



MOZART

concertos nos. 10 & 24
chamber arrangements by

HUMMEL

FUMIKO
SHIRAGA

piano



MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756-1791)

arranged by HUMMEL, JOHANN NEPOMUK (1778-1837)

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

- 1 I. *Allegro* 9'12
- 2 II. *Andante* 7'29
- 3 III. *Allegro giocoso* 9'07

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

- 4 I. *Allegro* 14'34
- 5 II. *Larghetto* 7'31
- 6 III. *Allegretto* 8'52

TT: 58'06

FUMIKO SHIRAGA *piano*

HENRIK WIESE *flute*

PETER CLEMENTE *violin*

TIBOR BÉNYI *cello*

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Fazioli. Piano technician: Gerd Finkenstein

Flute: Masters No. 93 (AG 970)

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

Cello: Dvořák. Bow: Bernadel

There can be no doubt that, in terms of artistic importance, Johann Nepomuk Hummel was the outstanding figure in Mozart's circle of pupils. Among the three dozen 'scolaren' that Mozart is known to have taught between 1777 and his death in 1791, Hummel – whose pianistic talent was pre-eminent – was not only uniquely privileged in that he received two years of tuition (from late 1785 until October 1787) without charge and was taken into the home of his revered teacher; also, the front-ranking importance of this musical prodigy was recognized by contemporary critics. For instance the *Spenerische Zeitung* in Berlin wrote on 21st May 1789: 'He [Hummel] is a pupil of the famous Mr. Mozart and, in dexterity, security and delicacy, exceeds all expectations'.

How deep the teacher-pupil relationship between Mozart and Hummel really was can be inferred from a written statement by the 'State Councillor Constanze von Nissen, formerly the widow of Mozart', who described herself as 'a foster-mother of the famous Hummel' and emphasized that she 'greatly favoured my "foster child"... , on account of his talent, over my own sons' (letter dated 23rd January 1838). The music journalist Moritz Müller also comments in his recollections of Hummel, *Ein alter Musikmeister*, published in 1873: 'He was kept by the Mozarts as though he was one of their own children... Wolfgang was like a father to him'. All through his life Hummel, too, spoke with heartfelt respect and gratitude about his great mentor, who had given him revelatory insights into his creative technique and from whom he learned his compositional method: 'As he [Mozart] did, so do I'. Indeed, during his period of study in Mozart's family circle, Hummel could follow Mozart's work as a composer from roughly *Der Schauspieldirektor*, KV 486, until *Don Giovanni*, KV 527, viewing it from a position of unique proximity. It thus seems only fitting that, at the beginning of the nineteenth century, Hummel was regarded as Mozart's rightful successor and – especially after the death of Beethoven – as the upholder of classical music.

The first great concert tour (1788-1793) that the ten-year-old Hummel undertook, at Mozart's recommendation, took him, together with his father Johannes, through Bohemia, Germany, Denmark, the Netherlands and Britain, and already laid the foundation for his later, all-conquering reputation as the 'king of pianists' – a position that was only seriously challenged by Beethoven, with whom he enjoyed a friendly rivalry. Contemporary accounts testify to the frequent and successful performances of Mozart's works by his pupil. If Hummel's Op. 4 – a series of early cadenzas written in the mid-1790s but apparently never published – marks the not yet fully-grown composer's first compositional approach to the world of Mozart's piano concertos, his quartet versions of seven of these works form a link to the mature Hummel. Not until 1836, a year before his death, did he complete the chamber arrangements of 'Sept GRANDS CONCERTOS de W.A. MOZART, arrangés pour PIANO avec Acc. de FLÛTE, VIOLON et VIOLONCELLE par J.N. HUMMEL', commissioned by English publishers. The series included the *Concerto in E flat major*, KV 316a/365, originally conceived for two pianos, the *Concerto in B flat major*, KV 456, written for the blind pianist Maria Theresia Paradis, the *Concerto in D minor*, KV 466, which was already very popular in the nineteenth century on account of its proto-Romantic tendencies, the *Concerto in E flat major*, KV 482, and that in *C minor*, KV 491, both of which Hummel probably knew from his student days, and the *Concerto in D major*, KV 537, known as the 'coronation concerto'.

