



M O Z

RICHARD TOGNETTI · AUSTRALIAN CHAMBER ORCHESTRA
VIOLIN CONCERTOS 1, 2 & 4 · Rondo in C · Adagio in E

A

R

T



SUPER AUDIO CD

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

VIOLIN CONCERTO NO. 1 IN B FLAT MAJOR, K 207 (1773) 19'11

- 1 I. *Allegro moderato* 7'00
- 2 II. *Adagio* 6'58
- 3 III. *Presto* 5'01

4 RONDO IN C MAJOR for violin and orchestra, K 373 (1781) 5'27

VIOLIN CONCERTO NO. 4 IN D MAJOR, K 218 (1775) 20'46

- 5 I. *Allegro* 8'08
- 6 II. *Andante cantabile* 5'52
- 7 III. Rondeau. *Andante grazioso – Allegro ma non troppo* 6'35

8 ADAGIO IN E MAJOR for violin and orchestra, K 261 (1776) 6'47

VIOLIN CONCERTO NO. 2 IN D MAJOR, K 211 (1775) 18'37

- 9 I. *Allegro moderato* 8'29
- 10 II. *Andante* 5'49
- 11 III. Rondeau. *Allegro* 4'12

TT: 72'13

RICHARD TOGNETTI *artistic director and lead violin*
AUSTRALIAN CHAMBER ORCHESTRA

Between 1773 and 1775 Mozart became especially interested in the violin as a concerto instrument. His five concertos all date from these years, along with several free-standing pieces. Included on this disc are *Concertos No. 1* in B flat major (K 207), *No. 2* in D major (K 211) and *No. 4* (K 218) also in D major; the *Adagio* in E major, K 261; and the C major *Rondo*, K 373.

The violin concerto was a favoured genre in the Salzburg of the 1770s, whether in its own right, or as a component of larger serenades to celebrate princely weddings, or university festivities. There was certainly no shortage of excellent violinists to hand, among them the chief *Konzertmeister*, Antonio Brunetti, for whom Mozart may have specifically composed his own five concertos. But the evidence is not quite as clear as one would wish. Leopold Mozart notes more than once in letters that rondos and *adagios* had been written ‘for Brunetti’; but these may refer to the free-standing works such as K 261 and K 373, rather than slow movements and finales of any of the concertos. Moreover, there is evidence among the various sources of later ‘improvements’ to the violin parts that incorporate Brunetti’s suggestions, which may imply that he was not the original recipient. In any case, we should not forget that Mozart was himself a capable violinist, and we can be sure that he was an effective soloist in performances of these works, which may have been intended for his own use. He performed on the violin many times in Salzburg and elsewhere on his tours during the 1770s, and he may well have written these works in part as a bid for a more elevated role as *Konzertmeister* at the Salzburg court. Having not secured such a post, he nevertheless continued to develop his profile as a violinist alongside his better-known role as a virtuoso pianist. He was keenly aware of violin concertos by other composers too, as we learn, for instance, in a letter to his father written from Augsburg in October 1777, a couple of years after the latest of his own concertos: he writes that he had performed a violin concerto in

B flat by Vaňhal ‘to great general applause’ and also his own ‘strasbourger=Concert’ (according to modern scholarship, he was referring here to his *Concerto No. 3 in G major*, K 216).

