



**BIS**

**M O Z A R T**

concertos nos. 22 & 26

chamber arrangements by

**H U M M E L**

**FUMIKO  
SHIRAGA**

piano

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756-1791)

arranged by HUMMEL, JOHANN NEPOMUK (1778-1837)

PIANO CONCERTO NO. 26 IN D MAJOR, KV 537 29'24

'CORONATION CONCERTO'

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 1 | I. <i>Allegro brillante</i>            | 12'55 |
| 2 | II. <i>Romanza. Larghetto con moto</i> | 6'23  |
| 3 | III. <i>Rondo. Allegretto con moto</i> | 9'55  |

PIANO CONCERTO NO. 22 IN E FLAT MAJOR, KV 482 38'33

- |   |                             |       |
|---|-----------------------------|-------|
| 4 | I. <i>Allegro</i>           | 15'14 |
| 5 | II. <i>Andante con moto</i> | 10'24 |
| 6 | III. <i>Rondo. Allegro</i>  | 12'43 |

TT: 68'49

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

It was by no means a coincidence that Johannes Hummel (1754-1828), who had previously worked at the military establishment in Wartberg near Pressburg and, after the dissolution of the establishment in 1786, served as director of the orchestra at the Theater auf der Wieden in Vienna, sent his musically talented son **Johann Nepomuk Hummel** (1778-1837), who was already an excellent pianist, to study under **Wolfgang Amadeus Mozart**.

For a start, the years 1784-1786 marked the absolute zenith of Mozart's career as a pianist and piano composer – a time when triumphant success and acclaim at public concerts and with the nobility made him Vienna's most highly sought-after piano player and piano teacher, and also the time when twelve of his twenty-one solo piano concertos were written. Moreover, mutual friends – among them the impresario, actor and later 'Papageno' Emanuel Schikaneder, had established contact between Mozart and Hummel, and arranged an audition for the seven-year-old Johann Nepomuk. Franz Jakob Freystädtler, himself a pupil of Mozart's, was present at the audition at Mozart's flat (Große Schullerstraße 846) and reported that 'Mozart, listening to a rendition of one of his own piano sonatas, was astonished at the boy's unusual talents and only took issue with the fast tempo'.

Johann Nepomuk acquitted himself so well that Mozart declared himself willing to welcome him into his home, provide him with free board and lodging, and even to give him free tuition. Hummel mentions in a letter that 'from the age of seven to the age of nine, [my talent was] nurtured by Mozart's teaching' and, bearing mind all of the circumstances (the Hummel family's move to Vienna and Mozart's second journey to Prague for the première of *Don Giovanni*), we can establish the period in question as having started at the turn of the year 1785/86 and ended in September 1787.

Mozart's period of glory as a pianist, the zenith of his production as a piano composer and Johann Nepomuk Hummel's period of study thus broadly coincide,

or at least they overlap by a year. The sudden end of Mozart's career as a pianist – he played one of his own concertos in public for the last time in Vienna on 5th December 1786 – made a complete correspondence impossible.

From a pianistic point of view the *Piano Concertos in E flat major*, KV 482 (completed on 16th December 1785) and in *D major*, KV 537 (completed on 24th February 1788 and known as the 'Coronation Concerto') mark the extremes of Hummel's musical education with Mozart. Although he was treated like a member of the family, the boy could not personally follow the composition of the two concertos (the composition of KV 488, KV 491 and KV 503 certainly fell within the period of Hummel's studies).

During his stay at Mozart's house, however, Hummel did not only follow the compositional work of his deeply revered mentor from a position of immediate proximity; the protégé also assimilated some of the performance technique of his great teacher. Evidence of this comes from contemporary reports, which point out striking parallels regarding their artistic behaviour when playing and concerning their way of performing a composition, i.e. their approach to the notated music.

As pianists, neither Mozart nor Hummel were of the 'fiery virtuoso type' as exemplified by Muzio Clementi (1752-1832) and later by Ludwig van Beethoven (1770-1827), Friedrich Kalkbrenner (1785-1849) or Ignaz Moscheles (1794-1870) – and made into a stylized ideal in the Romantic era, especially by Franz Liszt (1811-1886). Instead, they relied on their artistry to impress: in a relaxed, gallant and unassuming manner they sought to place their overwhelming technical abilities at the service of the music, without resorting to excessive body movements or gestures in order to clarify some sort of emotional reaction (unlike the above-mentioned players).