For the accompaniment, Hummel chose a mixed trio; the piano part of the concertos was so wide-ranging and skilfully written that a performance by the solo instrument alone was fully realistic; the flute, violin and cello were allocated relatively subordinate, supporting or accompanimental functions. The piano part in the quartet versions is not only remarkable for being a penetrating and complete transcription of Mozart's concertos, however, but presents itself as an adap-

tation provided with Hummel's own ornamentation and coloration, fully exploiting all of the piano's capabilities.

This focuses our attention on one aspect that perhaps represents the strongest side of Hummel as a pianist: his ability to extemporize, praised as exceptional even by his contemporaries and, according to indisputable reports of the time, unequalled even by Beethoven. This showed itself in the improvisatory ornamentation forming part of his performances, which were very brilliant but always determined by the 'beauty of the execution'. Individual coloration was one of the most striking stylistic peculiarities of the eighteenth century and, as Mozart in his instrumental concertos voluntarily acceded to the ornamental needs of the dying rococo era but usually wrote only a rudimentary version of the piano part in his scores, Hummel was well aware of how to exploit the freedom that Mozart had offered.

If Hummel's original œuvre (the central focus of which is without doubt piano music) is superficially concerned with pandering to the public's taste for technical sensationalism, his arrangements of Mozart's piano concertos can rather be seen as the result of his conscientious – if virtuosic – approach to the works of his revered master. If the melody instruments and the cello are spared Hummel's coloristic effects, the ornamentation of the piano parts – naturally in the solo passages and especially in the slow middle movements – is clearly evident. Turns, *Pralltriller* ('compact' trills) and appoggiaturas enrich the piano part as much as the use of thirds, sixths and octaves. The filling out of triads with shorter notes, the chromatic intensification of scale passages (and their continuations both in higher and in lower registers) also belong to the repertoire of Hummel's storytelling art.

The accusation is often made that Hummel crossed the line in his treatment of Mozart's piano style, or that he undertook a 'complete transformation' of Mozart's

piano concertos. A comparison of the original score and the transcription, however, does not support such claims. As for the introductions and cadenzas that Hummel wrote, this criticism is indeed valid: with their wide-ranging modulations and extensive thematic reworkings, these seem – by comparison with Mozart’s playful, figurative cadenzas – very dramatic, overblown and often sensational. When arranging Mozart’s piano part, however, Hummel was very moderate and always very sensible with his ornamentation and, in consequence, the changes seem to be embedded in the existing structure, and may be regarded as a continuation of Mozart’s artistic intentions.

How carefully Hummel positioned himself as an improviser can be inferred from the *Allgemeine Musikalische Zeitung* of May 1816, in which not only his ‘perfection of the mechanical aspects of playing’ were mentioned but also his ‘wholly unflinching taste’, which ‘knows not only how to achieve the very best of results but also just how far to go’.

And thus Hummel, with his total mastery, rose clearly above the sometimes pretentious, obsequious protagonists of the early virtuoso era because, as a practising and intelligent musician, he was capable of putting his instrumental skill and his talent as a composer at the service of the music. Even Goethe was not oblivious to his skill; in November 1818 Hummel was appointed grand-ducal *Kapellmeister* in Weimar, which explains the aphoristic remark by Germany’s most important poet about Mozart’s most important pupil: ‘As Napoleon did with the world, so Hummel did with his piano; both appear wondrous to us, we grasp the one as inadequately as the other, and yet it is as it is, and takes place before our very eyes... He [Napoleon] was always in his element, equal to every occasion and eventuality, as is also the case with Hummel, whether he is playing an *Adagio* or an *Allegro*, in the bass or in the descant. That is the facility that is found wherever genuine talent is present, in the arts of peace and in those of war,

at the piano and behind the cannons.’ (Goethe to his close friend J.P. Eckermann, 7th April 1829.)

