



Mozart and his Europe

Anna Khomichko

Mozart and his Europe

Anna Khomichko, Piano

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)

Twelve Variations on *Les Folies d'Espagne* H. 263

01 (08'01)

Rondo in C major H. 260

02 (06'25)

Johann Christian Bach (1735–1782)

Sonata in A major, Op. 17 No. 5

03 1. Allegro (05'42)

04 2. Presto (03'01)

Muzio Clementi (1752–1832)

Sonata in F minor, Op. 13 No. 6

05 1. Allegro agitato (04'48)

06 2. Largo e sostenuto (04'44)

07 3. Presto (04'59)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Sonata in B flat major K. 333

08	1. Allegro.....	(07'50)
09	2. Andante cantabile.....	(05'25)
10	3. Allegretto grazioso.....	(06'37)

Adagio in B minor K. 540

11	(09'55)
----	-------	---------

Ten Variations in G major on “Unser dummer Pöbel meint”

from Gluck’s *Pilger von Mekka* K. 455

12	(13'45)
----	-------	---------

Total Time.....	(81'12)
------------------------	----------------

Mozart and his Europe

Four composers – two brothers from Germany, an Austrian child prodigy, and a virtuoso Italian from London – have gathered around a modern grand piano for a private concert that is supposed to show them that the cultivation of their music is not faring all so badly at the beginning of the twenty-first century. How this artistic summit meeting could have come about and what one should think about such a gathering is something for metaphysicians and historians to figure out. For the sake of simplicity, we will assume that Carl Philipp Emanuel Bach, the oldest member of this glorious foursome and the second-born composer and musician son of the illustrious Leipzig Thomaskantor, by posthumous providence had obtained an exemplar of the provocative monograph that a hundred years ago created something of a stir with its poisonous theses.

Historical music, as the churlish author of the said monograph wrote, was “still only very limitedly an original pleasure, and we should also not be blind to this fact [...] in certain old phrases, cadences, combinations, and sounds that we interpret very differently with modern ears than how they are constituted in keeping with their true content.” Furthermore, as he impudently claimed, every historical pleasure was secondary anyway “in that subject and object do not exist in a causal relation. Accordingly, since the music historian does not need to stand in any thoroughly intimate association with life-giving music, in this art what is remarkable has become the fact that the historians mostly do not have much at all to do with the art itself.”

It may be that Otto Vrieslander – for he was the author of the little book on *Carl Philipp Emanuel Bach* published in Munich in 1923 – with his tirades too maliciously sawed away at academia’s professorial chairs; however, some little grains of truth in his bitter pills cannot be swept under the carpet. Especially not the proven means of assigning even the greatest creative achievements to a fixed place in the past with the all-purpose label “historically valuable” and using this museum exhibit case to deprive them of any and all contemporary relevance: that such *modi operandi* occasionally arouse the wish among those in the realm of the blessed spirits to convince themselves of the lasting value of their works is something that somebody who has obtained access to a direct (because naïve) channel to their creations will have no trouble understanding.

We may assume that the current invitation to join the illustrious round did in fact come from Carl Philipp Emanuel Bach. “He is the father, we are the boys”: according to the storyteller and composer Friedrich Rochlitz, this is what Wolfgang Amadeus Mozart is supposed to have said of the Hamburg church music director. This Bach’s mighty influence on the following generation(s) of piano-playing composers is perhaps not so clearly visible and audible to us today because his oeuvre is usually heard covered by the audio veil of the historically correct instrumentarium. Keyboard musicians prefer to use a clavichord or a harpsichord and occasionally also a “Silbermann clavier” in order to make the gigantic flood of sonatas, fantasias, and rondos palatable to the audiences of our times. As a result, however, the perspectival relation shifts to the corresponding repertoire of the “Salzburg boy,” who – apart from his earliest “tinkle-the-keys pieces” – has always enjoyed unlimited access to Steinway, Bechstein & Co. Yet if we present, for example, the *Rondo in C major Wq 56,1* with the same instrumental means that are granted as a matter of course to Mozart, then “who” and “what” questions swiftly materialize: Who of the two was the bolder, more modern,

and “crazier”? What of the *Sturm & Drang*, an epochal term too narrowly conceived, even if broadly and frequently deployed, might not be made to apply to him?