K 207 in B flat major appears to be Mozart’s earliest surviving original concerto for any instrument. The date on the autograph (now in the Jagiellonian Library, Kraków, Poland, as are those of K 211 and K 218) was long thought to be 14th April 1775. But on closer inspection it turns out to be 1773. That places it ahead of both the D major piano concerto, K 175 (December 1773) and the violin concerto movements within the ‘*Anstretter*’ *Serenade*, K 185 (August 1773). Given that this is probably Mozart’s first full-blown concerto, his fluency in handling the thematic material, combined with securely idiomatic violin writing and solo/*tutti* interplay, is quite as remarkable as the sudden increase in sophistication seen in his later attempts at the genre. There are occasional moments in K 207 where the young composer’s hesitancy betrays itself: for instance, the soloist’s second main entry in the *Adagio*, opening up the dominant-key area, announces a two-bar theme which, while attractive in itself, is simply repeated three more times on different scale-steps without any rhythmic variation – a stylistic fingerprint that Mozart would very soon leave behind. In melodic style, K 207 is not dissimilar to the so-called ‘pasticcio’ concertos for piano and orchestra that he wrote as a boy, modelled on themes from sonatas by Schober, Raupach and Honauer among others, although there is no mistaking the idiomatic technical writing for the violin, in the first and second movements especially. It is possible that a B flat *Rondo*, K 269, was composed as an alternative finale (and specifically for Antonio Brunetti), perhaps because Mozart wished to avoid both outer movements being in sonata form.

An immediate advance in craftsmanship is apparent in the D major concerto, K 211 (dated June 1775 in the autograph). To make an immediate comparison

with K 207, we may observe that in K 211's *Andante*, the solo violin's second phrase is handled in a far more sophisticated manner, subsidiary elements being fragmented rhythmically and extended into a shapely cadential figure as if blossoming naturally out of itself, in an advance on the language of the earlier concerto. In the first movement's opening *tutti*, Mozart introduces an exceptionally wide range of contrasting thematic and rhythmic motifs which he proceeds to use as building-blocks throughout the remainder of the movement, providing an attractive patchwork of orchestral textures supporting and sometimes engaging with the confidently crafted solo violin part. In the rondo finale, we encounter sharply contrasting expressive profiles between the appearances of the main rondo theme and the intervening episodes, each of which introduces a new character in as vivid a light as the young composer had ever crafted for the operatic stage by 1775. The D minor episode is a case in point: Mozart succeeds magnificently here in portraying a character set apart not only in register, but in emotional attitude (a lofty *cantabile* melody, tending towards the histrionic, supported by jagged string figurations beneath). As if to confirm the distance travelled from K 207, the solo phrase is repeated successively in near-identical rhythmic shapes, but here the textural and harmonic contexts present us with anything but a predictable outcome!

The fourth of Mozart's violin concertos, in D major, K 218, suggests the growing confidence of the composer both in handling his material and in teasing the audience with the narrative he creates. Take the journey of the very opening theme, for instance. At the start it is hammered out in a marchlike pattern of octaves and unisons across the whole orchestra. When the soloist boldly restates it two octaves higher in the first entry, it is harmonised instead by a gliding accompanimental figure, utterly transforming its character. When the recapitulation arrives later in the movement, the march theme is completely

omitted. Riding in counterpoint with this unpredictable form is an endlessly unfolding strand of virtuosity within the solo line, which, however, is not too proud to engage from time to time in playful dialogue with the upper strings. In the *Andante cantabile*, we enter the world of the *style galant*, characterised especially by its expressive dissonances (as illustrated by the opening theme) and delightful dialogues (notably with the oboe). The rondo finale playfully alternates two dances in contrasting tempos: a gavotte (*Andante grazioso*) and a gigue (*Allegro ma non troppo*). Towards the end of the movement, just before the last *Andante grazioso* section, Mozart originally brought the preceding gigue to a fast and furious close exploiting three-bar phrases and breathless string-crossing from the soloist, but for some reason crossed it out from his manuscript.

The autograph of the *Adagio in E major*, K 261 dates from 1776; it may possibly have begun life as a replacement middle movement for the *Violin Concerto in A major*, K 219, completed the previous year and scored for the same forces. Possibly the piece was written to showcase Brunetti's talents. Certainly composed for Brunetti was the *Rondo in C major*, K 373 (2nd April 1781). He performed the piece in Vienna on 8th April that year at a concert for Prince Rudolf Joseph Colloredo, the father of Mozart's new employer Hieronymus Colloredo, Archbishop of Salzburg. In a letter written that day, Mozart explains to his father that this was 'New: a Rondo to a Concerto, for Brunetti'. So it seems that this piece (an *Allegretto grazioso* in 2/4-time) was intended as the finale to a concerto. Or was it a 'concert-Rondo'? There is no mention in the Mozart correspondence of a violin concerto in C major for which this might have been either an original or replacement finale. What is not in doubt, however, is the work's charm, poise and delicacy of scoring (including a brief *pizzicato* episode in the upper strings and a casual ending in which the stratospheric