When Hummel decided to include the *Concerto No. 10 in E flat major for two pianos*, KV 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 (‘Annerl’) was an eminently surmountable challenge, as it is composed almost exclusively in the manner of a dialogue. This ‘conversational’ principle of alternating parts, differentiated by register and sonority, offered the possibility to reduce the two to a single line by filling in the ‘empty’ bars in each respective part. Hummel succeeded exceptionally well with his reversion of Mozart’s skilful and playful dialogue, even though the solution was made immediately evident by the compositional method of this double concerto – 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, KV 497 in F major and KV 521 in C major, as well as the four-hand piano variations in G major, KV 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*, KV 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 virtuosic figurations in the more elaborate passages as well as in the transitions and cadenzas is obvious from later additions to the autograph score, written by Mozart in stylish handwriting above the notated piano part.

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.

© *Rüdiger Herrmann 2004*

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 Beethoven’s *First* and *Second Concertos* for the same instrumental forces. This is the second 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 interna-

tional 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 Herkulessaal 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.



Ohne Zweifel ragt der künstlerischen Bedeutung nach Johann Nepomuk Hummel in besonderer Weise aus dem Mozart'schen Schülerkreis hervor: Unter den knapp drei Dutzend „Scolaren“, die Mozart von 1777 bis zu seinem Tod im Jahre 1791 nachweislich unterwiesen hatte, war der pianistisch-hervorstechend begabte Knabe Hummel nicht nur durch den zweijährigen kostenlosen Unterricht (Ende 1785-Oktober 1787) und die Aufnahme in das Haus seines verehrten Lehrmeisters in einzigartigem Maße privilegiert, auch die zeitgenössischen Kritiken erkannten schon dem Wunderkind Hummel einen erst-rangigen musikalischen Stellenwert zu. So weiß beispielsweise die *Spencersche Zeitung* aus Berlin am 21. Mai 1789 zu berichten: „Er [Hummel] ist ein Schüler des berühmten Herrn Mozart und übertrifft an Fertigkeit, Sicherheit und Delikatesse alle Erwartungen.“

Wie innig sich die Schüler-Lehrer-Beziehung Hummel/Mozart gestaltete, ist zum einen schriftlichen Äußerungen der „Etatsrätin Constanze von Nißen, gewesene Wittve Mozart“ zu entnehmen (Brief vom 23. Januar 1838), die sich selbst als „Pflegemutter des berühmten Hummel“ titulierte und betonte, ihren „Ziehsohn ... seines Talentes wegen, meinen eigenen Söhnen weit vor[ge]zog[en]“ zu haben. Auch der Musik-Journalist Moritz Müller führt in seinen 1873 veröffentlichten Hummel-Erinnerungen *Ein alter Musikmeister* aus: „Er wurde von den Mozarts wie ein Kind vom Hause gehalten ... der Wolfgang nahm sich seiner wie ein Vater an.“ Zum anderen sprach Hummel selbst Zeit seines Lebens voller Hochachtung und Dankbarkeit von seinem genialen Mentor, der ihm aufschlussreiche Einblicke in dessen Schaffensweise gewährte und von dem er die Kompositionsmethodik – „So [wie Mozart] mache auch ich es“ – übernahm. In der Tat konnte Hummel während seiner Lehrzeit im Mozart'schen Familienkreis die Kompositionstätigkeit Mozarts von etwa KV 486 *Der Schauspieldirektor* an, bis hin zu KV 527 *Don Giovanni* aus nächster Nähe mitverfolgen, also scheint es nur folge-

richtig, dass Hummel zu Beginn des 19. Jahrhunderts als rechtmäßiger Nachfolger Mozarts und – insbesondere nach dem Tode Beethovens – als Siegelbewahrer der klassischen Musizierkunst galt.