If Mozart's remarkable calmness and generally impressive, sovereign manner are well documented, Hummel's self-effacing security and ability are well illus-

trated by an article in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* from May 1820 that examines the relationship of Mozart, Moscheles and Hummel:

‘Moscheles conquers horrendous difficulties with great security, but without disguising how difficult the music is, and he often exacerbates the situation with a degree of artitic provocation. Mozart cannot pull off this *tour de force*, but he also seems to be more intent on touching the emotions; and Hummel combines both effects, as he blends the stunning technique of the former with the equability. Only inattentive listeners could believe that Moscheles can overcome greater difficulties than Hummel; the latter conquers them quietly and with a smile on his face, whilst the former seems to be making it known that, just like Heracles in the cradle was to strangle two snakes, that he had now succeeded in strangling them.’

It was not only in superficial behaviour that the master and the student resembled each other closely; almost instinctively their approaches to musical execution are in almost total conformity – doubtless as a result of their teacher-pupil relationship. This applied not only to their attitudes to fundamental musical questions such as the importance of perfectly honed technical abilities. An idea of the high priority accorded to precision in playing the notes, rhythmic accuracy, transparency and perfection of playing is conveyed in particular by Hummel’s exhaustive piano tutor with the title *Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Pianofortespiel* from 1828 and Mozart’s letters about his pupil Rosa Cannabich.

Similarly, there was accord between Mozart and Hummel regarding aspects of artistry and interpretation. For instance, they took the same approach to *tempo rubato* in slow movements, whereby the left hand remained strictly in tempo while the right hand, with rich ornamentation, varied the pulse. They also had a similar attitude to the use of ornamentation and the improvisatory elements that determine the true nature of the music. Hummel observed the difference between ‘correctness’ and ‘beauty of playing’; ‘correctness’ referred to purely mechanical

playing in accordance with the written notes, whilst ‘beauty’ required the additional interrelated parameters of taste, gratification and ornamentation as well as improvisation. Even if Hummel believed that ‘beauty of playing’ could not be ‘completely taught or learned’, many of its elements – such as the choice of tempo and phrasing – could be explained and cultivated. A natural disposition towards extemporization, and experience gleaned from the performances of renowned musicians (especially from expert singers) were also necessary if one was to attain a ‘truly beautiful and expressive style’.

Mozart also particularly fascinated his listeners with his mastery of expressive, *cantabile* playing, as Muzio Clementi testified: ‘Until then I had never heard anybody play with such spirit and charm’. Mozart could also play at the fastest of tempos with complete evenness of attack and utter expressive control, but overtly flamboyant, unthinking musical impetuosity was alien to him. In Mozart’s view it was ‘gusto’ – perfect musical taste, the ability to differentiate between the beautiful and the ugly, and to play the right thing at the right time – that marked out a true artist. In his instrumental concertos Mozart willingly surrendered to the decorative needs of the rococo (which was by then in decline) and often only gave a rudimentary indication of the solo piano part. This means that a prudent filling-in of the gaps was left to the skill of the interpreter. Johann Nepomuk Hummel was well aware of how to exploit this musical latitude.

The chamber arrangements commissioned by English publishers in the 1830s of ‘Sept GRANDS CONCERTOS de W.A. MOZART, arrangés pour PIANO avec Acc. de FLÛTE, VIOLON et VIOLONCELLE par J.N. HUMMEL’ testify to Hummel’s conscientious and virtuosic approach to the works of his master. The piano parts are enriched with ornamentation and decorative changes, so wide-ranging and skilfully made that, starting in 1844, the publisher Schott could issue the piano part unaltered as an ‘Arrangement pour Piano seul’ – in itself

proof of the weighty, indeed essential role that Hummel had given to the piano, in full awareness of the instrument's possibilities.

The orchestra, the solo part and Hummel's ornamentation were all combined into a full-bodied piano line, almost like a continuation of Mozart's own piano style. The other instruments in the quartet – flute, violin and cello – had a function as either pure accompaniment or as a reinforcement of the piano.

The frequent accusation that Hummel made a 'complete reworking' of Mozart's piano concertos is not supported by a comparison of original and arrangement. This criticism can, however, be maintained with regard to the introductions and cadenzas that Hummel wrote which, with their wide-ranging modulations and sweeping thematic modifications, seem very dramatic, overloaded and often startling by comparison with Mozart's own playful and figurative cadenzas.

