzeit – Mozart hatte das C-Dur-Konzert Anfang Dezember 1786 im Hinblick auf seine Adventsakademien im Trattner'schen Kasino verfasst – scheint bei Hummel einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen zu haben. Zeitgenössische Berichte und Kritiken belegen die oftmalige und erfolgreiche Darbietung des Werks während der vier Jahre andauernden, europaweiten Konzertreise, die der Knabe Hummel in Begleitung seines Vaters von 1788–1792 absolvierte.

Im grandiosen ersten Satz, mit seinem triumphalen Marschthema sowie dem beständigen und unschematischen Wechsel zwischen Tutti und Solo, sind den würdevollen orchestralen Abschnitten virtuose Partien des Klaviers eingeschaltet. Das F-Dur-*Andante* verzichtet zwar auf die beredte und in den späten Klavierkonzerten von Mozart so geliebte Klaviereröffnung, bietet jedoch mit seiner arienhaften Gesanglichkeit, den großen Intervallsprüngen und den offenkundig „leeren“ und „kahlen“ Stellen im Notenbild dem Interpreten reichlich Gelegenheit, seine Fähigkeit zur Ornamentik und zu geschmackvoller Kolorierung unter Beweis zu stellen. In seinem Arrangement machte Hummel

von diesen Möglichkeiten ausgiebig Gebrauch und hat den langsamen Satz des C-Dur-Konzerts reich ausgeziert. Beschwingte, tänzerische Züge einer Gavotte trägt das Thema des abschließenden *Allegrettos*, eines Rondos, dessen vier Klavierepisoden mit ihren hochvirtuosen, toccatenähnlichen Figurationsfolgen von Hummel quasi unverändert belassen wurden. Einzig allein die kunstvolle Einbeziehung der Blas- und Streichinstrumente in den Klavierpart bezeugt dessen einmaliges pianistisches Können.

Als Hummel sich für die Aufnahme des **Konzerts Nr. 10 für zwei Klaviere in Es-Dur, KV 316a/365** in den Zyklus seiner Klavierkonzert-Adaptionen entschied, stellte sich ihm die vorrangige Aufgabe der Rückführung zweier Solo-Partien in eine einzelne, vollgültige Klavierstimme. Die Transformation des fast durchweg in Zwiegesprächsform verfassten, von Mozart ursprünglich für sich und seine Schwester Maria Anna („Nannerl“) Anfang des Jahres 1779 komponierten Klavierkonzerts, war dabei ein durchaus lösbares Unterfangen. Durch das dialogische Prinzip der alternierenden, durch unterschiedliche Registerwahl zusätzlich klanglich differenzierten Teile, bot sich eine Reduktion durch Ausfüllen der jeweils „leeren“ Takte geradezu an. Die Rückgängigmachung der kunstvoll-spielerischen Verteilung des Mozarts'schen Dialogs ist Hummel in hervorragender Weise gelungen, war sie doch durch das kompositorische Verfahren des Doppelkonzerts immanent vorhanden und war Hummel mit den Eigenarten Mozarts als Komponist für zwei Klaviere bzw. für Klavier zu vier Händen zutiefst vertraut. In Hummels Lehrzeit fiel ja die Entstehung der „KlavierSonate(n) auf 4 Hände“ KV 497 in F-Dur und KV 521 in C-Dur sowie der „Variazionen für das Klavier auf 4 Hände“ KV 501 in G-Dur. Es ist deshalb durchaus anzunehmen, dass Hummel, der u.a. als Mozarts Vorspieler fungierte und dessen außergewöhnlichen pianistischen Anlagen selbst seinen Lehrer in Erstaunen versetzten, des Öfteren den Duo-Partner Mozarts abgab.

Zu den Kompositionen, die während Hummels Aufenthalt im Hause Mozarts verfertigt wurden, gehört auch das **Konzert Nr. 24 in c-moll, KV 491**. Da Mozart sein zweites Moll-Konzert zur eigenen Verwendung im Rahmen seiner „Accademien“ vorgesehen hatte, verblieb die stellenweise als „improvisatorisch“ zu bezeichnende Klavierstimme – im Gegensatz zum vollständig notierten und reich instrumentierten Orchestersatz – teilweise unausgeführt oder wurde nur skizzenhaft angedeutet. Der Solo-Part des symphonisch anmutenden c-moll-Konzerts trägt also torsohafte Züge und bot Hummel somit reichlich Gelegenheit zur individuellen Ausgestaltung mittels Ornamentik und geschmackvoller Kolorierung, wobei im ersten und letzten Satz sogar ganze Takte zu ergänzen waren. Dass Mozart selbst seine Klavierstimme, nicht nur in Überleitungen und Kadenzen, sondern ebenso in „gearbeiteten Partien“ mit Figurationen anreicherte und virtuos ausgestaltete, belegen nachträgliche Einfügungen im Autograph, die Mozart in feiner Handschrift über den Notentext des Klaviersystems setzte.

Wenn der Begründer der neueren Mozartforschung, Hermann Abert, anmerkt: „Es ist auch gar nichts dagegen zu sagen, daß er [der Interpret] gelegentlich um der vollendeten Klangwirkung willen die einfacheren Begleitungsformeln Mozarts durch vollere, den modernen Klavieren besser entsprechende ersetzt, statt der engen Lage die weite nimmt, den Umfang des modernen Flügels ausnützt und dgl.“, so verweist der große Musikologe nur auf ein althergebrachtes Recht des Virtuosen, das der Mozart-Kenner Hummel für sich selbstverständlich in Anspruch nahm.