Schon die erste große Konzertreise der Jahre 1788-1793, die der 10-Jährige auf Anraten Mozarts und in Begleitung seines Vaters Johannes durch Boehmen, Deutschland, Dänemark, den Niederlanden und Britannien unternommen hatte, legte den Grundstein für Hummels spätere, alles weithin überragende Reputation als „König der Klavierspieler“ – eine Position, die nur durch den ihm freundschaftlich-konkurrierend verbundenen Beethoven ernst zu nehmend gefährdet wurde –, wobei damalige Berichte die häufigen und erfolgsgekrönten Darbietungen der Werke Mozarts durch seinen Schüler belegen. Hatte Hummel schon als Halbwüchsiger mit seinem Opus 4 – eine Sammlung von frühen Kadenzen, die Mitte der 1790er Jahre verfasst, allem Anschein nach jedoch nie veröffentlicht wurden – eine erste kompositorische Annäherung an das pianistisch-konzertante Œuvre Mozarts gesucht, so schlugen die Quartett-Bearbeitungen von sieben Mozart'schen Klavierkonzerten den Bogen zum späten Hummel. Erst 1836, ein Jahr vor seinem Tod, wurden die von englischen Verlegern in Auftrag gegebenen kammermusikalischen Arrangements der „Sept GRANDS CONCERTOS de W.A. MOZART, arrangés pour PIANO avec Acc. de FLÛTE, VIOLON et VIOLONCELLE par J.N. HUMMEL“ beendet. Die Reihe umspannte das von Mozart ursprünglich für zwei Klaviere vorgesehene Konzert KV 316a/365 in Es-Dur, das für die blinde Pianistin Maria Theresia Paradis komponierte KV 456 in B-Dur, das aufgrund seiner proromantischen Tendenzen im 19. Jahrhundert so beliebte KV 466 in d-moll, die Hummel vermutlich schon aus seiner Schülerzeit vertrauten Konzerte KV 482 in Es-Dur, KV 491 in c-moll, KV 503 in C-Dur sowie das als Krönungs-Konzert bezeichnete KV 537 in D-Dur.

Hummel wählte zum Akkompagnement also ein gemischtes Trio; dabei war der Klavierpart der Konzerte so umfassend und geschickt eingerichtet, dass auch eine solistische Wiedergabe ohne weiteres möglich war, da Flöte, Violine und Violoncello nur mit relativ untergeordneten, unterstützenden bzw. begleitenden Funktionen bedacht wurden. Die Klavierstimme der Quatuors nimmt sich jedoch nicht nur als eine profunde und vollständig-komplette Transkription der Mozart'schen Konzerte aus, sondern präsentiert sich – unter Ausschöpfung jeglicher pianistischen Möglichkeiten – als eine mit Hummel'scher Ornamentik und Kolorierung versehene Adaption.

Damit rückt ein Aspekt in den Blickpunkt, der wahrscheinlich die stärkste Seite des Pianisten Hummel repräsentiert: die schon unter den zeitgenössischen Musikern als exzeptionell gerühmte – und laut damaligen, unstrittigen Urteilen, auch von Beethoven unerreichte – Fähigkeit zum Extempore bzw. zur improvisatorischen Ausschmückung seines brillanten, jedoch stets der „Schönheit der Ausführung“ verpflichteten Spiels. Die individuelle Kolorierung gehörte zu den auffälligsten Stileigentümlichkeiten des 18. Jahrhunderts, und da Mozart in seinen Instrumentalkonzerten dem Schmuckbedürfnis des ausgehenden Rokoko willig nachgab, in seinen Partituren aber den Solo-Part des Klaviers des Öfteren nur rudimentär niederschrieb, wusste Hummel die von Mozart gelassenen Freiräume wohl zu nutzen.

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. Blieben die Melodieinstrumente und das Violoncello 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.

