



CD-1147 DIGITAL

MOZART

concertos nos. 20 & 25

chamber arrangements by

HUMMEL



FUMIKO
SHIRAGA

piano

MOZART, Wolfgang Amadeus (1756-1791)arranged by **HUMMEL, Johann Nepomuk** (1778-1837)**Piano Concerto No. 20 in D minor, KV 466** (1785) **31'48**

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

Piano Concerto No. 25 in C major, KV 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 |
-

Fumiko Shiraga, piano**Henrik Wiese**, flute**Peter Clemente**, violin**Tibor Bényi**, cello

Johann Nepomuk Hummel
(1778-1837)

WOLFGANG AMADEUS MOZART

**Concertos for Piano and Orchestra
in D minor, KV 466 and C major, KV 503**

**arranged for
Piano, Flute, Violin and Cello
including
cadenzas and ornamentation
by**

J.N. Hummel

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 offputting today, and yet these very quartet versions represent 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 Ludwig van Beethoven gave him profound insights into the compositional processes of this inventive trium-

virate – insights that no one else was ever granted.

The deep respect and recognition that Hummel enjoyed, above all as an authentic connoisseur of Mozart's music and his most famous pupil, resulted in twenty years of public approbation (1810-1830); 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 Joseph Haydn, W.A. Mozart, Ludwig van 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.

Admittedly, the piano parts of the *QUATUOR N° I en Ré-mineur* (D minor) and of the *N° II en Ut-majeur* (C major) are enriched with ornamentations and decorative alterations, but these are done in such a wide-ranging and skilful way that in 1844 the publisher, Schott, could issue the piano part unchanged as an *Arrangement pour Piano seul* (arrangement for solo piano). This already suggests the crucial importance of the rôle that Hummel, in full knowledge of the instrument's capabilities, assigned to the piano. The orchestra, the solo line and Hummel's ornamentation 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 coloristic attention, the decoration of the piano part is clearly recognizable – naturally in the solo passages, and espe-

cially 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, figurative 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 instruments themselves, 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*, KV 491, and of the *Concerto in C major*, KV 503, from close quarters. The great benefit that Hummel derived from these studies is shown by reactions to the eleven-year-old pianist’s performances, not least of the *Concerto in C major*.

The *Musikalische Realzeitung* reported on a concert by Hummel in Dresden in 1789 as follows: ‘Here, on 10th March, Mr. Hummel [...], Mozart’s pupil, performed publicly with Mozart’s variations on *Lison dormoit* and a big concerto in C major, to the acclaim of all who heard it.’ That same year the *Spenerische Zeitung* from Berlin wrote: ‘He [Hummel] is a pupil of the famous Mr. Mozart, and exceeds all expectations in terms of dexterity, security and delicacy.’ Even thirty years later, however, in the context of a visit to Prague in 1820, Hummel was characterized as ‘the king of pianists’ and ‘following in Mozart’s footsteps’. And thus, all through his career, Hummel revealed himself to be a virtuoso in the best sense of the term, a performer and also a knowledgeable musician who could place his instrumental skill and his ability as a composer at the service of Mozart’s music.

It was not without justification that Hummel chose the *Piano Concerto No. 20 in D minor*, KV 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 sufficient arguments to make a case for Mozart, who in the nineteenth century was primarily regarded as an opera composer, to be seen as a predecessor of Ludwig van 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 Ludwig van 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 a friendly-sounding D major.

Hummel had a special affinity for the symphonically constructed and broadly conceived ***Piano Concerto No. 25 in C major***, KV 503. The knowledge that he had personally 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 1788-1792. The characteristics of the individual movements were very well suited to this universally acclaimed prodigy who, according to the *Allgemeine musikalische Zeitung*, 'conquers the greatest difficulties of all kinds in his playing' and who demonstrated 'the most perfect precision, clarity, quality and roundness in his music-making'.

In the grandiose first movement, with its triumphal march theme and the constant, irregular alternation of solo and *tutti*, the dignified orchestral sections are interspersed with virtuoso passages for the piano. The F major *Andante* does without the often dis-

cussed 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 obviously 'empty' or 'bald' moments, it 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.