Neither KV 537 in D major nor KV 482 in E flat major (respectively the fifth and sixth of Hummel's adaptations) were printed during Mozart's lifetime. Furthermore, as no performance with any soloist other than the composer was foreseen, long passages of the solo part in each piano concerto are only sketchily indicated in Mozart's manuscripts, or are incomplete (concerning cadenzas and introductions and, often, the left hand). Mozart's exceptional memory and richness of imagination, possibly combined with an urge towards improvisatory freedom, rendered the painstakingly accurate writing out of the piano part redundant. As it is to be assumed, however, that the ten-year-old Hummel, while in Dresden in mid-March 1789 as part of his major concert tour, was present at the first performance of the *Concerto in D major* on 14th April at the court of Elector Friedrich August III of Saxony, Hummel's version of the 'Coronation Concerto' acquires a particular authenticity. This work – Mozart's penultimate concerto – was originally conceived for Lent in 1788 and did not gain its nickname until it was performed in the context of the coronation of Emperor Leopold II on 15th October 1790.

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

The distance in time (some fifty years) between composition and arrangement, the development of instruments and the customs of virtuosity at the beginning of the 19th century may to some extent distort our view of the 'original' Mozart. Even so, Hummel's arrangements of Mozart's piano concertos remain a valuable contribution on the endless path that leads us towards the composer whom Richard Strauss called 'the miracle of Mozart'.

© *Rüdiger Herrmann 2005*

**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 third 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, Rīga, 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.



**D**ass der Musikmeister Johannes Hummel (1754-1828), ehemals am Militärstift in Wartberg bei Pressburg tätig und nach der Aufhebung der Anstalt im Jahre 1786 in Wien am Theater auf der Wieden als Orchesterdirektor fungierend, seinen musikalisch außerordentlich begabten und vortrefflich Klavier spielenden Sohn **Johann Nepomuk Hummel** (1778-1837) bei **Wolfgang Amadeus Mozart** in die Lehre schickte, ist durchaus kein Zufall:

Zum einen verkörpern die Jahre 1784-1786 den glanzvollen Höhepunkt im Leben Mozarts als Pianist und Klavierkomponist, – eine Zeit, in der triumphale Erfolge und Anerkennung im öffentlichen Konzertleben wie auch bei Hofe Mozart zum gefragtesten Klavierspieler und Klavierlehrer Wiens avancieren ließen und in der zwölf der insgesamt einundzwanzig Konzerte für Klavier-Solo entstanden; zum anderen scheinen beiderseits vertraute Freunde, darunter der Impresario, Komödiant und spätere „Papageno“ Emanuel Schikaneder, den Kontakt Mozart-Hummel hergestellt und ein Vorspiel des 7-jährigen Johann Nepomuk erwirkt zu haben. Franz Jakob Freystädler, selbst Mozart-Schüler seit 1786 und Zeuge der Audition in Mozarts Wohnung in der Großen Schullerstraße 846, berichtet, dass „Mozart, über die seltenen Anlagen des Knaben erstaunt, bei dessen Vortrag einer Mozartischen Klaviersonate nur das zu schnelle Tempo auszustellen fand.“

Johann Nepomuk reüssierte demnach derart, dass Mozart sich sogar bereit erklärte, ihn in sein Haus aufzunehmen, freie Verpflegung und Logis zu gewähren und zudem kostenlos Lektionen zu erteilen. Wenn Hummel in einem Brief vom 22. Mai 1826 darlegt, sein Talent sei vom „7ten bis zum 9ten Jahre durch Mozarts Unterricht befördert“ worden, so ist, nach Abwägung aller Umstände – die Übersiedlung der Familie Hummel nach Wien und Mozarts zweite Prag-Reise zur *Don Giovanni*-Premiere sind als *termini a quo* bzw. *ad quem* zu bewerten – die Jahreswende 1785/86 bis September 1787 als Unterrichts-Zeitraum anzusetzen.

Mozarts Glanzzeit als Pianist sowie der Höhepunkt in Mozarts konzertantem

Schaffen und die Lehrzeit seines Schülers Johann Nepomuk Hummel fallen also größtenteils zusammen, überschneiden sich zumindest um eine Jahreslänge, wobei das jähe Ende der Pianisten-Laufbahn Mozarts – am 5. Dezember 1786 trat Mozart zum letzten Mal als Interpret eines eigenen Klavierkonzerts in der Wiener Öffentlichkeit auf – einer totalen Kongruenz entgegensteht.