solo violin is supported just by oboes and horns). At bar 95 there is an episodic diversion to F major which uncannily foreshadows a secondary theme in the finale of the B flat major sonata for violin and piano, K 454 (April 1784).

© *John Irving 2010*

Like its precursor [BIS-SACD-1754], this recording of Mozart's violin concertos is played at A=430 on instruments strung with gut strings, and with wind instruments which we hope would be familiar to Mozart both in look and sound. Doing so, we hope to come as close as possible to the sound-world for which Mozart was composing these pieces.

Beyond that, though, hopes for performance 'the way the composer intended' are far-fetched. From all we can ascertain, Mozart was a very fine violinist. We don't know exactly why he wrote the violin concertos but we know he wrote them to be played. The context of their conception was performance, and this is where the concept of 'authenticity' starts to be problematic. We simply cannot know what Mozart heard, or intended for the listener to hear. All that we do know about string playing of the time we know from treatises and pictures of musicians. But to think that we can somehow imagine what Mozart's violin playing was like, through the writings of the strict but relatively dull mind of his father Leopold, is a fallacy. So you won't hear claims of authenticity here: we simply cannot know what 'authentic' Mozart violin playing sounds like.

The course of the 27 piano concertos, written across Mozart's life, traces an incredible arc in the evolution of perceptive expression in music and message. The five violin concertos – written within just a couple of years – show a similar remarkable development. Where and why this rapid evolution took place

remains a riddle. The first concerto is like a virtuoso baroque concerto – so many notes! But by the third all is stripped bare and comparatively minimalist. The use of material is strikingly more imaginative and devoid of easy show and flair, and the structure is conversational between soloist and orchestra. Mozart was gradually becoming adept as an opera composer, and it seems fair to argue that this sensibility – both dramatic and dialogic – worked its way into his instrumental writing.

So to this recording: when there is so much we don't know, and so much ambiguity and conjecture undermining hardline authenticity dogmatism, it's important to emphasise what we can be sure about, with trust in what the music is telling us. And so we perform on gut strings, a sound we know Mozart would have recognised, and at a pitch closer to his likely usage than to our own. Our horn and oboe players are playing instruments closer to those of Mozart's knowledge than to the modern symphony orchestra, which we believe lends a colour more conducive to an understanding of his original concept of balance.

The rest is up to us, however. *Vibrato, legato, rubato*... we know what the treatises say, and we know they diverge like different chefs describing the same dish. And we know that Mozart was the most strikingly original of musicians, and thus may have done nothing like what the experts' dissertations directed. So we simply look at the notes he wrote down, and start from there. As a consequence, what we create is a hybrid, modified and translated for your ears by digitised waves of sound, but hopefully carrying an embodiment of truth – which is still, after all, the only genuinely useful definition of the word 'authentic': not re-enactment by daubing the artefact in antiseptic and cleansing the patina of alleged misuse, but rather the more philosophical notion of exploring internal instead of external ideas.

© Richard Tognetti 2010

The Australian violinist and conductor **Richard Tognetti** has established an international reputation for his compelling performances and artistic individualism. He studied at the Sydney Conservatorium with Alice Waten, in his home town of Wollongong with William Primrose, and at the Bern Conservatory (Switzerland) with Igor Ozim, where he was awarded the Tschumi Prize as the top graduate soloist in 1989. Later that year he led several performances of the Australian Chamber Orchestra, and that November was appointed as the orchestra's lead violin and, subsequently, artistic director.