© **Rüdiger Herrmann 2003**

Fumiko Shiraga was born in Tokyo and has lived in Germany since she was a child. She studied under Detlef Kraus, Friedrich Wilhelm Schnurr, Malgorzata Bator and Vladimir Krainev at the Colleges of Music in Essen, Detmold and Hanover. She has recorded for BIS since 1996 and has won worldwide acclaim for her series of piano concertos 'in disguise'. Her recordings of Chopin's piano concertos for piano and string quintet appeared in 1997, followed in 2000 by Ludwig van Beethoven's *First* and *Second Concertos* for the same instrumental forces. This is the first release in her complete recording of Hummel's chamber arrangements of seven of Mozart's piano concertos. Her world première recording of solo piano music by Anton Bruckner, released in 2001, has been extremely well received by the international press. Fumiko Shiraga also records regularly for various German radio stations (NDR, BR, SR, HR). She has made guest appearances as a recitalist, chamber musician and soloist with orchestra in London, Budapest, Salzburg, Helsinki, Riga, Kyiv, Istanbul, Beirut, San José and at the Schleswig-Holstein Music Festival. She has played in the Herkulesaal in Munich, the Brucknerhaus in Linz, the Casals Hall in Tokyo and in the Great Hall of the Tchaikovsky Conservatory in Moscow.

The flautist **Henrik Wiese** was born in Vienna in 1971 and grew up in Hamburg. After teaching himself to play the flute at the age of ten, he took lessons from Ingrid Koch in Hamburg. Later he studied under Paul Meisen in Munich where, after five university terms, he was appointed principal flautist at the Bavarian State Opera. Henrik Wiese has won prizes at the German Music Competition in 1995 and the Elise Meyer Competition in 1996 as well as the international competitions in Kobe in 1997, Markneukirchen in 1998, Odense (the Carl Nielsen Competition) in 1998 and Munich (ARD) in 2000. As chamber musician, soloist and teacher he has travelled through the Far East (Japan, Taiwan and India) and Europe. His special interest lies in rediscovering unknown works for the flute.

Peter Clemente, born in Munich in 1968, received his first violin lessons when he was seven from Mitsuko Date-Bosch. He studied at the colleges of music in Munich (under Ana Chumachenko) and Saarbrücken (under Valeri Klimov). Peter Clemente has attended masterclasses under Rainer Kussmaul, Thomas Brandis, Alice Schoenfeldt, Harvey Shapiro and others. 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’), the ‘Bund Deutscher Industrie’ competition, the Michelangelo Abbado Competition in Sondrio, Italy, 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 – both as a soloist and as a member of the trio – to Italy, Spain, Monaco, the USA, Japan, Australia, Thailand and Vietnam.

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. At the age of 18 he was awarded the Kodály Prize. Deserving of special mention is his long-lasting collaboration as a chamber player with Wilhelm Hübner, leader of the Vienna Philharmonic Orchestra. 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.



Henrik Wiese, flute; Peter Clemente, violin; Tibor Bényi, cello

Johann Nepomuk Hummel
(1778-1837)

WOLFGANG AMADEUS MOZART

**Konzerte für Klavier und Orchester
d-moll, KV 466 und C-Dur, KV 503**

**eingerrichtet für
Klavier, Flöte, Violine und Violoncello
inklusive**

Kadenzen und Verzierungsn

von

J.N. Hummel

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 Ludwig van Beethoven tiefe Ein-

blicke in die kompositorische Schaffensweise dieser ingeniosen 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, Ludwig van 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 Schaffungsschwerpunkt 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.