The first piece of the *Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Fortepiano für Kenner und Liebhaber II* (1778), as emotionally sensitive as it may present itself in its refrain of a mere two measures, quickly takes shape as a puckish musical dice game in which themes, motifs, and passages form constantly changing constellations by coincidence or in keeping with a secret principle: harmonic outbursts such as the noisy swivel, say, from C major to B, in order then to be able to steer toward e, F, a, and B flat; in addition, the tender calls of two horns (which also delicately conclude the movement); virtuosic after-striking of the hands at the tiniest intervals, or whooshing garlands – many a later teacher would have disapprovingly shaken his head at such “formal injuries.”

Bach of course also has a command of the two-times-eight of periodic structure, as he convincingly demonstrates in the twelve variations on the indestructible *Folie d’Espagne* (likewise in 1778, that is, when he was sixty-four). Yet even where he clothes the simple corset, with whose decoration countless composers had occupied themselves over the centuries, in some of his typical passages, it can happen that the orderly proportion frays a bit – noticeably above all in the “disobedient” eighth and sixteenth chains of Variations I, II, and VII. In addition, he displays forms of sensitive, canonic, and French (VIII) compositional behavior and again and again of virtuoso ones in keeping with the true art of piano playing for which so many had and have to thank him. “Those of us who can do something right have learned it from him”: this is what the youngest member of the circle reports as if on cue with a significant “you-too glance” at the first of the two London guests, whom he had numbered among his friends already at the age of eight. When his father Leopold had presented him on the Thames like a cute and profitable little puppy of a prodigy, he had already experienced the childlike joy of performing with the famous Johann Christian Bach.

He could only second Amadeus's remark without any reservation at all. After the death of his father in 1750, he had received his further musical training from his half-brother (who was twenty-one years his senior), had entered an astonishing orbit in keeping with his personal disposition, and had become a model in his own right. Not least of all for Mozart, who selected for concerto arrangement (K. 107, 1-3) half of the *Six Sonatas, Op. 5* published by Welcker in Soho in 1766 and over the years held his fellow composer in such high regard that his father Leopold – who knew this very well – only had to give the JCB button a little tap in order to get his son to commit himself to the money side of music: “Just short – easy – popular” is how he was supposed to write. “Do you think perhaps that you will be demeaning yourself with such things? – not at all! Did Bach in London ever publish anything but trifles of this sort?”

The composer mentioned in the letter recalled with an amused smile how his young friend paraphrased these sentences immediately on the receipt of this missive (of 13 August) in Paris in the summer of 1778. He had been on the Seine for a few weeks in order to prepare his opera *Amadis de Gaule* and concisely and pointedly responded: “Your gracious sir papa apparently does not know my Opus 17!?” The *Six Sonatas for the Harpsichord or Piano Forte*, published by Welcker with a beautiful frontispiece exactly two years before, are neither short nor easy. They demand – here, *pars pro toto*, the A major fifth sonata – both a high art of expression and a considerable finger dexterity that with the concluding *Presti* and *Prestissimi*, of which two each occur in the collection, require an absolutely bravura virtuosity. The ciphers are like those of his Hamburg brother, but certainly the flow has become more even, “more classical”: sometimes it is only an eyelash's batting away from the two youngest members of the round ...

... who very noticeably have hardly acknowledged each other's presence with a mere glance. Could it be that time did not heal all the wounds? Muzio Clementi still seems to hold a grudge against Wolfgang Amadeus Mozart because of a certain matter





pertaining to the Overture to *The Magic Flute*. In addition, perhaps somebody had told him that his opponent in the piano duel held before His Majesty Emperor Joseph II in Vienna on Christmas 1781 denied that he had any expression at all, dismissed him as a mere “mechanic” and a “charlatan, like all Italians,” and advised his sister Nannerl not to waste too much time with the sonatas of his rival because if she did the hand would lose “its natural lightness, flexibility, and flowing velocity.”