Weil weder das **Konzert Nr. 26 KV 537 D-Dur**, noch **KV 482 in Es-Dur** (die fünfte bzw. sechste der Adaptionen Hummels) zu Mozarts Lebzeiten zur Drucklegung gelangten und auch keine Aufführung ohne den Komponisten selbst als Solist vorgesehen war, sind weite Teile der Solo-Stimme beider Kla-

vierkonzerte nur skizzenhaft in den Autographen ausgeführt, oder liegen gar unvollständig – im Hinblick auf Kadenzten und Eingänge sowie oftmals auch die linke Hand betreffend – vor. Mozarts außergewöhnliches Gedächtnis und sein Erfindungsreichtum, möglicherweise gepaart mit einem Drang zur improvisatorischen Freiheit, erübrigten eine akribisch-detaillierte Niederschrift des Klavierparts. Da aber durchaus anzunehmen ist, dass der 10-jährige Hummel, Mitte März 1789 im Rahmen seiner großen Konzertreise in Dresden verweilend, Zeuge der Uraufführung des D-Dur-Konzerts bei Hofe des Kurfürsten Friedrich August III. von Sachsen am 14. April des gleichen Jahres gewesen ist, kommt Hummels Fassung des sogenannten Krönungskonzertes eine große Authentie zu.

Auch das Es-Dur-Konzert ist von Mozart zur eigenen Verwendung verfasst worden. Es gelangte aller Wahrscheinlichkeit im Rahmen der Advents-Konzerte der Tonkünstler-Sozietät am 23. Dezember 1785, also kurz vor Beginn der Lehrzeit Hummels, zur Erstaufführung und zeigt, infolge einer argen zeitlichen Bedrängnis durch die Arbeit am *Figaro*, wiederum torsohafte Züge. Merkmale der eiligen Niederschrift sind u.a. erneut das Fehlen von Kadenzten und Eingängen, nur angedeutete Figuren, Skalen und Ornamente in der rechten Hand sowie das über weite Partien im unteren Klaviersystem verwendete col Basso-Zeichen.

Im Jahr 1836, ein Jahr vor seinem Tod, beendete Hummel mit KV 456 die kammermusikalische Einrichtung der Mozart'schen Klavierkonzerte. Schon zu Beginn der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts waren – anfangs beim Londoner Musikverlag Chappel & Co., später auch bei Schott, Simrock und Breitkopf & Härtel – Arrangements gleicher Machart der sechs letzten Mozart-Symphonien erschienen, wobei laut Hummels Zeugnis (Brief vom 29. November 1823) „die eine der Großfürstin [Maria Pawlowna, Symphonie in g-moll, KV 550] und die andere [„Prager“-Symphonie in D-Dur, KV 504] Göthe dedicirt ist.“

Die Einrichtungen Hummels erlauben demnach, trotz des Wandels des musikalischen Stilgefühls am Übergang von der klassischen Musik-Epoche zur Romantik, wertvolle Einblicke in die Mozart'sche Komponier- bzw. Aufführungspraxis, – noch 1820, also 30 Jahre nach dem Tode seines verehrten Lehrmeisters, wird Hummel anlässlich eines Prager Auftritts als „in Mozarts Bahnen wandelnd“ charakterisiert. Im Falle der Bearbeitung der **Symphonie Nr. 40 g-moll, KV 550** sind vor allem die von Hummel vorgeschriebenen Metronomangaben aufschlussreich:

I. *Molto allegro*: Halbe = 108

II. *Andante*: Achtel = 116

III. Menuetto. *Allegretto*: punktierte Halbe = 76

IV. *Allegro assai*: Halbe = 152

Die Tempo-Vorschriften nach „Maelzel's Met.“ des bedeutendsten Mozart-Schülers erscheinen aus heutiger Sicht rasant, in den langsamen Sätzen oftmals übertrieben schnell, zeigen jedoch eine auffallende Übereinstimmung mit den Metronomisierungen Beethovens, der sich ebenfalls der Apparatur des Wiener Hofmechanikers Johann Nepomuk Mälzels (1772–1838) bediente, um das Zeitmaß seiner Werke festzulegen. Hummels Metronomzahlen repräsentieren somit gewiss die Gepflogenheiten des damals aktuellen Wiener Goüts, sind jedoch sicherlich auch seinem allseits bewunderten Virtuositentum, seiner überragenden Spieltechnik und seinem seit der Kindheit gepflegten Hang zur Geschwindigkeit geschuldet. Zwar gilt es zu bedenken, dass Mozart beim Vorspiel des 7-jährigen Knaben Hummel „nur das zu schnelle Tempo auszustellen fand“ und unautorisierte Geschwindigkeit, Rasananz als Selbstzweck verabscheute, doch hat Mozart selbst die Ecksätze seiner „Haffner“-Symphonie in D-Dur, KV 385 als „feurig“ und „so geschwind als es möglich ist“ charakterisiert. Hummel seinerseits berief sich stets voller Verehrung auf seinen großen Lehrer und betonte:

„So hat es Mozart gemacht, so mache auch ich es.“

Ebenso vom Geiste Mozarts durchdrungen ist die Einrichtung des **Klavierkonzerts Nr. 18 B-Dur, KV 456**. Mozart hat dieses „herrliche Konzert“ (Brief Leopold Mozarts vom 16. Februar 1785) nicht nur für sich selbst, sondern in erster Linie für eine Konzertreise der früh erblindeten Maria Theresia Paradis verfasst – ein Umstand, dem wir die vollständig ausgeführte Klavierstimme und Kadenzen verdanken. Mozart spielte es in einer Akademie am 13. Februar 1785 unter Anwesenheit Kaiser Joseph des II. und erntete großen Beifall.