Zwar ist der Klavierpart der *QUATUORS N° I en Ré-mineur* (d-moll) und *N° II en Ut-majeur* (C-Dur) mit Verzierungen und schmückenden Veränderungen angereichert, dabei jedoch so umfassend und geschickt eingerichtet, dass der Schott-Verlag ab 1844 die Klavierstimme in unveränderter Form auch als *Arrangement pour Piano seul* in seinen Katalog aufnahm. Diese Tatsache deutet schon auf die tragende und gewichtige Rolle, die Hummel in genauer Kenntnis aller pianistischen Möglichkeiten dem Klavier zuwies: Das Orchester, der Solo-Part und Hummel'sche Ornamentik wurden, quasi als Weiterentwicklung des Mozart'schen Klavierstils, in einem vollen Klaviersatz zusam-

mengeführt, 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 bevor-

zugten 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 WerkGattungen gilt. Vielmehr darf davon ausgegangen werden, dass nicht nur Überleitungen und Kadenzten, 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. In welchem großen Maße Hummel Nutzen aus seinem Unterricht zog, zeigen Reaktionen, die der elfjährige Pianist u.a. durch die Aufführung eben dieses vertrauten C-Dur Konzerts hervorrief.

Die *Musikalische Realzeitung* berichtet über ein Dresdner Konzert Hummels aus dem Jahr 1789 mit den Worten: „Den 10. März hat sich allhier Hr. Hummel [...] Mozarts Schüler mit den Variationen von Mozart auf *Lison dormoit* und einem großen Konzert aus C-Dur zur Bewunderung aller Zuhörer öffentlich hören lassen.“ Auch die *Spenerische Zeitung* aus Berlin weiß im selben Jahr zu berichten: „Er [Hummel] ist ein Schüler des berühmten Herrn Mozart und übertrifft an Fertigkeit, Sicherheit und Delikatesse alle Erwartungen.“ Aber sogar noch 1820, also 30 Jahre später, wird Hummel anlässlich eines Prager Auftritts als „König der Klavierspieler“ und „in Mozarts Bahnen wandelnd“ charakterisiert. Somit offenbart sich Hummel Zeit seines Lebens als Vir-

tuose im besten Sinne des Wortes, da er als ausübender und zugleich wissender Musiker seine instrumentale Geschicklichkeit und sein kompositorisches Können in den Dienst der Mozart'schen Werke zu stellen vermochte.

Nicht ohne Grund wählte Hummel das **d-moll-Konzert**, KV 466, 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 protoromantische 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 Ludwig van Beethovens einzuordnen.

In der Tat zeigen sich in Mozarts erstem Moll-Klavierkonzert Merkmale, die den Boden der Tradition verlassen, indem Werkindividualismus und subjektivem Empfinden des Künstlers Vorschub geleistet wird. Diese außergewöhnlichen, in die Zukunft weisenden Wesenszüge des *d-moll-Konzerts* waren es wohl, die auch Ludwig van Beethoven bewogen, zu den Ecksätzen Kadenzen zu verfassen. Hier sei auf die unveröhnliche, 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 **C-Dur-Konzert**, 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. Dabei kamen dem allorts gefeierten Wunderkind, dem laut *Allgemeiner musikalischer Zeitung* eine „spielende Besiegung der größten Schwierigkeiten aller Art“ und die „vollkommenste Präcision, Deutlichkeit, Nettigkeit und Rundung des Spiels“ innewohnten, die Charakteristika der einzelnen Sätze sehr entgegen:

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 zwischengeschaltet. 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.

© *Rüdiger Herrmann 2003*

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. Seit 1996 macht sie Einspielungen für das schwedische Label BIS, mit ihrer Reihe „Piano concertos in disguise“ sie weltweit Aufsehen erregt hat. 1997 erschienen die Chopin-

Konzerte in der Version für Klavier und Streichquintett, 2000 folgte die Einspielung der Ludwig van Beethoven-Konzerte Nr. 1 & 2 in derselben Besetzung. 2003 startet sie die Gesamteinspielung der Mozart-Konzerte, die Hummel für die Kammermusikbesetzung arrangiert hat (insgesamt 7 Konzerte). 2001 erschien die Weltersteinspielung der Solowerke von Anton Bruckner, die von der internationalen Presse äußerst positiv besprochen wurde. Außerdem nimmt sie regelmäßig für Rundfunkanstalten auf (NDR, BR, SR, HR). Mit Soloabenden, Orchesterkonzerten und Kammermusikabenden gastierte sie u.a. in London, Budapest, Salzburg, Helsinki, Riga, Kiev, Istanbul, Beirut, San José und beim Schleswig Holstein Musik Festival. Sie trat u.a. im Herkulesaal München, Musikhalle Hamburg, Brucknerhaus Linz, Casals Hall Tokyo und im großen Saal des Tschaikowsky Konservatoriums Moskau auf.