Might Mozart have been able to maintain his superficial judgment after hearing or performing the *Sonata in F minor, Op. 13 No. 6*? A glance at his surprised facial expression reveals his readiness not to want to entirely

condemn this extraordinarily captivating work by the putative charlatan, who once had claimed the patent on a repetitive series of notes in his *B flat major sonata, Op. 24 No. 2*. He attentively follows the first movement, this intelligent bicinium of both hands that concocts dramatically simmering music from the changing impulses of eighth notes and triplets. Here its author might stake at least two additional claims – to the da-da-da-dum against Ludwig van Beethoven and to the thematic motif of the e flat-f flat-d flat-c against the composer who 150 years later would transpose it into his D-e flat-C-B [= D-eS-C-H]. However, what is more important is this: the eloquent rests à la Carl Philipp Emanuel, the magnificent chiaroscuro of the dynamics, the gripping developmental work, the pointed unisons. Then the Andante with all the ciphers of Johann Christian, who also could have sponsored the Presto, while Muzio Clementi would have been well advised not to proceed against Beethoven's *Eroica* finale for authorship rights.

As we now have noticed, the idea of a feud between Mozart and Clementi, pleasurable and repeatedly spread abroad, no longer can be upheld. Since all those present were brought together at one vanishing point, the modern piano with its possibilities for differentiation, what they have in common comes more clearly into focus – just as what also really separates them comes into clearer view when the sound patina is removed: the figures are the same or at least the equivalent, and they are enough for the different personalities to communicate their individuality in such a way that not only “experts alone receive satisfaction” but also “those who are not experts must be content without knowing why.”

Let us take the *Sonata in B flat major K. 333* that Wolfgang Amadeus Mozart wrote in Linz at the end of 1783 on his return trip from Salzburg to Vienna. We find everything in it somewhere in Carl Philipp Emanuel or Johann Christian Bach and some things surely also in Muzio Clementi; but the spirit who created it hovers over the forms and

motifs and demands a very individual and special “touch” of those who again set them in motion. He who finds this touch is touching on the essence. Clementi opens his eyes wide in disbelief when he hears the *Adagio in B minor K. 540* that his opponent entered in the catalogue of his complete works on 19 March 1788: “I never knew what lay slumbering under the noisy joker,” he states in amazement. “Well, what it looks like on the inside is nobody’s business,” the other replies. “And, what is more, you won’t make any money with it.” He nostalgically recalls the famous academy of 23 March 1783, when he improvised on the hit from the comedy *Die Pilgrime von Mekka* with the Emperor in attendance and in honor of the special guest Christoph Willibald von Gluck. A year later he composed ten witty variations with all the conjurer’s and finger-player’s tricks of which he was capable (CPE nods in approval). When His Majesty is ready to fork out twenty-five ducats in advance and a total of about 1,600 gulden remain, then keyboard magic is easy to work. And especially on a popular number that elevates the principle of material camouflage to an absolute dogma: “Our dumb common folk think that we live strictly. Each man soon becomes our friend because the outer appearance that we lend ourselves seems needy. The good people do not know that we are not lacking in anything, that we lead quite princely lives!” At the end they all join together in song – even the “ciarlattano italiano” with his unmistakable British accent cannot miss the opportunity to admiringly give his previously unloved colleague a pat on the back. No question about it: the impossible concert has brought its rewards, however it may have come about.

Cris Posslac · Translation: Susan Marie Praeder

The Artist

Biographical Notes

A **anna Khomichko's** consummate artistry rests on a powerful musical conviction, intelligence, and maturity. She creates an astonishingly delicate sound with her crystal-clear touch and mindful interpretations. Her fascinating personality and charisma – not only proven by her stage performances, but also during her live moderations – immediately mesmerises any sort of audience.

Communicating with a young generation in the language they understand best – Anna is on a mission to constantly provide high-quality content for her fast-growing blogs about classical music on YouTube and Instagram. She creates a role model of a young female leading musician and aspires to inspire thousands of teenagers, and in fact, people of any age, background, or profession.