Das Arrangement zeugt wieder einmal von einem gewissenhaft-virtuosen Umgang Hummels mit dem Werk seines Mentors. Wenn auch die zeitliche Distanz von ca. 50 Jahren zwischen Komposition und Bearbeitung, sowie die Instrumentenentwicklung und die Gepflogenheiten des Virtuositums zu Beginn des 19. Jahrhunderts den Blick auf den „originalen“ Mozart um Einiges verstellen mögen, so leisten die Klavierkonzert- bzw. Symphonie-Bearbeitungen Hummels doch einen wertvollen Beitrag auf dem Weg, sich dem Salzburger Genie anzunähern.

Aus Texten © Rüdiger Herrmann 2003–2006

Fumiko Shiraga wurde in Tokyo geboren und lebt seit ihrer Kindheit in Deutschland. Sie studierte bei Detlef Kraus, Friedrich Wilhelm Schnurr, Malgorzata Bator und Vladimir Krainev an den Musikhochschulen Essen, Detmold und Hannover. Für BIS hat sie eine CD-Reihe von „Klavierkonzerten in neuem Gewand“ eingespielt, zu der auch die vorliegende Zusammenstellung gehört. Zuerst erschien eine Aufnahme von Chopins Klavierkonzerten, arrangiert für Klavier und Streichquintett. Dazu schrieb *Rondo*: „Diese Abschaffung des Orchesters beschert uns wirklich eine Chopin-Sternstunde.“ Darauf folgten Arrangements von Beethovens Erstem und Zweitem Klavierkonzert für die gleiche Besetzung: „So oder so ähnlich könnten diese Konzerte zu Beethovens Zeiten und noch viele Jahre danach in elitären Liebhaberkreisen gespielt und geliebt worden sein“ (*Klassik Heute*). Darüber hinaus hat Fumiko Shiraga alle Werke für Klavier solo von Anton Bruckner eingespielt. *The Observer* (UK) beschrieb diese CD als „eine Offenbarung“. Die Aufnahme schließt mit einem zeitgenössischen Arrangement des *Adagios* aus der Siebten Symphonie: „Hochkonzentriert im Vortrag, stellt Fumiko Shiraga hier [*Adagio*] besonders eindrucksvoll ihr klangliches Differenzierungsvermögen unter Beweis“ (*Fono Forum*). Außerdem nimmt sie regelmäßig für Rundfunkanstalten auf (NDR, BR, SR, HR). Mit Soloabenden, Orchesterkonzerten und Kammermusikabenden gastierte sie u.a. in London, Tokyo, Budapest, Salzburg, Helsinki, Riga, Kiev, Istanbul, Beirut, San José, beim Musikfest Bremen und beim Schleswig Holstein Musik Festival. Sie trat u.a. im Herkulessaal München, Musikhalle Hamburg, Brucknerhaus Linz, Casals Hall Tokyo und im großen Saal des Tschai-kowsky Konservatoriums Moskau auf.

In Wien geboren und in Hamburg aufgewachsen eignete sich **Henrik Wiese** das Flötespielen zunächst autodidaktisch an. Er studierte bei Prof. Ingrid Koch-Dörnbrak (Hamburg) und Prof. Paul Meisen (München) und war Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes. Nach nur fünf Semestern Studiums wurde der 23jährige als Soloflötist an die Bayerische Staatsoper München berufen. Seit 2006 hat er dieselbe Position beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks inne. Mit beiden Orchestern ist er solistisch aufgetreten, außerdem mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, der NDR Radiophilharmonie Hannover sowie dem Prager und dem Münchner Kammerorchester. Unter seinen Wettbewerbserfolgen ist der Preis des Deutschen Musikwettbewerbes (1995) zu erwähnen. Konzertreisen haben ihn nach Nord- und Südamerika, Asien (besonders Japan) und durch ganz Europa geführt. Henrik Wiese ist ein engagierter Kammermusiker. Darüber hinaus ist er auch als Musikherausgeber tätig, wobei er sich auf die Musik von Mozart und dem Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger konzentriert.

Peter Clemente, in München geboren, erhielt seinen ersten Geigenunterricht mit 7 Jahren bei Mitsuko Date-Botsch. Er studierte an den Musikhochschulen in München bei Prof. Ana Chumanenko und in Saarbrücken bei Prof. Valerij Klimov. Er war Mitglied im Bundesjugendorchester und im Europäischen Jugendorchester unter Claudio Abbado. Peter Clemente ist Preisträger vieler nationaler und internationaler Wettbewerbe wie „Jugend musiziert“, und „Vincenzo Bellini“-Caltanissetta, Italien. Seit 1996 ist Peter Clemente Konzertmeister und Solist der Münchner Kammersolisten. Im Jahr 2003 wurde er von Claudio Abbado eingeladen, beim Lucerne Festival Orchestra mitzuspielen. 1998 gewann er mit dem Clemente-Trio – Paul Rivinius, Klavier und Konstantin Pfiz, Cello – den ARD-Wettbewerb in München. In der Saison 1997/98

wurde das Clemente-Trio von der International Concert Hall Organisation als „Rising Star Ensemble“ ausgewählt und hatte Konzerte in bedeutenden Konzertsälen Europas und in New York. Weitere Konzerttourneen führten Peter Clemente nach Italien, Spanien, Monaco, USA, Japan, Australien, Thailand und Vietnam.