Tognetti performs on period, modern and electric instruments. His numerous arrangements, compositions and transcriptions have expanded the chamber orchestra repertoire and been performed throughout the world. Highlights of his career as director, soloist or chamber music partner include the Sydney Festival (as conductor of Mozart's opera *Mitridate*), and appearances with the Handel & Haydn Society (Boston), Hong Kong Philharmonic Orchestra, Camerata Salzburg, Tapiola Sinfonietta, Irish Chamber Orchestra and Nordic Chamber Orchestra. He is currently artistic director of the Maribor Festival in Slovenia.

As a soloist Richard Tognetti has appeared on many occasions with the Australian Chamber Orchestra and with the major Australian symphony orchestras, giving the Australian première of Ligeti's *Violin Concerto* with the Sydney Symphony in 1998. In 2003 he was co-composer of the score for Peter Weir's *Master and Commander: The Far Side of the World*, violin tutor for its star, Russell Crowe, and can also be heard performing on the award-winning soundtrack. In 2005, together with Michael Yezerksi, he co-composed the soundtrack to Tom Carroll's surf film *Horrorscopes* and, in 2008, created *The Red Tree*, inspired by illustrator Shaun Tan's book. Richard Tognetti holds honorary doctorates from three Australian universities and was made a National Living Treasure in 1999.

Founded in 1975, the **Australian Chamber Orchestra** is internationally acclaimed as ‘the best chamber orchestra on earth’ (*The Times*).

Richard Tognetti was appointed artistic director and lead violin in 1989. Under his inspiring leadership, the ACO has performed as a flexible and versatile ‘ensemble of soloists’, on modern and period instruments, as a small chamber group, a small symphony orchestra, and as an electro-acoustic collective. The ACO’s unique artistic style encompasses not only the masterworks of the classical repertoire but also innovative cross-artform projects and a vigorous commissioning programme.

More than forty international tours to Europe, the USA and Asia have included regular appearances at the world’s prestigious concert halls, including Amsterdam’s Concertgebouw, London’s Wigmore Hall, New York’s Carnegie Hall and Lincoln Center, Vienna’s Musikverein and Washington’s Kennedy Center. Festival appearances include the BBC Proms, Tanglewood, Ravinia, Interlochen and New York’s Mostly Mozart. Regular collaborators include Emmanuel Pahud, Steven Isserlis, Dawn Upshaw and Pieter Wispelwey.

Several of the ACO’s principal musicians perform with spectacularly fine instruments. Tognetti plays a 1743 Guarneri del Gesù (ex Carrodus) violin and principal cello Timo-Vekko Valve plays a 1729 Giuseppe Guarneri Filius Andreae cello, both on loan from anonymous benefactors. Principal second violin Helena Rathbone plays a 1759 J.B. Guadagnini violin on loan from the Commonwealth Bank Group. In a nod to past traditions, only the cellists are seated – the resulting sense of energy and individuality is one of the most commented-upon elements of an ACO concert.

The ACO has an extensive, award-winning discography and appears in the television series *Classical Destinations II* and film *Musica Surfica*.

For further information please visit www.aco.com.au

Zwischen 1773 und 1775 zeigte Wolfgang Amadeus Mozart großes Interesse an der Violine als konzertantem Soloinstrument. Seine fünf Konzerte sowie einige Einzelsätze stammen allesamt aus diesen Jahren. Die vorliegende CD enthält die *Konzerte Nr. 1 B-Dur* (KV 207), *Nr. 2 D-Dur* (KV 211) und *Nr. 4 D-Dur* (KV 218), das *Adagio E-Dur* KV 261 und das *Rondo C-Dur* KV 373.