Anna Khomichko was invited to important festivals such as Karlsruher Meisterkonzerte, Mainzer Musiksommer, Interlaken Classics Music Festival, Nordlysfestivalen, Kulturfestival Chemnitz, International Piano Festival in Hainfeld and Meisterpianisten Zittau. She has performed in such concert halls as Karlsruher Konzerthaus, Gasteig München, ART CITY Hamamatsu in Japan, Palau Güell in Barcelona, ZK Matthews Great Hall in South Africa, Halls of the Moscow and Saint Petersburg Philharmonias, halls of the German radio stations SWR and BR and many others. This season she is debuting in the Netherlands, Switzerland, Spain and Sweden.

In 2023 Anna is going on a tournee with the Münchner Kammerphilharmonie dacapo where she will also debut in Herkulesaal Munich. She is also invited to perform with

the Freie Symphonie Tübingen. In the previous seasons Anna was seen performing with the Jena Philharmonic Orchestra, Collegium Musicum in Nuremberg, the Bryansk Philharmonic Orchestra, the Murmansk Philharmonic Orchestra, the Orchestra of the Lithuanian Academy of Music and the Symphonic Orchestra of the Russian Gnessin Academy of Music.

Khomichko is a winner of 15 international competitions and has been granted scholarships by the Yehudi Menuhin Foundation, the DOMS Foundation, the Anna Ruths Foundation and the German Federal Government Commissioner for Culture and Media.

Anna comes from a Belarusian-Ukrainian family and grew up in the north of Russia. She started to play the piano at the age of four. She graduated from the Russian Gnessin Academy of Music in Moscow, the Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar and the Hochschule für Musik und Tanz in Cologne.



Mozart und sein Europa

Vier Komponisten – zwei Brüder aus Deutschland, ein österreichischer Wunderknabe und ein virtuoser Italiener aus London – haben sich am modernen Flügel zu einem Privatkonzert versammelt, das ihnen zeigen soll, dass es zu Beginn des 21. Jahrhunderts um die Pflege ihres Schaffens so übel nicht bestellt ist. Wie es zu diesem künstlerischen Gipfeltreffen kommen konnte und was von einem solchen zu halten sei, das mögen Metaphysiker und Historiker herausfinden. Wir nehmen der Einfachheit halber an, dass das älteste Mitglied der ruhmreichen Runde, des überragenden Leipziger Thomaskantors zweitgeborener Komponist und Musicus Carl Philipp Emanuel Bach, durch eine jenseitige Fügung in den Besitz der provokanten Monographie gelangt war, die vor einhundert Jahren mit ihren giftigen Thesen für einigen Wirbel gesorgt hat.

Historische Musik, schrieb der ungehobelte Autor derselben, sei „nur noch sehr bedingt ein Urgenuß und wir dürfen uns darüber auch nicht hinwegtäuschen [...] bei gewissen alten Wendungen, Kadenzen, Kombinationen, Klängen, die wir mit modernen Ohren ganz anders deuten, als wie sie dem wahren Inhalte nach beschaffen sind.“ Ferner, so behauptete er dreist, sei jeder historische Genuss schon sekundär, „indem Subjekt und Objekt nicht in ursächlichem Zusammenhange stehen. Da der Musikhistoriker demnach mit der lebenspendenden Musik in keinem durchaus innigen Vereine zu stehen braucht, so ist in dieser Kunst das Merkwürdige zur Tatsache geworden, daß die Historiker meistens gar nicht viel mit der Kunst selbst zu schaffen haben.“

Mag sein, dass Otto Vrieslander – um diesen handelt es sich bei dem Verfasser des 1923 in München erschienenen Büchleins über Carl Philipp Emanuel Bach – mit seinen Tiraden zu arg an den akademischen Lehrstühlen gesägt hat; einige Körnchen Wahrheit seiner bitteren Pillen lassen sich indes nicht unter den Teppich kehren. Insbesondere nicht das probate Mittel, auch größte schöpferische Leistungen durch das Allzweck-Etikett „historisch wertvoll“ in der Vergangenheit festzubannen und sie unter diesem musealen Glassturz jeder Gegenwartsrelevanz zu berauben: Dass solche Verfahrensweisen im Reiche der seligen Geister gelegentlich den Wunsch wecken, sich von der Nachhaltigkeit der eigenen Werke selbst zu überzeugen, wird unschwer begreifen, wer sich einen direkten, weil naiven Kanal zu ihren Kreationen erhalten hat.