Tibor Bényi ist in Ungarn geboren und lebt seit 1991 in Salzburg. Seinen Studienabschluss machte er an der Franz Liszt Musikakademie von Budapest. Er gewann 1978 und 1984 den 1. Preis beim ungarischen Nationalwettbewerb für Violoncello. Mit 18 Jahren wurde ihm der „Kodály Preis“ verliehen. Tibor Bényi ist Mitglied internationaler Jurys (bei Cellowettbewerben) und gibt seit 1998 Meisterkurse in Bolzano. Seit 1997 leitet er als Dirigent und Solist das Mozart Kammerorchester und ist gleichzeitig künstlerischer Leiter der Salzburger Kammermusik-Akademie. Als gefragter Solist und Kammermusiker gastiert er bei vielen internationalen Musikfestivals in Europa und Übersee.

Les arrangements virtuoses pour formation de chambre de sept concertos pour piano de Mozart que Johann Nepomuk Hummel réalisa pour l'éditeur Schott dans les années 1830 et qui sortirent sous le titre de « GRANDS CONCERTOS de W.A. MOZART, arrangés pour PIANO avec Acc. de FLÛTE, VIOLON et VIOLONCELLE par J.N. HUMMEL » pourraient aujourd'hui sembler rebutants au premier abord et pourtant ces versions pour quatuor représentent une documentation entièrement authentique d'une pratique musicale extrêmement courante au début du dix-neuvième siècle.

En tant que prodige du piano, Hummel était familier avec les derniers représentants de la culture musicale aristocratique de la cour et sa renommée s'accrut au cours du premier tiers du dix-neuvième siècle jusqu'à ce qu'il devienne indiscutablement le pianiste le plus populaire d'Europe. Il fut non seulement l'un des premiers protagonistes de la première génération des virtuoses, il était aussi vu par ses contemporains – surtout après la mort de Ludwig van Beethoven – comme le dernier représentant légitime du style « classique » en musique. En réalité, les deux ans d'enseignement que Hummel reçut dans sa jeunesse dans la maison de Mozart, ses études avec Joseph Haydn et son amitié (souvent ponctuée d'une rivalité ardente) avec Beethoven lui permirent de comprendre en profondeur les procédés de composition de ce triumvirat inventif, un privilège qui ne fut accordé à personne d'autre.

Le profond respect et la renommée dont jouit Hummel, surtout en tant que connaisseur authentique de la musique de Mozart et que son élève le plus célèbre, menèrent à vingt ans d'approbation du public (1810–1830). Seuls les succès retentissants de Franz Liszt et de Frédéric Chopin parvinrent à interrompre brusquement la carrière de virtuose de Hummel. Une autre raison expliquant sa popularité fut son association étroite et lucrative avec les organisateurs de concerts et les éditeurs qui, pour leur part, essayèrent de tirer profit de l'habi-

leté pianistique et de la tradition de composition de Hummel. Cette situation explique la série d'arrangements qui furent commandés à Hummel par divers éditeurs. Il s'agissait non seulement de versions de chambre de symphonies et d'ouvertures de Haydn, Mozart, Beethoven et Bernhard Heinrich Romberg mais aussi d'une adaptation – entièrement dans l'esprit du temps – de quelques-uns des concertos pour piano de Mozart, en version pour quatuor mixte.

Tandis que la propre œuvre de Hummel dont le noyau fut indéniablement la musique pour piano répondait un peu trop à la demande du public avec son sensationnalisme technique à profusion, ses arrangements peuvent en revanche être décrits comme le résultat d'une approche virtuose consciencieuse des œuvres d'un professeur qu'il révérait. L'orchestre, la partie soliste et l'ornementation de Hummel étaient combinés dans une partie complète pour piano – presque comme une continuation du propre style de piano de Mozart – tandis que la fonction des autres instruments du quatuor (flûte, violon et violoncelle) n'est que l'accompagnement ou le renforcement de l'écriture pour piano.

Si dans son attention aux couleurs, Hummel ménagait les instruments mélodiques, l'embellissement de la partie de piano est clairement reconnaissable dans les passages en solo bien sûr mais surtout dans les mouvements lents centraux. La partie soliste est enrichie de doubles cordes, de trilles et d'appogiatures, sans oublier le recours aux tierces, sixtes et octaves parallèles. Le remplissage d'accords parfaits avec des valeurs de notes plus courtes et l'emploi de passages en gammes chromatiques et leur prolongation dans les registres aigu et grave faisaient aussi partie du répertoire varié de Hummel.

Néanmoins, l'accusation fréquente à l'effet que Hummel « dépassait les bornes » ou même qu'il osa une « transformation complète » quant au style de piano de Mozart ne se justifie pas lorsque l'on se livre à une comparaison de l'écriture originale pour piano avec son arrangement. Au plus, cette critique

peut être maintenue au sujet des introductions et cadences composées par Hummel. Avec leurs modulations étendues et leur développement thématique de grande dimension, elles semblent très dramatiques, surchargées et souvent sensationnalistes comparées aux propres cadences enjouées et ornées de Mozart. Dans son arrangement de la partie pour piano, Hummel choisit cependant son ornementation avec modération et toujours avec une grande sensibilité, de sorte que les altérations semblent incrustées dans la « structure » existante, comme un prolongement du but artistique voulu par Mozart.