Im Salzburg der 1770er Jahre war das Violinkonzert eine bevorzugte Gattung, sei es als eigenständiges Werk oder aber als Bestandteil umfangreicher Festserenaden zu Fürstenhochzeiten oder Universitätsfeierlichkeiten. An exzellenten Violinisten gab es vor Ort zweifellos keinen Mangel – unter ihnen der Hofkonzertmeister Antonio Brunetti, für den Mozart seine fünf Konzerte komponiert haben könnte, wenngleich die Quellenlage hierfür nicht eindeutig ist. Leopold Mozart vermerkt mehr als einmal in den Briefen, dass Rondos und Adagios „für Brunetti“ geschrieben worden seien, doch dürfte sich dies eher auf Einzelsätze wie KV 261 und KV 373 beziehen denn auf langsame Sätze und Finalsätze von Konzerten. Zudem gibt es unter den nachmaligen „Verbesserungen“ der Violinpartien, in die Brunettis Vorschläge einfließen, Indizien dafür, dass er nicht der ursprüngliche Empfänger war. Wie dem auch sei: Wir sollten nicht vergessen, dass Mozart selber ein fähiger Violinist war, und wir dürfen davon ausgehen, dass er diese Werke, die er für den eigenen Gebrauch vorgesehen haben könnte, selber mit Erfolg aufführte; in Salzburg und auf seinen Konzertreisen der 1770er Jahre spielte er öfters Violine. Darüber hinaus könnten diese Werke auch als Bewerbung um den ehrenvollen Konzertmeisterposten am Salzburger Hof gedacht gewesen sein. Obwohl er dieses Amt nicht erlangte, fuhr er dennoch fort, neben seiner bekannteren Rolle als Pianist auch seinen Ruf als Violinist zu festigen. Außerdem war er bestens mit Violinkonzerten anderer Komponisten vertraut, wie wir etwa einem Brief entnehmen, den

er im Oktober 1777 – einige Jahre also nach seinem letzten eigenen Violinkonzert – aus Augsburg an seinen Vater schrieb: „Mit allgemeinem applauso“, heißt es da, habe er ein Violinkonzert B-Dur von Vaňhal und sein eigenes „strasbourger=Concert“ (womit nach heutigem Kenntnisstand wohl das *Konzert Nr. 3 G-Dur* KV 216 gemeint ist) gespielt.

Das *Konzert B-Dur* KV 207 scheint das früheste Originalkonzert zu sein, das von Mozart überliefert ist. Lange Zeit las man das Datum auf dem Autograph (das, wie auch KV 211 und KV 218, im Besitz der Biblioteka Jagiellońska Kraków ist) als „14. April 1775“, jüngere Untersuchungen aber legen 1773 als Entstehungsjahr nahe. Mithin ging es sowohl dem *Klavierkonzert D-Dur* KV 175 (Dezember 1773) als auch den Violinkonzertsätzen der „Anstreiter“-*Serenade* KV 185 (August 1773) voran. In Anbetracht des Umstands, dass es sich um Mozarts erstes ausgewachsenes Solokonzert handelt, sind die souveräne Handhabung des thematischen Materials und die gewandte, idiomatische Schreibweise für die Violine und den Solo-/Tutti-Dialog ebenso bemerkenswert wie der plötzliche Zuwachs an Kunstfertigkeit in seinen späteren Gattungsbeiträgen. Es gibt indes auch Momente der Unschlüssigkeit, die den jungen Komponisten verraten: Wenn beispielsweise der Solist mit dem zweiten Hauptsatz im *Adagio* die Dominantregion erschließt, erklingt ein zweitaktiges, für sich reizvolles Thema, das einfach auf drei anderen Tonstufen ohne jegliche rhythmische Abwandlung wiederholt wird – eine stilistische Eigentümlichkeit, die Mozart bald hinter sich lassen würde. In melodischer Hinsicht ist das Konzert KV 207 den sogenannten „Pasticcio“-Konzerten für Klavier und Orchester nicht unähnlich, die er als Junge aus Sonatenthemen von Schobert, Raupach und Honauer u.a. anfertigte, wenngleich die idiomatische Violinschreibweise insbesondere in den ersten beiden Sätzen unverwechselbar ist. Möglicherweise wurde das *Rondo B-Dur* KV 269 als Alternativfinale komponiert (und für Anto-

nio Brunetti vorgesehen), weil Mozart vielleicht zwei Außensätze in Sonatenhauptsatzform vermeiden wollte.