Die Klavierkonzerte KV 482 in Es-Dur (beendet am 16. Dezember 1785) und KV 537 in D-Dur (beendet am 24. Februar 1788), letzteres als sog. *Krönungskonzert* bezeichnet, markieren aus klavieristischer Sicht die Eckpunkte der musikalischen Ausbildung Hummels bei Mozart. Und obwohl der „wie ein Kind vom Hause gehaltene“ Knabe die Entstehung beider Konzerte nicht persönlich verfolgen konnte – in Hummels Lehrzeit fallen sicherlich die Vertonungen von KV 488 / KV 491 / KV 503 –, so spannen sie doch den pianistisch-konzertanten Bogen, unter den sich der „Élève de Mozart“ für zwei Jahre begeben hatte.

Während seines Aufenthalts im Mozart'schen Hause hat Johann Nepomuk Hummel jedoch nicht nur die kompositorische Arbeit seines lebenslang zutiefst verehrten Mentors aus nächster Nähe verfolgt; offenbar übernahm der Protegé auch manches der instrumentalen Darbietungsweise des Salzburger Genies. Diesen Schluss legen zeitgenössische Berichte nahe, die markante Parallelen hinsichtlich des künstlerischen Habitus am Instrument und bezüglich der Ausführung einer Komposition, d.h. dem Umgang mit dem vorgegebenen Notenmaterial, aufzeigen.

Als Pianisten waren weder Mozart noch Hummel dem „feurigen Virtuosen-Typ“ zuzurechnen, wie er etwa schon durch Muzio Clementi (1752-1832) sowie später durch Ludwig van Beethoven (1770-1827), Friedrich Kalkbrenner (1785-1849) oder Ignaz Moscheles (1794-1870) verkörpert und im romantischen Zeitalter vor allem durch Franz Liszt (1811-1886) zum Idealbild hochstilisiert wurde. Vielmehr beeindruckten beide *coram publico* primär als Künstler, die in ruhig-gelassener, galanter und uneitler Weise ihre überragenden instrumentalen Fähig-

keiten in den Dienst der Musik zu stellen suchten, ohne sich – im Gegensatz zu Nachgenannten – übermäßige Körperbewegungen noch Gebärdenspiel zu gestatten, um etwaige emotionale Reaktionen zu verdeutlichen.

Ist Mozarts bemerkenswerte Ruhe und allseits beeindruckend-souveräne Haltung vielfach belegt, so wird die unaufdringliche Selbstsicherheit und Könnerschaft Hummels in anschaulicher Weise durch einen Artikel der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom Mai des Jahres 1820 illustriert, indem Mozart, Moscheles und Hummel zueinander in Beziehung gesetzt werden:

„Moscheles überwindet ungeheure Schwierigkeiten mit grosser Sicherheit, aber nicht ohne Präention auf diese Schwierigkeiten, und er häuft selbige nicht selten mit etwas künstlerischer Koketterie. Mozart kann so eine gewaltige Tour de force nicht üben; aber er scheint sich auch mehr vorgesetzt zu haben, auf das Gemüth zu wirken und Hummel vereinigt beyde Effecte in sich, da er all das Ungeheure des Ersten mit der Gemüthlichkeit des Zweyten verbindet; und nur unaufmerksame Beobachter können glauben, Moscheles überwinde grössere Schwierigkeiten als Hummel, weil letzterer selbige ausspruchslos und mit lächelnder Miene besiegt, während jener kund zu thun scheint, dass er eben wieder wie Herakles in der Wiege zwey Schlangen erdrücken werde, nun, dass er sie erdrückt habe.“

Doch nicht nur im äußeren Gebaren ähnelten sich Magister und Eleve in hohem Maße; fast naturgemäß gehen intramusikalische Vorstellungen – ohne Frage durch das Unterrichtsverhältnis begründet – nahezu völlig konform. Dies betrifft nicht nur die Übereinstimmung in grundlegenden musikalischen Fragen, wie etwa die Wichtigkeit der vollkommen ausgebildeten pianistisch-technischen Fertigkeiten. Eine Vorstellung von der großen Priorität, welche Genauigkeit der Noten, Akkuratesse des Rhythmischen, Durchsichtigkeit und Perfektion des Spiels einnahmen vermitteln insbesondere Hummels erschöpfende Klavierschule mit dem Titel *Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Pianofortespiel*

aus dem Jahre 1828 und Mozarts Briefe über seine erste Schülerin Rosa Cannabich.