Cela se comprend lorsque l'on tient compte des diverses circonstances historiques concernant le développement des instruments mêmes, des propres habitudes d'improvisation et de la relation personnelle entre Hummel et Mozart. Au début du dix-neuvième siècle, l'amélioration de la construction du piano en termes d'étendue tonale et de nuances grâce à l'emploi du « mécanisme anglais », préconisé principalement par les facteurs Broadwood et Érard, ne pouvait pas être ignorée par les facteurs d'instruments viennois. Si Mozart et Haydn, dont le choix tomba sur le « mécanisme viennois » plus rapide, devaient encore accepter les limites de volume et d'étendue tonale, les arrangements de Hummel montrent le progrès fait par les instruments viennois (favorisés aussi par Hummel) après 1820. La très grande précision d'articulation, une vaste étendue de nuances, des indications d'exécution (*pp*, *ff*, *sf*, *crescendo*) et une étendue de sept octaves sont des améliorations que Mozart aurait sûrement exploitées avec enthousiasme.

Il est cependant indiscutable que l'écriture pour piano dans les concertos de Mozart ne devrait pas être considérée comme définitive comme elle l'était dans les autres genres. Au contraire, on peut présumer à coup sûr que Mozart a non seulement embelli les passages transitoires et les cadences mais aussi les « passages travaillés » avec des figures improvisées. On trouve une certaine preuve

de virtuosité lors de l'exécution dans des additions ultérieures dans les manuscrits (réalisées par Mozart dans une écriture élégante au-dessus des notes dans la partie pour piano). De plus, le désaccord souvent perceptible entre l'écriture pour orchestre qui est rédigée avec soin et la partie solo, qui est souvent sommaire, suggère que cette dernière, quoiqu'essentielle, ne devrait pas être considérée comme absolument finale.

Hummel connaissait bien les particularités de Mozart quant à l'exécution et la composition des concertos pour piano. Au cours de ses études avec Mozart (fin 1785 jusqu'à octobre 1787), il put suivre de très près la composition du Concerto en do mineur K. 491 et du Concerto en do majeur K. 503.

Ce n'est pas sans raison que Hummel choisit le **Concerto pour piano n° 20 en ré mineur K. 466** pour commencer sa série d'adaptations. Des vingt-trois concertos originaux de Mozart pour instrument à clavier, celui-ci – terminé le 10 février 1785 – s'était assuré, au cours des cinquante ans qui s'étaient écoulés depuis sa composition, d'une place définitive à la salle de concert et devait ainsi avoir été parfaitement connu du public du dix-neuvième siècle. La présence d'inévitables tendances proto-romantiques dans le langage musical subjectif et passionné de Mozart, le style non-conventionnel, formellement libre et la tonalité de *Don Giovanni* donnèrent aux habitués des concerts assez d'arguments pour parler en faveur de Mozart qui, au dix-neuvième siècle, était considéré avant tout comme un compositeur d'opéras et comme un prédécesseur de Beethoven dans le genre de concerto pour piano.

Le premier concerto pour piano en tonalité mineure de Mozart présente de véritables traits originaux où la priorité est accordée à l'individualité de l'œuvre et à la sensibilité subjective de l'artiste. Ce furent ces éléments inhabituels et prophétiques du Concerto en ré mineur qui inspirèrent Beethoven à écrire des cadences pour les premier et dernier mouvements. Dans ce contexte, nous

devrions souligner la juxtaposition abrupte, irréconciliable du tutti orchestral et du piano solo dans l'*Allegro*, le choix d'une romance expressive – complète avec un épisode rebelle en sol mineur – comme mouvement intermédiaire et l'intensification de la passion dans le rondo final chromatique qui, après la cadence du soliste, mène à la résolution de l'atmosphère qui passe d'une tonalité mineure à un ré majeur amical.

Hummel avait une affinité particulière pour le **Concerto pour piano n° 25 en do majeur K. 503** à la construction symphonique et à la conception de grande dimension. Le fait qu'il avait assisté personnellement à sa composition au cours de ses études musicales (Mozart avait écrit le Concerto en do majeur au début de décembre 1786 pour ses concerts de l'Avent au Casino de Trattner) semble avoir laissé une impression durable sur Hummel. Des critiques et comptes rendus contemporains mentionnent des exécutions fréquentes et couronnées de succès de la pièce au cours de la tournée européenne de quatre ans entreprise par le jeune Hummel accompagné de son père dans les années 1788–92.

Dans le premier mouvement grandiose au thème de marche triomphal et à l'alternance constante et irrégulière des soli et des tutti, les sections orchestrales dignes sont truffées de passages virtuoses pour le piano. L'*Andante* en fa majeur se passe de l'introduction de piano souvent remise en question que l'on retrouve si souvent dans les derniers concertos pour piano de Mozart mais, avec son caractère mélodique qui rappelle un air d'opéra, ses sauts intervalliques importants et ses passages « vides » à dessein, il offre à l'interprète plusieurs possibilités de faire étalage de son adresse dans les ornements et de son bon goût en matière de sonorités. Dans son arrangement, Hummel profite abondamment de ces occasions dans le mouvement lent richement orné du concerto. Le thème de l'*Allegretto* final offre les caractéristiques animées et dansantes d'une gavotte. Le mouvement est un rondo ; Hummel en garde les quatre épisodes pour piano

avec leurs figurations extrêmement virtuoses de toccate presque inchangées et l'habile incorporation des instruments à vent et à cordes dans la partie pour piano témoigne de son art pianistique unique.