Das *D-Dur-Konzert* KV 211 stellt einen unmittelbaren handwerklichen Fortschritt dar. Im direkten Vergleich mit dem Konzert KV 207 zeigt sich etwa im *Andante* von KV 211, dass die zweite Phrase der Violine in weit kunstvollerer Weise behandelt wird, wenn Nebenmotive rhythmisch zerlegt und zu einer gleichsam natürlich aus sich selbst erblühenden, formvollendeten Kadenzfigur erweitert werden. Im Eingangs-Tutti des ersten Satzes stellt Mozart ein außerordentlich großes Spektrum kontrastierender thematischer und rhythmischer Motive vor, die er im weiteren Verlauf des Satzes als Bausteine verwendet. Auf diese Weise entsteht ein reizvolles Patchwork an Orchestertexturen, die dem selbstbewussten Soloviolinpart mal sekundieren, mal in die Parade fahren. Im Final-Rondo begegnen wir scharfen Ausdruckskontrasten zwischen Rondothema und den eingeschalteten Episoden, deren jede einen neuen Charakter von solcher Lebendigkeit einführt, dass sich der Vergleich mit dem Operschaffen des jungen Komponisten aufdrängt. Die d-moll-Episode ist dafür ein typisches Beispiel: Mozart gelingt hier ein herrliches Charakterportrait, das nicht nur aufgrund des Registers, sondern auch durch seinen emotionalen Gehalt hervorsteicht (eine erhabene Kantilene mit theatralischem Einschlag, die von rauen Streicherfigurationen untermalt wird). Wie um den seit dem Konzert KV 207 zurückgelegten Weg zu unterstreichen, wird die Solophrase auf rhythmisch fast identische Weise wiederholt; hier aber sorgen die satztechnischen und harmonischen Kontexte für ein alles andere als ein vorhersagbares Ergebnis.

Mozarts *Violinkonzert Nr. 4 D-Dur* KV 218 bekundet das gewachsene Selbstvertrauen des Komponisten sowohl im Hinblick auf die Behandlung des Materials wie auch auf seine Neigung, mit seinen Handlungsverläufen das Publikum zu foppen. Betrachten wir zum Beispiel die Entwicklung des Eingangsthemas:

Zu Beginn wird es wie ein Marsch vom gesamten Orchester in Oktaven und Unisoni herausgehämmert. Wenn der Solist es bei seinem ersten Einsatz keck zwei Oktaven höher erneut anstimmt, wird es dagegen von einer gleitenden Begleitfigur harmonisiert, die seinen Charakter vollkommen verwandelt. In der Reprise dann wird das Marchthema gänzlich übergangen. Als Kontrapunkt zu diesem unvorhersehbaren Formverlauf fungiert ein unablässig virtuos ausgestalteter Solopart, der sich gleichwohl nicht zu schade ist, von Zeit zu Zeit in einen neckischen Dialog mit den hohen Streichern zu treten. Das *Andante cantabile* erschließt eine Welt des galanten Stils, der sich insbesondere in expressiven Dissonanzen (wie im Eingangsthema) und wunderbaren Dialogen (namentlich mit der Oboe) ausprägt. Das Final-Rondo wechselt spielerisch zwischen zwei Tänzen mit kontrastierenden Tempi: eine Gavotte (*Andante grazioso*) und eine Gigue (*Allegretto ma non troppo*). Am Ende des Satzes, kurz vor dem letzten *Andante grazioso*-Teil, hatte Mozart die vorangegangene Gigue ursprünglich mit Dreitaktphrasen und atemlosen Saitenwechseln zu einem rasanten, wilden Abschluss gesteigert; aus einem unbekannten Grund aber strich er diese Passage in seinem Manuskript später durch.