Ebenso herrschte Einvernehmen zwischen Mozart und Hummel in künstlerisch-interpretatorischen Aspekten; die gemeinsame Auffassung vom *Tempo rubato* in langsamen Sätzen, bei dem die linke Hand strikt das Zeitmaß wahrt, während die reich verzierte Rechte im Tempo variiert, zählt genauso dazu, wie die gleiche Anschauung über den Einsatz von Verzierungen und improvisatorischen Elementen, die das eigentliche Wesen der Musik ausmachten. Hummel unterschied nämlich zwischen „Korrektheit“ und „Schönheit des Spiels“, – wobei „Korrektheit“ gleichbedeutend sei mit bloßem mechanischem Spiel, das durch die Noten vorgegeben werde; „Schönheit“ jedoch bedinge zusätzlich die in sich greifenden Parameter Geschmack, Gefälligkeit und Ornamentik sowie das Stegreifspiel. Auch wenn Hummel glaubte, dass die „Schönheit des Spiels“ nicht „vollkommen gelehrt oder erlernt“ werden könne, so könnten doch manche Zusammenhänge, etwa Tempo-Behandlung und Phrasen-Betonung, dargelegt und kultiviert werden. Eine natürliche Disposition zur Extemporation und eine aus dem Vortrag namhafter Musiker, insbesondere von kundigen Sängern, gewonnene Erfahrung seien gleichwohl notwendig, um einen „wahrhaft schönen und ausdrucksvollen Stil“ zu erlangen.

Gleichermaßen faszinierte auch Mozart seine Zuhörer vor allem durch die Beherrschung des expressiven Cantabile-Spiels, – wie aus Muzio Clementis berufenem Mund bezeugt: „Ich hatte bis dahin niemand so geist- und anmutsvoll vortragen gehört.“ Zwar vermochte auch Mozart in schnellstem Tempo unter völliger Ausgeglichenheit des Anschlags und Beherrschung des Ausdrucks zu spielen oder zu „preludieren“, doch war zur Schau gestellte, stupide musikalische Rasanz ihm zuwider. Es war der „gusto“, der vollendete musikalische Geschmack, das Vermögen, Schönes und Hässliches zu unterscheiden und „Richtiges“ zur rechten Zeit einzusetzen, was in Mozarts Augen den wahren Künstler ausmachte.

Wenn Mozart also in seinen Instrumentalkonzerten dem Schmuckbedürfnis des ausgehenden Rokoko willig nachgab, in seinen Partituren aber den Solo-Part des Klaviers des Öfteren nur rudimentär niederschrieb, so war es die Aufgabe des wissenden Musikers, die gelassenen Freiräume sinnvoll auszufüllen. Und Johann Nepomuk Hummel wusste die musikalische Bewegungsfreiheit wohl zu nutzen.

Die in den 1830er Jahren 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“ zeugen von einem gewissenhaft-virtuosen Umgang Hummels mit den Werken seines Lehrmeisters. Zwar ist der Klavierpart der QUATUORS 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 zusammengeführt, wobei die übrigen Instrumente des Quartetts – Flöte, Violine und Violoncello – eine rein begleitende bzw. verstärkende Funktion auszuüben hatten.

Der vielfach erhobene Vorwurf 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.



Weil weder KV 537 in D-Dur, noch KV 482 in Es-Dur (die No. V bzw. No. VI der Adaptionen Hummels) zu Mozarts Lebzeiten zur Drucklegung gelangten und auch keine Aufführung ohne den Komponisten selbst als Solist vorgesehen war, sind weite Teile der Solo-Stimme beider Klavierkonzerte nur skizzenhaft in den Autographen ausgeführt, oder liegen gar unvollständig – im Hinblick auf Kadenzen und Eingänge sowie oftmals auch die linke Hand betreffend – vor. Mozarts außergewöhnliches Gedächtnis und sein Erfindungsreichtum, möglicherweise gepaart mit einem Drang zur improvisatorischen Freiheit, erübrigten eine akribisch-detaillierte Niederschrift des Klavierparts. Da aber durchaus anzunehmen ist, dass der 10-jährige Hummel, Mitte März 1789 im Rahmen seiner großen Konzertreise in Dresden verweilend, Zeuge der Uraufführung des D-Dur-Konzerts bei Hofe des Kurfürsten Friedrich August III. von Sachsen am 14. April des gleichen Jahres gewesen ist, kommt Hummels Fassung des *Krönungskonzertes* eine große Authentie zu. Ursprünglich als Akademiekonzert für die Fastenzeit des Jahres 1788 konzipiert, erhielt Mozarts vorletztes Konzert den Titelzusatz erst aufgrund der Aufführung anlässlich der Kaiserkrönung Leopolds II. am 15. Oktober 1790.