Wir dürfen davon ausgehen, dass die aktuelle Einladung der illustren Runde tatsächlich von Carl Philipp Emanuel Bach ausging. „Er ist der Vater, wir sind die Bubn,“ soll Wolfgang Amadeus Mozart nach der Überlieferung des Erzählers und Komponisten Friedrich Rochlitz von dem Hamburger Kirchenmusikdirektor gesagt haben, dessen mächtiger Einfluss auf die nachfolgende(n) Generation(en) klavierspielender Komponisten uns Heutigen vielleicht deshalb nicht mehr so offenkundig vor Augen und Ohren tritt, weil gerade sein Œuvre zumeist vom tönenden Schleier des historisch korrekten Instrumentariums eingehüllt wird. Man bedient sich vorzugsweise eines Clavichords oder Cembalos, gelegentlich auch mal eines „silbermannischen Clavieres“, um die gigantische Flut an Sonaten, Fantasien und Rondos dem Publikum unserer Zeit schmackhaft zu machen; dadurch verschiebt sich jedoch das perspektivische Verhältnis zum entsprechenden Repertoire des Salzburgerischen „Bubn“, der seit jeher – von den frühesten Klimpersachen einmal abgesehen – einen uneingeschränkten Zugang zu Steinway, Bechstein & Co. hat. Stellen wir aber beispielsweise das *Rondo C-dur* Wq 56, 1 mit denselben instrumentalen Mitteln dar, die man Mozart wie selbstverständlich gewährt, so erhebt sich rasch die Frage, wer denn von beiden

der Kühnere, Modernere und „Verrücktere“ gewesen und was an dem allzu engherzig gefassten, wenngleich reichlich bemühten Epochenbegriff des Sturm & Drang für ihn wohl nicht gelten könne?

Das Auftaktstück der *Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Fortepiano für Kenner und Liebhaber* II (1778), empfindsam wie es sich in seinem gerade einmal zweitägigen Refrain gibt, erscheint rasch als mutwilliges musikalisches Würfelspiel, in dem Themen, Motive und Passagen zufällig oder nach einem geheimen Prinzip miteinander immer neue Konstellationen eingehen; harmonische Ausbrüche wie der polternde Schwenk etwa von C-dur nach H, um hernach e, F, a und B ansteuern zu können; daneben die zarten Rufe zweier Hörner (von denen der Satz auch delikat beschlossen wird); virtuos nachschlagende Hände in Kleinstintervallen oder rauschenden Ranken – über solche „Formalinjurien“ hätte gar manch späterer Lehrer missbilligend das Haupt gewiegt.

Bach beherrscht freilich auch das Zweimalacht des Periodenbaus, wie er (ebenefalls 1778, sprich mit 64 Jahren) an den zwölf Variationen über die unzerstörbare *Folie d'Espagne* schlagend demonstrierte. Doch selbst dort, wo er das simple Korsett, mit dessen Ausschmückung sich über die Jahrhunderte hin unzählige Komponisten befasst haben, in einige seiner typischen Passagen kleidet, kann es vorkommen, dass die ordentliche Proportion ein wenig ausfranst – bemerklich vor allem in den „ungehörigen“ Achtel- bzw. Sechzehntelketten der Variationen I, II und VII. Daneben gibt er sich empfindsam, kanonisch-gesetzt, „frantzösisch“ (VIII) und immer wieder virtuos gemäß der wahren Art, das Clavier zu spielen, die ihm so viele verdank(t)en: „Wer von uns was Rechts kann, hats von ihm gelernt,“ meldet sich wie aufs Stichwort der Jüngste im Kreise mit bedeutsamem Blick auf den ersten der zwei Londoner Gäste, den er schon mit acht Jahren zu seinen Freunden zählte: Als er an der Themse von seinem Vater Leopold wie ein possierlich-profitables Wundertierchen vorgeführt wurde,

hatte er bereits das kindliche Vergnügen, mit dem berühmten Johann Christian Bach zu musizieren.