Der aus Hamburg stammende Flötist **Henrik Wiese** wurde 1971 in Wien geboren. Nachdem er sich im Alter von 10 Jahren die Flötentöne zunächst selbst beigebracht hatte, erhielt er Unterricht bei Prof. Ingrid Koch in Hamburg. Später studierte er in München bei Prof. Paul Meisen, wo er nach fünf Semestern Studiums seinen Vertrag als Soloflötist an der Bayerischen Staatsoper unterschrieb. Henrik Wiese ist Preisträger des Deutschen Musikwettbewerbs 1995 und des Elise-Meyer-Wettbewerbs 1996 sowie der internationalen Wettbewerbe in Kobe/Japan 1997, Markneukirchen 1998, Odense/Dänemark (Carl Nielsen) 1998 und München (ARD) 2000. Konzertreisen führten Henrik Wiese in den Fernen Osten (Japan, Taiwan, Indien), in die Vereinigten Staaten und durch Europa.

Peter Clemente, 1968 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. Peter Clemente absolvierte Meisterklassen u.a. bei Rainer Kussmaul, Thomas Brandis, Alice Schoenfeldt und Harvey Shapiro. Er war Mitglied im Bundesjugendorchester und im Europäischen Jugendorchester unter Claudio Abbado. Peter Clemente ist Preisträger

vieler nationaler und internationaler Wettbewerbe wie „Jugend musiziert“, „Bund Deutscher Industrie“, „Michelangelo Abbado“-Sondrio, Italien, „Vincenzo Bellini“-Caltanissetta, Italien. 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 solistisch wie im Trio 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. Besonders zu erwähnen, seine jahrelange enge Zusammenarbeit als Kammermusiker mit dem Konzertmeister der Wiener Philharmoniker, Wilhelm Hübner. Tibor Bényi ist Mitglied internationaler Jürs (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.

Johann Nepomuk Hummel
(1778-1837)

WOLFGANG AMADEUS MOZART

**Concertos pour piano et orchestre
en ré majeur KV 466 et do majeur KV 503**

**arrangés pour
piano, flûte, violon et violoncelle**

**avec
cadences et ornementation
de**

J.N. Hummel

Les virtuoses arrangements de chambre de sept concertos pour piano de Mozart que Johann Nepomuk Hummel fit 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 sembler rebutants au premier abord aujourd'hui et pourtant ces versions pour quatuor représentent une documentation entièrement authentique d'une pratique musicale qui était extrêmement courante au début du 19^e siècle.

En tant que prodige du piano, Hummel était familier avec les derniers représentants d'une culture musicale aristocratique de cour et sa renommée s'accrût dans le premier tiers du 19^e siècle jusqu'à ce qu'il devienne indiscutablement le pianiste le plus populaire d'Europe. Il n'était cependant pas seulement l'un des premiers protagonistes sur la scène de la première ère de virtuosité, 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 vérité, 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 Ludwig van Beethoven lui per-

mirent de comprendre en profondeur les procédés de composition de ce triumvirat inventif – privilège qui ne fut jamais accordé à quelqu'un d'autre.