Wie bedachtsam sich Hummel gemeinhin als Stegreif-Spieler gerierte, ist beispielsweise der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom Mai 1816 zu entnehmen, die ihm neben der „Vollendung im Mechanischen“ einen „ganz gesicherten Geschmack“ bescheinigt, der „nicht nur die besten Verhältnisse überhaupt zu treffen, sondern auch die Grenzen zu behaupten weiss.“

Somit hob sich Hummel in seiner vollendeten Meisterschaft deutlich von den mitunter präntiösen, gefallsüchtigen Protagonisten des frühen Virtuosen-Zeitalters ab, da er als ausübender und zugleich wissender Musiker seine instrumentale Ge-

schicklichkeit und sein kompositorisches Können in den Dienst der Musik zu stellen vermochte. Auch Goethe blieben die Qualitäten des im November 1818 zum Großherzoglichen Kapellmeister in Weimar bestellten Hummel nicht verborgen, und so erklärt sich die aphoristische Bemerkung des bedeutendsten deutschen Dichters über den bedeutendsten Mozartschüler:

„Napoleon behandelte die Welt, wie Hummel seinen Flügel; beides erscheint uns wunderbar, wir begreifen das eine so wenig wie das andere, und doch ist es so und geschieht vor unseren Augen ... Er [Napoleon] war immer in seinem Element und jedem Augenblick und jedem Zustande gewachsen, so wie es Hummeln gleichviel ist, ob er ein *Adagio* oder ein *Allegro*, ob er im Baß oder im Diskant spielt. Das ist die Fazilität, die sich überall findet, wo ein wirkliches Talent vorhanden ist, in Künsten des Friedens wie des Krieges, am Klavier wie hinter den Kanonen.“ (J. W. v. Goethe zu seinem Vertrauten J. P. Eckermann am 7. April 1829)

Als J. N. Hummel sich für die Aufnahme des *Konzerts 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 Parte, bot sich eine Reduktion durch Ausfüllen der jeweils „leeren“ Takte geradezu an. Die Rückgängigmachung der kunstvoll-spielerischen Verteilung des Mozart'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 für Klavier 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.

© *Rüdiger Herrmann 2004*

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, wobei sie mit ihrer Reihe „Piano concertos in disguise“ weltweit Aussehen erregt: 1997 erschienen die Chopin-Konzerte in der Version für Klavier und Streichquintett, 2000 folgte die Einspielung der Beethoven-Konzerte Nr. 1 & 2 in derselben Besetzung. 2003 startete 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 Herkulessaal 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 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.

L'importance artistique de Johann Nepomuk Hummel se démarque de manière décisive au sein du cercle des élèves de Mozart : parmi les quelque trois douzaines d'élèves dont on a la preuve qu'ils ont étudié avec Mozart de 1777 à sa mort en 1791, le jeune Hummel, remarquablement doué au piano, a joui d'un statut spécial, non seulement en bénéficiant de deux années d'enseignement gratuit (de fin 1785 à octobre 1787) et en étant accueilli dans le foyer de son maître respecté mais également auprès des critiques de l'époque qui ont vu en cet enfant-prodige un musicien de premier rang. C'est ainsi que le *Spenerische Zeitung* berlinois du 21 mai 1789 rapportait qu'« il [Hummel] est un élève du célèbre Monsieur Mozart et dépasse en habileté, en sûreté et en délicatesse toutes les attentes. »

On peut deviner le degré d'affection de cette relation élève – professeur entre Hummel et Mozart à la lecture d'une note de la « conseillère Constanze von Nissen, veuve Mozart », (lettre du 23 janvier 1838) où elle s'attribue le titre de « nourrice du célèbre Hummel » et prétend avoir de loin préféré ce « fils adoptif » à ses propres fils en raison de son talent. Le journaliste musical Moritz Müller affirmait dans ses souvenirs de Hummel publiés en 1873, *Ein alter Musikmeister* [Un vieux maître de musique] : « Il a été traité à la maison de Mozart comme un enfant et de son côté, il considérait Mozart comme un père. » Sa vie durant, Hummel évoquera toujours avec respect et gratitude son génial mentor qui lui permit de poser un regard instructif sur la méthode de création à partir de laquelle il développa à son tour sa propre technique de composition : « Je fais tel que Mozart le faisait ».