Après que Hummel eut choisi le **Concerto n° 10 pour deux pianos en mi bémol majeur, K. 316a/365** pour son cycle d'adaptations des concertos pour piano, il fit face à la tâche prioritaire de la refonte des deux parties solistes en une seule, parfaitement valide. La transformation des parties de piano, pratiquement conçues d'un bout à l'autre du concerto comme un dialogue et composées à l'origine pour Mozart lui-même et sa sœur Maria Anna («Nannerl») au début de 1779, constituait une tâche tout à fait réalisable. Le principe du dialogue des deux parties en alternance et des différences de sonorité par leur emploi dans des registres distincts permet une réduction au moyen du remplissage des mesures laissées libres. Le retour à la distribution des deux voix du dialogue enjoué et réalisé avec art par Mozart est réussi de manière exceptionnelle par Hummel et est le résultat de sa familiarité avec les techniques de composition du concerto double ainsi que de la connaissance, en profondeur, du caractère spécifique de Mozart en tant que compositeur de musique pour deux pianos ou pour piano à quatre mains. Durant son apprentissage, Hummel put assister à la naissance des Sonates pour piano à quatre mains en fa majeur K. 497 et en do majeur K. 521 ainsi que les Variations pour piano à quatre mains en sol majeur K. 501. Il est ainsi tout à fait probable que Hummel qui a notamment fait fonction d'exécutant pour Mozart et dont les capacités pianistiques extraordinaires frappaient son professeur d'étonnement, ait été le plus fréquent partenaire de duo de Mozart.

Parmi les compositions qui ont été terminées durant le séjour de Hummel chez les Mozart, appartient également le **Concerto pour piano n° 24 en do mineur, K. 491**. Parce que Mozart avait prévu ce concerto pour lui-même dans le cadre de ses concerts à l'«Académie», la partie de piano contient des pas-

sages que l'on pourrait qualifier de « libres » – au contraire de la partie d'orchestre complètement notée et richement instrumentée – en partie incomplète ou simplement indiquée de manière succincte. La partie soliste du Concerto en do mineur d'allure symphonique est ainsi fragmentaire au niveau du développement et permet à Hummel d'amples possibilités pour des arrangements personnels au moyen d'ornementations et de l'attribution de nouvelles couleurs faites avec goût alors que dans les premiers et derniers mouvements, des mesures au complet ont dû être complétées. Le fait que Mozart ait enrichi et arrangé de manière virtuose sa partie de piano, non seulement dans les transitions et les cadences, mais également dans des « parties travaillées » au moyen de motifs, est confirmé par des ajouts ultérieurs de la main de Mozart dans la partition autographe de piano.

Lorsque le fondateur du nouvel Institut de recherche consacré à Mozart, Hermann Abert, souligne que « tout semble indiquer que si l'interprète souhaite obtenir un effet sonore complet, il peut remplacer les formules d'accompagnement simples de Mozart par des formules davantage pleines qui correspondent au piano moderne, tirer profit de l'étendue du piano moderne plutôt que du registre étroit, etc. », le grand musicologue ne fait que faire appel au droit traditionnel du virtuose que ce grand connaisseur de Mozart qu'était Hummel a naturellement exercé.

Ni le **Concerto n° 26 en ré majeur K. 537**, ni le **n° 22 en mi bémol majeur K. 482** (respectivement les cinquième et sixième adaptations de Hummel) n'ont été publiés du vivant de Mozart. De plus, parce qu'aucune interprétation avec un autre pianiste que le compositeur dans le rôle du soliste n'avait été prévue, de longues sections de la partie de piano ne sont qu'esquissées dans le manuscrit autographe ou incomplètes (en ce qui concerne les cadences et les introductions ainsi que, souvent, la partie de main gauche). L'exceptionnelle mémoire de

Mozart et son imagination sans limite, probablement combinées à un besoin d'improviser librement, ont permis de faire l'économie d'une partie de piano soigneusement rédigée. Parce que Hummel, alors âgé de dix ans, durant son séjour à Dresde en mars 1789, l'une des étapes de sa longue tournée de concerts, a pu assister à la création du Concerto en ré majeur à la cour du prince Frédéric-Auguste III de Saxe le 14 avril de la même année, on peut attribuer à sa version du Concerto du « Couronnement » une certaine authenticité.

Le Concerto en mi bémol a également été composé par Mozart pour son usage personnel. Sa création, selon toute vraisemblance, eut lieu dans le cadre d'un concert de l'Avent de la *Tonkünstler-Sozietät* le 23 décembre 1785, peu avant le début de la période d'apprentissage de Hummel et présente – conséquence d'un manque de temps en raison de son travail sur *Le Nozze di Figaro* – lui aussi un aspect fragmentaire. Des preuves de la rédaction hâtive se trouvent notamment dans l'absence de cadences et d'introductions alors que les motifs, les gammes et les ornements à la main droite ne sont qu'évoqués sans précision et dans la mention *col Basso* [avec la basse] durant de longs passages à la main gauche.

En arrangeant le Concerto pour piano en si bémol majeur, K. 456 de Mozart pour un ensemble de chambre en 1836, une année avant sa mort, Hummel terminait sa série d'arrangements des concertos pour piano de Mozart. Dès le début des années 1820, de tels arrangements des six dernières symphonies de Mozart avaient été publiés par l'éditeur londonien Chappell & Co., plus tard, également par Schott, Simrock et Breitkopf & Härtel. Selon le témoignage de Hummel (dans une lettre datée du 29 novembre 1823) ces arrangements ont été dédiés « l'un à une grande-duchesse [Maria Pavlovna, Symphonie en sol mineur, K. 550], l'autre [Symphonie en ré majeur « Prague », K. 504] à Goethe ».