Der kann sich nur vorbehaltlos der Bemerkung des Amadeus anschließen: Nach dem Tode des Vaters (1750) hatte er seine weitere musikalische Ausbildung bei dem 21 Jahre älteren Halbbruder genossen, sich mit den erworbenen Kenntnissen auf eine erstaunliche, seinem eigenen Naturell gemäße Umlaufbahn begeben und war seinerseits zum Vorbild geworden. Nicht zuletzt für Mozart, der sich gleich die Hälfte der 1766 bei Welcker in Soho erschienenen *Six Sonatas* op. 5 zur konzertanten Bearbeitung (KV 107 1-3) erkor und über die Jahre hin so große Stücke auf den Kollegen hielt, dass Vater Leopold – der das genau wusste – den Knopf JCB leicht drücken konnte, um den Filius aufs Geldverdienen einzuschwören: „Nur kurz – leicht – popular“ solle er schreiben. „Glaubst du dich vielleicht durch solche Sachen herunter zu setzen? – keineswegs! hat dann Bach in London jemals etwas anders, als derley Kleinigkeiten herausgegeben?“

Der brieflich also Bemühte erinnert sich schmunzelnd, wie ihm sein junger Freund im Sommer 1778 diese Sätze in Paris gleich nach Eingang des Schreibens (vom 13. August) paraphrasierte. Seit ein paar Wochen an der Seine, um die Oper *Amadis de Gaule* vorzubereiten, erwiderte er lapidar: „Der gnädige Herr Papa kennen augenscheinlich mein Opus 17 nicht!?“ Die *Six Sonatas for the Harpsichord or Piano Forte*, gerade zwei Jahre vorher von Welcker mit einem schönen Frontispiz herausgebracht, sind weder kurz noch leicht. Sie verlangen – pars pro toto hier die fünfte Sonate in A-Dur – sowohl eine hohe Kunst der Expression als auch eine beachtliche Fingerfertigkeit, die mit den abschließenden Presti und Prestissimi, von denen in der Kollektion je zwei vorhanden sind, eine geradezu bravouröse Virtuosität erfordern. Die Zeichen gleichen denen des hamburgischen Bruders, gewiss, der Fluss hingegen ist gleichmäßiger, „klassischer“ geworden: Manchmal ist es nur noch ein Wimpernschlag bis zu den beiden Jüngsten ...

... die sich auffallenderweise bislang kaum eines Blickes gewürdigt haben. Heilte die Zeit etwa doch nicht alle Wunden? Muzio Clementi scheint Wolfgang Amadeus Mozart noch immer die Sache mit der *Zauberflöten*-Ouvertüre zu verargen. Vielleicht hat ihm auch jemand zugetragen, dass ihm der Gegner im Klavierduell, das Weihnachten 1781 vor Kaiser Josef II. in Wien stattfand, jeglichen Ausdruck absprach, ihn als einen bloßen „Mechanicus“ und „ciarlattano wie alle Wälsche“ abtat und seiner Schwester Nannerl riet, mit den Sonaten des Rivalen nicht zu viel Zeit zu vertun, da die Hand „dadurch ihre natürliche Leichtigkeit, Gelenkigkeit, und fließende Geschwindigkeit“ verlöre.

Ob Mozart sein oberflächliches Urteil auch nach Anhörung oder Ausführung der Sonate f-Moll op. 13 Nr. 6 aufrecht erhalten wird? Ein Blick auf seine verwunderte Miene verrät die Bereitschaft, zumindest dieses außergewöhnlich mitreißende Werk des vermeintlichen Scharlatans, der einst das Patent auf eine repetitive Tonfolge seiner B-Dur-Sonate (op. 24 Nr. 2) beanspruchte, nicht gänzlich verdammen zu wollen. Aufmerksam verfolgt er den Kopfsatz, dieses intelligente Bicinium beider Hände, das aus den wechselnden Impulsen von Achteln und Triolen eine dramatisch brodelnde Musik erzeugt: Da könnte ihr Verfasser gleich noch mindestens zwei weitere Ansprüche geltend machen – für das ta-ta-ta-taa gegenüber Ludwig van Beethoven, und für das thematische Motiv es-fes-des-c gegenüber dem, der es anderthalb Jahrhunderte später in sein D-eS-C-H transponieren sollte. Wichtiger indessen: die eloquenten Pausen à la Carl Philipp Emanuel, das großartige *chiaroscuro* der Dynamik, die fesselnde Durchführungsarbeit, die pointierten Unisoni. Dann das Andante mit allen Zeichen des Johann Christian, der auch beim Presto könnte Pate gestanden haben – wobei Muzio Clementi wohlwollend davon abgeraten sei, urheberrechtlich gegen Beethovens *Eroica*-Finale vorzugehen.