Le profond respect et la renommée dont jouit Hummel, surtout en tant que connaisseur authentique de la musique de Mozart et son élève le plus illustre, menèrent à 20 ans d'approbation du public (1810-1830); seuls les succès retentissants de Franz Liszt et de Frédéric Chopin devaient arrêter brusquement la carrière de virtuose de Hummel. Une autre conséquence fut son association étroite et lucrative avec des agences de concert et des éditeurs de musique qui, pour leur part, essayèrent de tirer profit de l'habileté pianistique et de la tradition de composition de Hummel. Ceci explique une 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 Joseph Haydn, W.A. Mozart, Ludwig van 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 le propre œuvre de Hummel, dont le noyau était indéniablement la musique pour piano, agréa un peu trop la demande du public en termes de sensationnalisme technique à profusion, ces arrangements peuvent plutôt être décrits comme le résultat d'une approche virtuose consciencieuse aux œuvres d'un professeur qu'il révérait.

De l'avis général, les parties pour piano du *QUATUOR N° 1 en Ré-mineur* et *N° II en Ut-majeur* sont enrichies d'ornements et d'altérations décoratives mais elles sont faites d'une manière si variée et habile que l'éditeur Schott put faire imprimer, en 1844, la partie pour piano intégrale comme un « Arrangement pour Piano seul ». Ceci suggère déjà l'importance capitale du rôle que Hummel, en pleine connaissance des possibilités de l'instrument, assigna au piano. L'orchestre, la partie solo et l'ornementation de Hummel étaient combinés dans une partie pour piano complète – 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 d'accompagner ou de renforcer l'écriture pour piano.

Si, dans son attention aux couleurs, Hummel ménageait les instruments mélodiques,

la décoration de la partie de piano est clairement reconnaissable – naturellement dans les passages solos et surtout dans les lents mouvements intermédiaires. La partie solo est enrichie de doubles cordes, de trilles corsés et d'appogiatures, sans compter l'emploi de tierces, sixtes et octaves parallèles. Le remplissage d'accords parfaits avec des valeurs de notes plus courtes et l'emploi de passages gammés chromatiques et leur prolongation dans les registres aigu et grave faisaient aussi partie du répertoire varié de Hummel.

Néanmoins, l'accusation fréquente que Hummel « dépassait les bornes » ou même entreprit une « transformation complète » quant au style de piano de Mozart n'est pas justifiée par une comparaison de l'écriture originale pour piano avec l'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 large, elles semblent très dramatiques, surchargées et souvent sensationnelles en comparaison avec les propres cadences enjouées et ornées de Mozart. Dans son arrangement de la partie pour piano cependant, Hummel choisit son ornementation avec modération et toujours avec grande sensibilité, de sorte que les altérations pourraient être dites incrustées dans la « structure » existante, comme un prolongement du but artistique voulu par Mozart.

Cela se comprend compte tenu 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 19^e siècle, l'amélioration de la construction du piano en termes d'étendue tonale et de nuances grâce à l'emploi du « mécanisme anglais », promu 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 vue comme définitive de la même manière qu'elle l'était dans d'autres genres. Au contraire, on peut présumer à coup sûr que Mozart a embelli non seulement des passages de transition et des cadences mais aussi des « passages travaillés » avec des figures improvisées. On trouve une certaine preuve de virtuosité en exécution dans des additions ultérieures dans les manuscrits (mises par écrit 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, quoique 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 (fin 1785 jusqu'à octobre 1787), il put suivre la composition du *Concerto en do mineur* KV 491 et du *Concerto en do majeur* KV 503 de très près. Le grand avantage que Hummel tira de ces études est montré par les réactions aux les concerts du pianiste de onze ans, surtout avec le *Concerto en do majeur*.

Le *Musikalische Realzeitung* donna un compte rendu d'un concert de Hummel à Dresde en 1789 comme suit : « Ici, le 10 mars, M. Hummel [...], élève de Mozart, a joué en public les variations de Mozart sur *Lison dormoit* et un grand concerto en do majeur, aux acclamations de tous ceux qui l'ont entendu. » La même année, le *Spe-nersche Zeitung* de Berlin écrivait : « Il [Hummel] est un élève du célèbre M. Mozart et il dépasse toutes les attentes en termes de dextérité, sécurité et délicatesse. » Même trente ans plus tard, dans le contexte d'une visite à Prague en 1820, Hummel fut qualifié de « roi des pianistes » et de « marchant sur les traces de Mozart ». Ainsi, tout au long de sa carrière, Hummel se montra être un virtuose dans le meilleur sens du terme, un interprète et aussi un musicien bien informé qui pouvait mettre son adresse instrumentale et son habileté de compositeur au service de la musique de Mozart.