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

Wenn auch die zeitliche Distanz von ca. 50 Jahren zwischen Komposition und Bearbeitung, die Instrumentenentwicklung und die Gepflogenheiten des Virtuositums zu Beginn des 19. Jhs. den Blick auf den „originalen“ Mozart um einiges

verstellen mögen, so leisten die Klavierkonzert-Bearbeitungen Hummels doch einen wertvollen Beitrag auf dem endlosen Weg, sich dem „Wunder Mozart“ (Richard Strauss) weiter anzunähern.

© *Rüdiger Herrmann 2005*

**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 Aufsehen 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 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 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.

Que le maître de musique Johannes Hummel (1754-1828), d'abord à l'emploi de la caserne militaire de Wartberg près de Presbourg puis, à la dissolution du collège en 1786, directeur musical du Theater auf der Wieden à Vienne ait envoyé son fils **Johann Nepomuk Hummel** (1778-1837), très doué et excellent pianiste, étudier avec **Wolfgang Amadeus Mozart** n'est certes pas le fruit du hasard.

D'une part, durant la période entre 1784 à 1786 qui correspond à l'apogée de la carrière de pianiste et de compositeur pour piano de Mozart, les succès triomphaux, tant auprès du public que de la noblesse, avait fait de lui le pianiste et le professeur le plus recherché de Vienne. C'est d'ailleurs durant cette période que douze de ses vingt-et-un concertos pour piano ont été composés. D'autre part, il semble que des amis communs, parmi lesquels l'impresario, comédien et futur Papageno, Emanuel Schikaneder, avaient établi un contact entre Hummel et Mozart et étaient parvenu à obtenir de ce dernier qu'il écoute le jeune Hummel, alors âgé de sept ans. Franz Jakob Freystädtler, lui-même un élève de Mozart depuis 1786 et témoin de l'audition à l'appartement de Mozart à la Große Schullerstrasse 846 rapporte que « Mozart, à l'interprétation de l'une de ses sonates, a été stupéfait du talent rare du garçon et n'eut que le tempo trop rapide à lui reprocher. »

Johann Nepomuk obtint ainsi tant de succès que Mozart se déclara prêt à l'accueillir chez lui et lui donner gratuitement aussi bien le gîte que l'enseignement. Dans une lettre datée du 22 mai 1826, Hummel raconte « qu'entre sa septième et neuvième année, son talent a été nourri de l'enseignement de Mozart ». En tenant compte des événements (le déménagement de la famille Hummel à Vienne et le second voyage de Mozart à Prague à l'occasion de la création de *Don Giovanni*), on peut établir que cette période se situe entre le passage de 1785 à 1786 et septembre 1787.

La gloire de Mozart en tant que pianiste, l'apogée de sa production concertante ainsi que la période d'apprentissage de son élève Johann Nepomuk Hummel

coïncident en majeure partie, à tout le moins pendant une année. La fin abrupte de la carrière de pianiste de Mozart – le 5 décembre 1786, il jouera l'un de ses concertos pour piano en public à Vienne pour la dernière fois – rend cependant impossible une correspondance totale.

Les *Concertos pour piano K. 482 en mi bémol majeur* (terminé le 16 décembre 1785) et *K. 537 en ré majeur* (terminé le 24 février 1788), ce dernier connu sous le nom de « Concerto du Couronnement », marquent les limites temporelles, d'un point de vue pianistique, de l'éducation musicale de Hummel auprès de Mozart. Bien que le jeune musicien ait été traité comme un membre de la famille, il n'a pu suivre en personne le travail sur ces deux concertos (alors que la composition des concertos K. 488, 491 et 503 est certainement survenue durant ses années d'apprentissage).

Pendant son séjour à la maison de Mozart, Johann Nepomuk Hummel n'a pas fait que suivre de près le travail de compositeur de son maître qu'il devait vénérer sa vie durant ; manifestement, le protégé a également assimilé quelques-unes des techniques d'interprétation musicale de son illustre professeur. Cette conclusion a été suggérée par des témoignages de l'époque qui ont exposé le parallèle frappant entre les deux musiciens en ce qui concerne leur attitude artistique dans l'interprétation, c'est-à-dire leur approche face à la partition. Lorsqu'on les considère en tant que pianistes, ni Mozart, ni Hummel ne correspondent au type du virtuose fougueux à la Muzio Clementi (1752-1832) ou plus tard à la Ludwig van Beethoven (1770-1827), Friedrich Kalkbrenner (1785-1849) ou Ignaz Moscheles (1794-1870) qui, à l'époque romantique, trouvera son incarnation parfaite en la personne de Franz Liszt (1811-1886). Mozart et Hummel recourent à leur sens artistique pour impressionner leur public : ils tentent de mettre leur immense habileté technique au service de la musique de manière calme et détendue, galamment et humblement, sans avoir recours aux mouvements exagérés du corps ou aux mi-

miques pour exprimer leurs propres réactions émotionnelles (contrairement aux musiciens mentionnés plus haut).