Die immer wieder genüsslich kolportierte Fehde Mozart-Clementi, man merkt es bereits, hat nicht länger Bestand. Da alle Anwesenden in einem gemeinsamen Fluchtpunkt, dem neuzeitlichen Klavier mit seinen Differenzierungsmöglichkeiten, zusammengeführt wurden, tritt das Gemeinsame mit großer Deutlichkeit hervor – wie auch das wirklich Trennende, von der klanglichen Patina losgelöst, klarer wird: Die Figuren sind dieselben, zumindest aber die gleichen, und sie sind den verschiedenen Persönlichkeiten genug, ihre Individualität in einer Weise mitzuteilen, dass nicht nur „kenner allein satisfaction erhalten“, sondern auch „die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen, warum“.

Nehmen wir die *B-Dur-Sonate KV 333*, die Wolfgang Amadeus Mozart Ende 1783 auf der Rückreise von Salzburg nach Wien in Linz geschrieben hat: Alles finden wir irgendwo bei Carl Philipp Emanuel oder Johann Christian Bach, einiges gewiss auch bei Muzio Clementi; doch der Geist, der es fügt, schwebt über den Formen und Motiven, verlangt von denen, die sie wieder in Bewegung setzen, einen ganz eigenen „touch“. Wer diesen findet, rührt an das Wesen. Clementi reißt ungläubig die Augen auf, als er das *Adagio* in h-Moll (KV 540) hört, das sein Widersacher am 19. März 1788 ins *Verzeichnüß* aller seiner Werke eingetragen hat: „Habe ja nie gewußt, was da unter dem lärmenden Spaßvogel schlummert,“ staunt er. – „Nun, wie’s drinnen aussieht, geht keinen was an“, erwidert der andere. „Und obendrein verdient man nichts damit.“ Wehmütig erinnert er sich der berühmten Akademie vom 23. März 1783, wo er im Beisein des Kaisers und zu Ehren des anwesenden Christoph Willibald von Gluck über den Schlager aus dem Lustspiel *Die Pilgrime von Mekka* improvisierte. Daraus entstanden ein Jahr später zehn launige Veränderungen mit allen Taschen- und Fingerspielertricks, derer er fähig war (CPE nickt anerkennend): Wo Seine Majestät vorab schon 25 „dugatten“ springen ließ und insgesamt um die 1.600 Gulden übrigblieben, da ist leicht zaubern. Und wie erst über einen Gassenhauer, der das Prinzip der materiellen

Camouflage zum Prinzip erhebt: „Unser dummer Pöbel meint, daß wir strenge leben. Jeder wird bald unser Freund, weil das Aussehen dürftig scheint, welches wir uns geben. Die guten Leute wissens nicht, dass es uns an nichts gebricht, dass wir recht fürstlich leben!“ Da singen sie am Ende alle mit – selbst der „wälsche ciarlattano“ mit seinem unverkennbar britischen Akzent kann sich’s nicht versagen, dem bis vorhin ungeliebten Kollegen bewundernd auf die Schulter zu klopfen. Keine Frage, das unmögliche Konzert hat sich gelohnt, wie auch immer es zu Stande gekommen sein mag.

Cris Posslac

Die Künstlerin

Biografische Anmerkungen

A **нна Khomichkos** künstlerische Erscheinung besticht durch eine starke musikalische Überzeugungskraft. Kritiker heben besonders ihr von Intelligenz und Reife geprägtes Spiel hervor. Annas faszinierende Persönlichkeit zieht jedes Publikum – nicht nur bei ihren Bühnenauftritten, sondern auch bei ihren Live-Moderationen – sofort in den Bann.