Ce n'est pas sans raison que Hummel choisit le *Concerto pour piano en ré mineur* KV 466 pour commencer sa série d'adaptations. Des 23 concertos originaux de Mozart

pour instrument à clavier, celui-ci – terminé le 10 février 1785 – s’était assuré, dans les 50 ans qui s’étaient écoulés depuis sa composition, d’une place permanente à la salle de concert et devait ainsi avoir été parfaitement connu du public du 19^e siècle. La présence d’immanquables 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 19^e siècle, était premièrement considéré comme un compositeur d’opéras, comme d’un prédécesseur de Ludwig van Beethoven dans le genre de concerto pour piano.

Le premier concerto pour piano en tonalité mineure de Mozart présente vraiment des traits originaux où la précéance est donnée 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 Ludwig van Beethoven à écrire des cadences pour ses 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 de tonalité mineure en un ré majeur amical.

Hummel avait une affinité spéciale pour le *Concerto pour piano en do majeur* KV 503, à la construction symphonique et à la conception large. Le fait de savoir qu’il avait assisté personnellement à son procédé de 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 fait 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 1788-1792. Les caractéristiques des mouvements convenaient admirablement bien au prodige applaudi universellement qui, selon l’*Allgemeine musikalische Zeitung*, «con-

quit les plus grandes difficultés de toutes sortes dans son jeu » et qui démontra « les précision, clarté, qualité et rondeur les plus parfaites dans son jeu. »

Dans le premier mouvement grandiose au thème de marche triomphal et à l'alternance constante et irrégulière des solo/*tutti*, les dignes sections orchestrales sont truffées de passages virtuoses pour le piano. L'*Andante* en fa majeur se passe de l'introduction de piano souvent discutée trouvée si souvent dans les derniers concertos pour piano de Mozart mais, avec son caractère mélodique d'aria, ses grands sauts intervallaires et ses moments évidemment « vides » ou « chauves », il offre à l'interprète ample possibilité de faire montre de son adresse en ornementation et de son bon goût en nuances de couleur tonale. 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 garda les quatre épisodes pour piano avec leurs figurations extrêmement virtuoses de toccata presque inchangées et l'habile incorporation des instruments à vent et à cordes dans la partie pour piano témoigne de son art pianistique unique.

© *Rüdiger Herrmann* 2003

Fumiko Shiraga est née à Tokyo et a vécu en Allemagne depuis son enfance. Elle a étudié avec Detlef Kraus Friedrich Wilhelm Schnurr, Malgorzata Bator et Vladimir Krainev aux conservatoires d'Essen, Detmold et Hanovre. Elle enregistre sur étiquette BIS depuis 1996 et elle a été saluée partout au monde pour sa série de concertos pour piano « in disguise ». Son disque des concertos pour piano de Chopin pour piano et quintette à cordes sortit en 1997, suivi en 2000 des *premier* et *second concertos* de Ludwig van Beethoven pour les mêmes forces instrumentales. Ceci est la première sortie de son enregistrement complet des arrangements de chambre de Hummel de sept des concertos pour piano de Mozart. Son enregistrement en première mondiale de la musique pour piano solo d'Anton Bruckner, sorti en 2001, a été extrêmement bien reçu par la presse internationale. Fumiko Shiraga enregistre aussi régulièrement pour di-

verses stations de radio allemandes (NDR, BR, SR, HR). Elle s'est produite comme récitaliste, chambriste et soliste avec orchestre à Londres, Budapest, Salzbourg, Helsinki, Rīga, Kiev, Istanbul, Beirut, San José et au festival de musique de Schleswig-Holstein. Elle a joué dans la Herkulessaal de Munich, la Brucknerhaus à Linz, la Salle Casals à Tokyo et la Grande Salle du conservatoire Tchaïkovski à Moscou.