Alors que le calme remarquable de Mozart et son attitude le plus souvent impressionnante et souveraine ont été maintes fois évoqués, l'assurance discrète et l'habileté de Hummel ont été illustrées de manière concrète dans un article de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* de mai 1820 consacré à la relation entre Mozart, Moscheles et Hummel : « Moscheles surmonte les plus grandes difficultés avec une grande sûreté mais sans dissimuler à quel point cette musique est difficile et il exacerbe souvent la situation en affectant une certaine coquetterie artistique. Mozart ne peut réaliser un tel tour de force, mais il semble davantage soucieux de parvenir aux émotions alors que Hummel réunit les deux effets en combinant l'incroyable technique du premier avec le sens de la mesure du second. Seuls des auditeurs peu attentifs pourraient croire que Moscheles pourrait surmonter des difficultés plus grandes encore que Hummel parce que ce dernier le fait calmement et avec le sourire alors que l'autre semble vouloir faire savoir, tel Hercule au berceau étranglant deux serpents, qu'il est maintenant parvenu à les étrangler. »

Ce n'est cependant pas seulement dans leur attitude extérieure que Mozart et Hummel se ressemblent tant. Presque instinctivement, leur approche de l'interprétation musicale est pratiquement conforme ; sans doute le résultat de la relation maître-élève. Ceci ne s'applique pas seulement à leur attitude face aux questions musicales fondamentales comme par exemple l'importance d'une technique pianistique absolue. On peut se faire une idée de l'importance accordée à l'exactitude des notes, à la précision rythmique, à la transparence et à la perfection du jeu notamment dans la méthode exhaustive de piano de Hummel publiée en 1828 sous le titre de *Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Pianofortspiel* [Méthode complète théorique et pratique pour le piano-forte] ainsi que dans la correspondance de Mozart au sujet de sa première élève, Rosa Cannabich.

On retrouve également une entente entre Mozart et Hummel en ce qui concerne le goût artistique et l'interprétation. Ainsi, ils ont la même approche du *rubato* dans les mouvements lents dans lesquels la main gauche s'en tient strictement au tempo prescrit alors que la droite qui orne richement, le varie. Ils ont également la même attitude face à l'emploi d'ornementations et à la présence d'éléments improvisés qui constituent la véritable essence de la musique. Hummel fait une différence entre « précision » et « beauté du jeu » où la « précision » correspond au simple jeu mécanique qui est commandé par les notes alors que la « beauté », en revanche, s'applique aux paramètres reliés entre eux du goût, de l'agrément et de l'ornementation ainsi que l'improvisation.

Bien que Hummel croit que la « beauté du jeu » ne peut être complètement enseignée ou apprise, plusieurs de ses composantes comme par exemple le traitement du tempo et du phrasé peuvent être exposés et cultivés. Une disposition naturelle à l'improvisation et une autre à l'interprétation glanées à des musiciens renommés, notamment à des chanteurs experts, ainsi que l'expérience gagnée sont tout autant nécessaires pour parvenir à un « style véritablement beau et expressif ». Mozart fascinait de la même manière son auditoire par la maîtrise du jeu *cantabile* expressif, comme l'atteste Muzio Clementi : « Je n'avais encore entendu personne jouer avec autant d'esprit et de grâce. » Bien entendu, Mozart était également capable de jouer ou de « préluder » dans les tempos les plus rapides avec une égalité dans le toucher et une maîtrise de l'expression, bien que l'exhibition vaine de vitesse lui répugnait. Ce qui faisait un artiste véritable aux yeux de Mozart, c'était le « gusto », le goût musical complet, la capacité de différencier le beau et le laid et de produire la bonne chose au bon moment. Ainsi, lorsque Mozart dans ses concertos instrumentaux se soumet au penchant à l'ornementation typique du style rococo disparaissant et qu'il n'écrit que sommairement la partie de piano soliste, il laisse ainsi la responsabilité au musicien instruit de remplir avec



pertinence les espaces laissés vides. Et Johann Nepomuk Hummel savait certes comment utiliser cette liberté de mouvement.