En réalité, Hummel put pendant sa période d'apprentissage au sein du cercle familial des Mozart suivre au plus près l'activité du compositeur, entre les numéros 286 (*Der Schauspieldirektor* [Le directeur de théâtre]) et 527 (*Don Giovanni*) du catalogue établi par Köchel. Il était donc inévitable que Hummel, au début du 19^e siècle, soit tenu pour le successeur légitime de Mozart et, en particulier après la mort de Beethoven, comme le gardien du temple du classicisme en musique.

Dès les premières grandes tournées qu'il entreprend à l'âge de dix ans et accompagné de son père durant les années 1788-1793 à travers la Bohême, l'Allemagne, le Danemark, la Hollande et la Bretagne suite aux conseils de Mozart, le prestigieux titre de « roi des pianistes » qui devait le suivre pendant longtemps lui fut attribué. Ce titre ne pouvait sérieusement être menacé que par Beethoven, un ami et un concurrent, alors que les comptes-rendus d'alors faisaient état d'exécutions couronnées de succès d'œuvres de Mozart par son élève. Pour son opus 4 datant du milieu des années 1790, Hummel, encore adolescent, avait composé une série de cadences – son premier essai compositionnel visant à se rapprocher de la littérature concertante pour piano de Mozart – et il bouclera la boucle à la fin de sa vie avec ses arrangements pour quatuor de sept concertos pour piano de Mozart. Ce n'est qu'en 1836, un an avant sa mort, que les « Sept Grands Concertos de W.A. MOZART, arrangés pour PIANO avec Acc. De FLÛTE, VIOLON et VIOLONCELLE par J.N. HUMMEL commandés par un éditeur anglais furent complétés. La série comprend le *Concerto en mi bémol majeur* K 316a/365, conçu à l'origine pour deux pianos, le *Concerto en si bémol majeur* K 456 que Mozart avait écrit à l'intention de la pianiste aveugle Maria Theresia Paradis, le *Concerto en ré mineur* K 466 tant aimé au 19^e siècle en raison de ses tendances « proto-romantiques », le *Concerto en mi bémol majeur* K 482 que Hummel connaissait vraisemblablement depuis ses années d'apprentissage, le *Concerto en do mineur* K 491, le *Concerto en do mineur* K 503 ainsi que le *Concerto en ré majeur* K 537 qualifié de « concerto du Couronnement ».

Pour la réduction de la partie d'orchestre, Hummel choisi un trio mixte. Les parties de piano des concertos sont cependant tellement complètes et adroitement conçues qu'un arrangement pour piano seul aurait également été possible car la flûte, le violon et le violoncelle n'ont en définitive qu'un rôle subordonné, de soutien voire d'accompagnement. La partie de piano du quatuor n'a cependant pas que

l'allure d'une transcription complète du concerto de Mozart mais se présente plutôt – par un épuisement des possibilités pianistiques – comme une adaptation avec une ornementation et de nouvelles couleurs provenant de la plume de Hummel.

C'est ainsi qu'apparaît un aspect de première importance représentant vraisemblablement la première qualité de Hummel le pianiste : cette capacité qui déjà auprès des connaisseurs d'alors était considérée comme exceptionnelle – et selon les jugements unanimes de l'époque, inégalée même chez Beethoven – à l'« extempore », c'est-à-dire à l'embellissement improvisé de son jeu brillant mais toujours soumis à la « beauté de l'exécution ». L'attribution individuelle de nouvelles couleurs appartient aux caractéristiques les plus frappantes du 18^e siècle et alors que Mozart dans ses concertos instrumentaux cède de bonne grâce au besoin d'embellissement typique du rococo tardif, la partie soliste du piano dans la partition est le plus souvent écrite de manière rudimentaire. Hummel savait parfaitement comment utiliser ces espaces libres laissés par Mozart.