Le flûtiste **Henrik Wiese** est né à Vienne en 1971 et a grandi à Hambourg. Après avoir appris lui-même à jouer de la flûte à l'âge de dix ans, il prit des leçons avec Ingrid Koch à Hambourg. Il étudia ensuite avec Paul Meisen à Munich où, après cinq semestres universitaires, il fut nommé première flûte à l'Opéra National de Bavière. Henrik Wiese a gagné des prix au Concours de Musique Allemand en 1995 et au concours Elise Meyer en 1996 ainsi qu'à des concours internationaux à Kobe en 1997, Markneukirchen en 1998, Odense (concours Carl Nielsen) en 1998 et Munich (ARD) en 2000. Comme chambriste, soliste et professeur, il a voyagé partout en Extrême-Orient (Japon, Taïwan et Inde) et en Europe. Il s'intéresse particulièrement à la redécouverte d'œuvres inconnues pour la flûte.

Né à Munich en 1968, **Peter Clemente** a commencé à étudier le violon à l'âge de sept ans avec Mitsuko Date-Bosch. Il poursuivit ses études aux conservatoires de musique à Munich (avec Ana Chumachenko) et Saarbrücken (avec Valeri Klimov). Peter Clemente a participé à des classes de maître avec entre autres Rainer Kussmaul, Thomas Brandis, Alice Schoenfeldt et Harvey Shapiro. Il a fait partie de l'Orchestre Fédéral Allemand des Jeunes (Bundesjugendorchester) et de l'Orchestre Européen des Jeunes dirigé par Claudio Abbado. Peter Clemente a gagné des prix à nombre de concours nationaux et internationaux dont «Jugend musiziert» («Les Jeunes font de la musique»), le concours «Bund Deutscher Industrie», le concours Michelangelo Abbado à Sondrio en Italie et le concours Vincenzo Bellini à Caltanissetta et Italie. Avec le Trio Clemente (Paul Rivinius, piano et Konstantin Pfiz, violoncelle) en 1998, il gagna le concours ARD à Munich. Le Trio Clemente fut choisi comme ensemble «Rising Star»

par l'International Concert Hall Organization dans la saison 1997/98 et il a donné des concerts dans des salles prestigieuses en Europe et à New York. D'autres tournées ont mené Peter Clemente – comme soliste et comme membre du trio – en Italie, Espagne, Monaco, Etats-Unis, Japon, Australie, Thaïlande et Vietnam.

Tibor Bényi est né en Hongrie, a étudié à l'académie de musique Liszt Ferenc à Budapest et il vit à Salzbourg depuis 1991. Il gagna le premier prix du Concours National de Hongrie pour violoncelle en 1978 et 1984. A 18 ans, il gagna le Prix Kodály. Sa longue collaboration comme chambriste avec Wilhelm Hübner, premier violon de l'Orchestre Philharmonique de Vienne, mérite une mention spéciale. Tibor Bényi a fait partie du jury de concours internationaux de violoncelle et, depuis 1998, il donne 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 à divers festivals internationaux, en Europe et au-delà.

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Bösendorfer. Piano recorded using Klavibase plateaus. Piano technician: Gerd Finkelstein

Flute: Masters No. 93 (AG 970)

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

Cello: Dvořák. Bow: Bernadel

Recording data: 2003-06-07/09 at Bavaria Studios, Munich, Germany

Balance engineer/Tonmeister: Uli Schneider

Neumann and Sony microphones; Millennia pre-amplifiers; RME converters; Yamaha mixer; Genex MOD recorder;
Sennheiser headphones

Producer: Uli Schneider

Digital editing: Uli Schneider

Cover text: © Rüdiger Herrmann 2003

Translations: Andrew Barnett (English); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover design: Hardy Brackmann/Syrinx

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

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© & © 2003, BIS Records AB, Åkersberga.

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd



Henrik Wiese · flute
Peter Clemente · violin
Tibor Bényi · cello