Les arrangements pour formation de chambre commandés par un éditeur anglais durant les années 1830 et publiés sous le titre de « Sept GRANDS CONCERTOS de W.A. MOZART, arrangés pour PIANO avec Acc. De FLÛTE, VIOLON et VIOLONCELLE par J.N. HUMMEL » démontrent l'approche virtuose et scrupuleuse de Hummel des œuvres de son maître. La partie de piano des QUATUORS est enrichie d'ornementations et de modifications visant à embellir et est cependant si riche et arrangée de manière tellement adroite que les éditions Schott, à partir de 1844, publieront la partie de piano telle quelle, en tant qu' « Arrangement pour piano seul ». Ceci démontre bien le rôle capital et lourd de conséquences que Hummel, avec sa connaissance précise des possibilités pianistiques, attribue à l'instrument. L'orchestre, la partie soliste et l'ornementation de la main de Hummel se combinent en une partie de piano complète, un peu comme une continuation du style même de Mozart. Les autres instruments du quatuor (flûte, violon et violoncelle) jouent un rôle d'accompagnateur ou servent à soutenir le piano.

Le reproche souvent soulevé d'une « ré-écriture complète » des concertos pour piano de Mozart ne peut se justifier après la comparaison de la partition originale avec l'arrangement. Cette critique peut cependant se justifier en ce qui concerne les introductions et les cadences composées par Hummel qui avec leurs modulations hardies et les développements thématiques élaborés en comparaison avec les cadences jouées et figuratives de Mozart apparaissent très dramatiques, surchargées et souvent, tapageuses.

Ni le *Concerto en ré majeur* K. 537, ni celui en *mi bémol majeur* K. 482 (respectivement les cinquième et sixième adaptations de Hummel) n'ont été publiés du vivant de Mozart. De plus, parce qu'aucune interprétation avec un autre pianiste

que le compositeur dans le rôle du soliste n'avait été prévue, de longues sections de la partie de piano ne sont qu'esquissées dans le manuscrit autographe ou incomplètes (en ce qui concerne les cadences et les introductions ainsi que, souvent, la partie de main gauche). L'exceptionnelle mémoire de Mozart et son imagination sans limite, probablement combinées à un besoin d'improviser librement, ont permis de faire l'économie d'une partie de piano méticuleusement rédigée. Parce que Hummel, alors âgé de dix ans, durant son séjour à Dresde en mars 1789, l'une des étapes de sa longue tournée de concerts, a pu assister à la création du *Concerto en ré majeur* à la cour du prince Frédéric-Auguste III de Saxe le 14 avril de la même année, on peut attribuer à sa version du Concerto du « Couronnement » une certaine authenticité. Originellement prévu pour un concert durant la période du Carême en 1788, l'avant-dernier concerto de Mozart tire son surnom de son interprétation à l'occasion du couronnement de Léopold II, le 15 octobre 1790.

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

La distance de cinquante ans entre la composition et son arrangement, le développement des instruments et le goût pour la haute virtuosité du début du 19<sup>e</sup> siècle ont pu quelque peu affecter le regard sur un Mozart « à l'original ». Néanmoins, les arrangements de Hummel des concertos de piano constituent un apport pré-

cieux à la quête inaccessible du rapprochement du « miracle Mozart » pour reprendre les mots de Richard Strauss.

© *Rüdiger Herrmann 2005*

**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 Herkulesaal 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 Philharmonique 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



MOZART, ARR. HUMMEL

Piano Concerto No. 10 in E flat major, KV 365  
Piano Concerto No. 24 in C minor, KV 491

FUMIKO SHIRAGA *piano*  
HENRIK WIESE *flute*  
PETER CLEMENTE *violin*  
TIBOR BÉNYI *cello*  
BIS-CD-1237

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



**DDD**

**RECORDING DATA**

Recorded on 28th-30th May 2005 at the Bavaria Music Studios, Munich, Germany

Recording producer, sound engineer and digital editing: Uli Schneider

Recording equipment: Neumann microphones; RME pre-amps; Sequoia HD recording system; Sennheiser headphones

Executive producer: Robert von Bahr

**BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN**

Cover text: © Rüdiger Herrmann 2005

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

Cover artwork: 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](http://www.bis.se)

BIS-CD-1537 © & © 2005, BIS Records AB, Åkersberga.



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

BIS-CD-1537