L'organisation de Hummel permet ainsi, malgré le passage stylistique de

l'époque classique au romantisme, un regard précieux sur la technique de composition et d'interprétation de Mozart, même en 1820, c'est-à-dire près de trente ans après la mort du professeur vénéré alors que Hummel, au moment de ses performances pragoises, sera qualifié de « roi du piano » et décrit comme « marchant dans les pas de Mozart ». Les indications métronomiques de Hummel en ce qui concerne l'arrangement de la **Symphonie n° 40 en sol mineur K. 550** sont particulièrement révélatrices :

I. *Molto allegro* : blanche = 108

II. *Andante* : croche = 116

III. Menuetto. *Allegretto* : blanche pointée = 76

IV. *Allegro assai* : blanche = 152

Les tempi selon le métronome de Maelzel établis par le plus important élève de Mozart pourront sembler aujourd'hui vertigineux et, dans le mouvement lent, exagérément rapides en plusieurs endroits. Ils sont cependant en accord avec les indications métronomiques de Beethoven qui a également utilisé l'appareil du mécanicien de la cour viennoise, Johann Nepomuk Maelzel (1772–1838) afin de fixer les tempi de ses œuvres. Les indications métronomiques de Hummel représentent ainsi certainement les habitudes du goût viennois mais sont également assurément redevables à sa virtuosité admirée partout, sa brillante technique de jeu et son inclinaison, depuis son enfance, pour la rapidité. Il faut se rappeler que Mozart, à l'audition de Hummel, alors âgé de sept ans, ne trouva à redire que sur le tempo trop rapide et avait en horreur la rapidité non permise et les tempi vertigineux sans justification. Cependant, Mozart décrit les tempi du premier et du dernier mouvement de la Symphonie en ré majeur « Haffner », K. 385, respectivement comme « avec beaucoup de feu » et « aussi vite que possible ». De son côté, Hummel se réclamait de Mozart avec une admiration totale et insistait: « C'est ainsi que Mozart l'a fait, et c'est ainsi que je le fais. »

L'arrangement du **Concerto pour piano n° 18 en si bémol majeur K. 546** est également imprégné de l'esprit de Mozart. Celui-ci composa ce « splendide concerto » (comme le qualifia Leopold Mozart dans une lettre datée du 16 février 1785) non pas pour lui-même mais plutôt, en premier lieu, pour une tournée de concerts effectuée par la pianiste aveugle Maria Theresia Paradis. Nous devons la présence d'une partition de piano et de cadences complètes à ces circonstances. Mozart le joua à l'Académie devant l'Empereur Joseph II et il lui valut un grand succès.

L'arrangement fait encore une fois preuve du savoir-faire virtuose de Hummel avec les œuvres de son mentor. La distance de cinquante ans entre la composition et son arrangement, le développement des instruments et le goût pour la haute virtuosité du début du dix-neuvième siècle ont pu quelque peu affecter le regard sur un Mozart « à l'original ». Néanmoins, les arrangements de Hummel des concertos de piano constituent un apport précieux à la quête inaccessible de la compréhension du « miracle Mozart ».

Adapté de textes par © Rüdiger Herrmann 2003–06

Fumiko Shiraga est née à Tokyo et vit en Allemagne depuis son enfance. Elle a étudié avec Detlef Kraus, Friedrich Wilhelm Schnurr, Malgorzata Bator et Vladimir Krainev aux Conservatoires d'Essen, de Detmold et d'Hanovre. Elle a réalisé chez BIS une série d'enregistrements consacrés aux « concertos pour piano déguisés » dont cet enregistrement fait partie. Le premier volume de cette série fut consacré aux concertos pour piano de Chopin dans une version pour piano et quatuor à cordes que le *Luxemburger Wort* décrivit en ces termes : « Tant pis pour les puristes symphoniques : je trouve que cette version ouvre à l'interprétation des deux concertos des perspectives inattendues et enrichissantes... Une belle trouvaille ! » Ils furent suivis par des versions pour le même effectif des premier et second concertos de Beethoven au sujet desquels un critique loua « leur clarté, leur assurance, leur enthousiasme et la beauté retenue des mouvements lents » (*MusicWeb International*). Fumiko Shiraga a également enregistré l'intégrale de la musique pour piano seul d'Anton Bruckner. Le magazine français *Répertoire* nota : « Ce long mouvement... est mené de main de maître par Fumiko Shiraga qui, par un jeu subtil de couleurs, par l'inventivité mise dans les rythmes et la dynamique, la remarquable continuité donnée au mouvement, sa concentration et sa rigueur, lui confère une émotion et un poids pas évident au départ... Tout le reste du programme, d'ailleurs est défendu avec talent et sensibilité, grâce à un jeu subtil et sans esbroufe. » Fumiko Shiraga enregistre aussi régulièrement pour diverses stations de radio allemandes (NDR, BR, SR, HR). Elle se produit dans le cadre de récitals, concerts avec orchestre et de musique de chambre notamment à Londres, Tokyo, Budapest, Salzbourg, Helsinki, Riga, Kiev, Istanbul, Beyrouth, San José ainsi qu'au Festival musical de Brême et à celui de Schleswig-Holstein. Elle a joué à la Herkulessaal de Munich, à la Brucknerhaus de Linz, à la Salle Casals à Tokyo ainsi que dans la Grande Salle du Conservatoire Tchaïkovski à Moscou.