Sie möchte dabei ein Vorbild für eine junge weibliche Musikergeneration sein, zugleich aber nicht nur Teenager, sondern Menschen jeden Alters und jeder Herkunft inspirieren und deswegen hat Anna es sich zur Aufgabe gemacht, für ihre schnell



wachsenden Blogs über klassische Musik auf YouTube und Instagram stets qualitativ hochwertige Inhalte zu produzieren.

Khomichko wurde zu renommierten Festivals wie den Karlsruher Meisterkonzerten, Mainzer Musiksommer, Interlaken Classics Music Festival, Nordlysfestivalen, Kulturfestival Chemnitz, International Piano Festival Hainfeld und Meisterpianisten Zittau eingeladen. Sie hat in Konzertsälen wie dem Karlsruher Konzerthaus, Gasteig München, ART CITY Hamamatsu in Japan, Palau Güell in Barcelona, ZK Matthews Great Hall in Südafrika, den Konzertsälen des Südwestrundfunks und des Bayerischen Rundfunks und den Sälen der Moskauer und Sankt Petersburger Philharmonien gespielt. In dieser Saison debütiert sie in Spanien, den Niederlanden, der Schweiz und Schweden.

Im Jahr 2023 wird Anna mit der Münchner Kammerphilharmonie dacapo auf Tournee gehen, wo sie u.a. im Herkulessaal München debütiert. Sie ist auch eingeladen, mit der Freien Symphonie Tübingen aufzutreten. In den vergangenen Spielzeiten trat Anna mit der Jenaer Philharmonie, dem Collegium Musicum Nürnberg, der Brjansker Philharmonie, der Murmansker Philharmonie, dem Orchester der Litauischen Musikakademie und dem Symphonieorchester der russischen Gnessin-Musikakademie auf.

Anna Khomichko ist Preisträgerin von 15 internationalen Wettbewerben. In Anerkennung ihrer Leistungen hat sie Stipendien von der Yehudi-Menuhin-Stiftung, der DOMS-Stiftung, der Anna-Ruths-Stiftung und der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien erhalten.

Khomichko kommt aus einer belarussisch-ukrainischen Familie und ist im Norden Russlands aufgewachsen. Sie begann im Alter von vier Jahren mit dem Klavierspiel. Im Juni 2015 schloss sie ihr Studium an der russischen Gnessin-Musikakademie in Moskau ab. Ihren Bachelorabschluss erwarb sie an der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar und ihren Masterabschluss an der Hochschule für Musik und Tanz in Köln.

Funded by Dr. Rolf M. Schwiete Stiftung, Anna Ruths-Stiftung and the Federal Government Commissioner for Culture and Media as part of NEUSTART KULTUR.

Gefördert von der Dr. Rolf M. Schwiete Stiftung, der Anna Ruths-Stiftung und der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien im Rahmen von NEUSTART KULTUR.



Anna Ruths-Stiftung



GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Phone: +49.(0)341.2155250 · Fax: +49.(0)341.2155255 · mail@genuin.de

Recorded at SWR Studio Kaiserslautern, Germany

October 24–27, 2022

Executive Producer: Sabine Fallenstein, SWR2 Landesmusikredaktion Rheinland-Pfalz

Recording Producer/Tonmeister: Ralf Kolbinger, SWR2

Recording Engineer: Andreas Nusbaum, SWR

Editing and Mastering: Ralf Kolbinger

Piano Technician: Christoph Kerschgens · Piano: Steinway & Sons D

Text: Cris Posslac

Translation: Susan Marie Praeder

Photography: Andreas Orban, Kristina Kutena (Cover)

Booklet Editorial: Johanna Brause

Graphic Design: Sabine Kahlke-Rosenthal

Graphic Layout: Thorsten Stapel

©+© 2023 Südwestrundfunk, SWR, and GENUIN classics

All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring,
lending, public performance and broadcasting prohibited.