Alors que la production de Hummel, au centre de laquelle se trouve sans contredit la musique pour piano, est souvent considérée comme un consentement superficiel aux demandes d'un public avide de sensations pianistiques, les arrangements des concertos pour piano de Mozart peuvent cependant plutôt être décrits comme le résultat d'un traitement consciencieux et virtuose par Hummel des œuvres de son professeur admiré. Si l'on retire les instruments mélodiques et le violoncelle des nouvelles teintes données par Hummel, la parure de la partie de piano apparaît alors comme clairement conforme dans les sections solos et avant tout dans le mouvement central lent. Des gruppentos, des mordants et des appoggiatures enrichissent la partie de piano ainsi que des passages en tierces, en sixtes et en octaves. Le remplissage des accords parfaits par de courtes valeurs de note, l'introduction chromatique aux passages en gamme ainsi que le développement dans le registre aigu ou grave appartiennent au talent de raconteur de Hummel.

Le reproche maintes fois fait à Hummel d'« être passé outre » le style pianistique de Mozart, c'est-à-dire d'avoir complètement transformé ses concertos pour piano ne se justifie cependant pas si l'on compare l'arrangement et la partition originale. Cette critique peut cependant être fondée si l'on observe les entrées et les cadences écrites par Hummel dont les modulations hardies et le traitement extrême des thèmes apparaît comme hautement dramatique, surchargé et souvent tapageur lorsque comparées aux cadences figuratives de Mozart. Hummel utilise cependant son art de l'ornementation dans ses arrangements des parties de piano de Mozart avec beaucoup de parcimonie et toujours judicieusement, les modifications pouvant ainsi être vues comme encadrées dans la structure déjà existante et comme une continuation des intentions artistiques poursuivies par Mozart.

On constate avec combien de prudence Hummel gère son jeu d'improvisateur en lisant par exemple l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* de mai 1816 qui confirme la présence, aux côtés de sa « perfection mécanique », d'un « goût parfaitement sûr » qui « sait non seulement comment parvenir aux meilleures situations, mais également jusqu'où aller. »

C'est ainsi que, par sa maîtrise parfaite, Hummel se détache clairement du lot de protagonistes parfois prétentieux et coquets du début de l'époque des virtuoses en apparaissant comme un musicien à la fois appliqué et cultivé donnant la preuve qu'il est capable de mettre son habileté technique et son savoir de compositeur au service de la musique. Même Goethe n'était pas sans connaître les qualités de Hummel qui devint maître de chapelle du grand-duc de Weimar comme l'atteste cette remarque aphoristique du plus grand poète allemand au sujet du meilleur élève de Mozart : « Napoléon a traité le monde comme Hummel son piano ; ces deux faits nous semblent merveilleux, nous ne comprenons pas davantage l'un que l'autre, mais c'est ainsi et cela se produit devant nos yeux ... Il [Napoléon] a toujours été dans son élément, et égal à lui-même à chaque instant et dans chaque situation, tout comme

Hummel, que celui-ci joue un *Adagio* ou un *Allegro*, dans le registre grave ou aigu. C'est cette capacité que l'on trouve partout où le talent véritable existe, dans l'art de la paix comme dans celui de la guerre, au clavier comme derrière un canon.» (J.W. von Goethe à son ami intime, J.P. Eckermann, le 7 avril 1829).

Alors que Hummel choisit le *Concerto pour deux pianos en mi bémol majeur*, K 316a/365 pour son cycle d'adaptations des concertos pour piano, il fait 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 la connaissance immanente des techniques de composition du concerto double ainsi que de celle, 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 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 passages que l'on pourrait qualifier d'« improvisatoires » – 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 ainsi 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 même eu à 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.