Né à Vienne, **Henrik Wiese** grandit à Hambourg et apprend d'abord la flûte en autodidacte. Il étudie ensuite avec Ingrid Koch-Dörnbrak (Hambourg) et Paul Meisen (Munich) et est boursier du Studienstiftung des Deutschen Volkes. Après cinq semestres, le musicien alors âgé de 23 ans est engagé comme premier flûtiste à l'Opéra d'état de Bavière à Munich. Depuis 2006, il a occupé le même poste à l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise. Il s'est produit en tant que soliste avec ces deux orchestres ainsi qu'avec l'Orchestre symphonique de la radio de Berlin, l'Orchestre philharmonique de la radio de l'Allemagne du nord (Hanovre) ainsi qu'avec les Orchestres de chambre de Prague et de Munich. Parmi les concours où il remporta du succès, mentionnons le Prix « Deutscher Musikwettbewerb » en 1995. Il s'est produit en concert en Amérique du Nord et du Sud, en Asie (principalement au Japon) et un peu partout en Europe. Henrik Wiese est également un chambriste enthousiaste. Il est également actif en tant qu'éditeur musical, se concentrant en particulier sur l'œuvre de Mozart et de l'élève de Bach, Johann Philipp Kirnberger.

Né à Munich, **Peter Clemente** commence à étudier le violon à l'âge de sept ans auprès de Mitsuko Date-Bosch. Il poursuit ses études aux Conservatoires de musique de Munich (avec Ana Chumachenko) et de Saarbrücken (avec Valeri Klimov). Il a fait partie de l'Orchestre fédéral allemand des jeunes (Bundesjugendorchester) ainsi que de l'Orchestre européen des jeunes dirigé par Claudio Abbado. Peter Clemente remporte des prix à un grand nombre de concours nationaux et internationaux dont ceux de « Jugend musiziert » (« Les Jeunes font de la musique ») ainsi qu'au concours Vincenzo Bellini à Caltanissetta en Italie. Peter Clemente est premier violon et soliste de l'Ensemble des Münchner Kammersolisten depuis 1996. En 2003, il est invité par Claudio Abbado à se joindre à l'Orchestre du Festival de Lucerne. Au sein du Trio Clemente (Paul

Rivinius, piano et Konstantin Pfiz, violoncelle) en 1998, il remporte le concours ARD à Munich. Le Trio Clemente est choisi comme ensemble «Rising Star» par l'International Concert Hall Organization dans la saison 1997/98 et donne des concerts dans des salles prestigieuses d'Europe et à New York. D'autres tournées mènent Peter Clemente en Italie, Espagne, Monaco, aux Etats-Unis, au Japon, en Australie, en Thaïlande et au Vietnam.

Tibor Bényi est né en Hongrie et étudie à l'Académie de musique Ferenc Liszt de Budapest avant de s'installer à Salzbourg où il vit depuis 1991. Il remporte le premier prix du Concours National de Hongrie pour violoncelle en 1978 et en 1984. À l'âge de dix-huit ans, il remporte le Prix Kodály. Tibor Bényi a fait partie de plusieurs jurys à l'occasion de concours internationaux de violoncelle et donne, depuis 1998, des cours de maître à Bolzano. Il dirige l'Orchestre de Chambre Mozart depuis 1997 et joue en soliste avec cet ensemble. Il est en même temps directeur artistique de l'Académie de Musique de Chambre de Salzbourg. Il est très demandé comme soliste et chambriste pour divers festivals internationaux, en Europe et sur les autres continents.

INSTRUMENTARIUM:

Grand Piano: Bösendorfer (Disc 1); Fazioli (Discs 2 & 3); Yamaha S6 (Disc 4)

Flute: Masters No. 93 (AG970)

Violin: Paolo Maggini 'de Beriot' (1600). Bow: Joseph Arthur Vigneron

Cello: Dvořák. Bow: Bernadel

The Fazioli grand piano used on Discs 2 & 3 was kindly supplied by Piano Fischer, Stuttgart.

FAZIOLI



DDD

RECORDING DATA

- Recording:** June 2003 (Disc 1), June 2004 (Disc 2), May 2005 (Disc 3) and June 2006 (Disc 4)
at Bavaria Studios, Munich, Germany
Producers: Uli Schneider (Discs 1–3); Dagmar Birwe (Disc 4)
Piano technician: Gerd Finkenstein
Sound engineers: Uli Schneider (Discs 1–3); Rüdiger Herrmann (Disc 4)
- Equipment:** Disc 1: Neumann and Sony microphones; Millennia pre-amplifiers; RME converters; Yamaha mixer;
Genex MOD recorder; Sennheiser headphones
Disc 2: Neumann microphones; RME pre-amps and converters; Custom HD Recorder; Sennheiser headphones.
Disc 3: Neumann microphones; RME pre-amps; Sequoia HD recording system; Sennheiser headphones
Disc 4: Neumann and Schoeps microphones; RME pre-amps; Sequoia HD recording system; STAX headphones;
B&W loudspeakers
- Post-production:** Editing: Uli Schneider (Discs 1–3); Dagmar Birwe & Rüdiger Herrmann (Disc 4)
- Executive producer:** Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text adapted from texts by © Rüdiger Herrmann 2003–06

Translations: Andrew Barnett (English); Arlette Lemieux-Chéné & Jean-Pascal Vachon (French)

Back cover photo of Fumiko Shiraga: © Hardy Brackmann

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-9043 CD © 2003–06; © 2013, BIS Records AB, Åkersberga.

FUMIKO SHIRAGA



BIS-9043