© Rüdiger Herrmann 2004

Fumiko Shiraga est née à Tokyo et vit en Allemagne depuis son enfance. Elle étudie avec Detlef Kraus, Friedrich Wilhelm Schnurr, Malgorzata Bator et Vladimir Krainev aux Conservatoires d'Essen, de Detmold et d'Hanovre. Elle enregistre chez BIS depuis 1996 et a été saluée partout à travers le monde pour sa série de concertos pour piano «in disguise». Son enregistrement des concertos pour piano de Chopin dans une version pour piano et quintette à cordes sort en 1997, suivi en 2000 des premier et second concertos de Beethoven pour la même formation. Cet enregistrement de la série complète des arrangements pour formation de chambre de Hummel de sept concertos pour piano de Mozart est une première discographique mondiale. Son enregistrement en première mondiale de la musique pour piano solo d'Anton Bruckner, sorti en 2001, a été salué par la presse internationale. Fumiko Shiraga enregistre aussi régulièrement pour diverses stations de radio allemandes (NDR, BR, SR, HR). Elle se produit en tant que récitaliste, chambriste et soliste avec des orchestres à Londres, Budapest, Salzbourg, Helsinki, Rīga, Kiev, Istanbul, Beyrouth, San José et dans le cadre du festival de musique 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.

Le flûtiste **Henrik Wiese** est né à Vienne en 1971 et a grandi à Hambourg. Après avoir appris seul à jouer de la flûte à l'âge de dix ans, il prend des leçons avec Ingrid Koch à Hambourg. Il étudie ensuite avec Paul Meisen à Munich où, après cinq semestres à l'université, il est nommé première flûte à l'Opéra National de Bavière. Henrik Wiese remporte des prix au Concours de Musique Allemand en 1995, au concours Elise Meyer en 1996 ainsi qu'à des compétitions internationales à Kobe en 1997, Markneukirchen en 1998, Odense (concours Carl Nielsen) en 1998 et Munich (ARD) en 2000. En tant que chambriste, soliste et professeur,

il voyage à travers l'Extrême-Orient (notamment au Japon, en Taiwan et en Inde) ainsi qu'à travers l'Europe. Il s'intéresse particulièrement à la redécouverte d'œuvres oubliées pour flûte.

Né à Munich en 1968, **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). Peter Clemente participe à des classes de maître avec notamment Rainer Kussmaul, Thomas Brandis, Alice Schoenfeldt et Harvey Shapiro. 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 »), « Bund Deutscher Industrie », Michelangelo Abbado à Sondrio en Italie ainsi qu'au concours Vincenzo Bellini à Caltanissetta en Italie. 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 tant que soliste et au sein de son trio – 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. Sa longue collaboration en tant que chambriste avec Wilhelm Hübner, premier violon de l'Orchestre Phil-

harmonique de Vienne, mérite une mention spéciale. 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.

ALSO AVAILABLE:



MOZART, ARR. HUMMEL

Piano Concerto No. 20 in D minor, KV 466

Piano Concerto No. 25 in C major, KV 503

FUMIKO SHIRAGA *piano*

HENRIK WIESE *flute*

PETER CLEMENTE *violin*

TIBOR BÉNYI *cello*

BIS-CD-1147

The Fazioli grand piano used on this recording was kindly supplied by Piano Fischer, Stuttgart.



DDD

RECORDING DATA

Recorded on 5th-7th June 2004 at the Bavaria Music Studios, Munich, Germany

Recording producer, sound engineer and digital editing: Uli Schneider

Recording equipment: Neumann microphones; RME pre-amps and converters; Custom HD Recorder;
Sennheiser headphones. Piano recorded using Klavibase plateaus.

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Rüdiger Herrmann 2004

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover design: Hardy Brackmann

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, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

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

info@bis.se www.bis.se

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

BIS-CD-1237 © & © 2004, BIS Records AB, Åkersberga.



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

BIS-CD-1237