Das Autograph des *Adagio E-Dur* KV 261 stammt aus dem Jahr 1776 und könnte ursprünglich als Ersatz für den Mittelsatz des im Vorjahr vollendeten und identisch besetzten *Violinkonzerts A-Dur* KV 219 geplant gewesen sein; vielleicht sollte das Stück Brunettis Virtuosität ins rechte Licht rücken. Ganz sicher für Brunetti komponiert wurde das *Rondo C-Dur* KV 373 (2. April 1781). Er spielte den Satz am 8. April desselben Jahres in Wien bei einem Konzert für Fürst Rudolph Joseph Colloredo, den Vater des Salzburger Erzbischofs Hieronymus Colloredo, Mozarts neuem Dienstherrn. Am selben Tag schrieb Mozart an seinen Vater, es seien drei neue Stücke von ihm aufgeführt worden, darunter „ein Rondeau zu einem Concert für Brunetti“. Anscheinend also sollte dieser

Satz (ein *Allegretto grazioso* im 2/4-Takt) das Finale eines Konzerts bilden. Oder handelt es sich um ein „Konzert-Rondo“? Nirgends in Mozarts Briefwechsel wird ein C-Dur-Violinkonzert erwähnt, an dessen Ende dieser Satz ursprünglich oder ersatzweise stehen könnte. Kein Zweifel indes besteht über den Zauber, die Souveränität und die instrumentatorische Finesse dieses Werks (erwähnt seien eine kurze Pizzikato-Episode der hohen Streicher und der bei-läufige Schluss, bei dem die stratosphärische Solovioline allein von Oboen und Hörnern begleitet wird). Die kurzzeitige harmonische Ausweichung nach F-Dur ab Takt 95 weist frappierend auf ein Seitenthema im Finale der *B-Dur-Sonate* für Violine und Klavier KV 454 (April 1784) voraus.

© John Irving 2010

Dieser Einspielung von Mozarts Violinkonzerten liegt – wie ihrem Pendant [BIS-SACD-1754] – eine Stimmung von a=430 Hz zugrunde; verwendet wurden Streichinstrumente mit Darmsaiten sowie Blasinstrumente, von denen wir hoffen, dass sie Mozart sowohl optisch wie akustisch vertraut waren. Auf diese Weise hoffen wir, Mozarts Klangwelt so nahe wie möglich zu kommen.

Darüber hinaus sind Hoffnungen auf eine Aufführung „wie sie der Komponist wollte“, allzu weit hergeholt. Nach allem, was bekannt ist, war Mozart ein vorzüglicher Violinist. Wir wissen nicht genau, warum er die Violinkonzerte komponierte, aber wir wissen, dass er sie schrieb, damit sie gespielt würden. Ihre ganze Konzeption ist auf die Aufführung angelegt, und dort beginnt die Idee der „historischen Authentizität“ problematisch zu werden. Wir können schlechterdings nicht wissen, wie Mozart selber hörte oder was er das Publikum

hören lassen wollte. Alles, was wir über die Streicherpraxis seiner Zeit wissen, wissen wir aus Lehrwerken und Bildern von Musikern. Die Annahme hingegen, die Schriften des strengen, aber relativ langweiligen Leopold Mozart könnten uns irgend Aufschluss darüber geben, wie Mozarts Violinspiel geklungen haben könnte, ist ein Trugschluss. Von Authentizitätsansprüchen werden Sie also verschont: Wir können schlicht und einfach nicht wissen, wie „authentisches“ Mozart-Spiel auf der Violine klingt.

Die 27 Klavierkonzerte, die Mozart im Laufe seines Lebens komponiert hat, markieren eine unglaubliche Entwicklung im Hinblick auf den musikalischen und kommunikativen Ausdrucksgehalt. Die fünf binnen weniger Jahre komponierten Violinkonzerte zeigen eine ähnlich bemerkenswerte Tendenz. Wo und warum diese rasante Entwicklung stattfand, bleibt ein Rätsel. Das erste Konzert ähnelt einem virtuosen Barockkonzert: Derart viele Noten! Ab dem dritten Konzert aber ist der Tonsatz entblößt und vergleichsweise minimalistisch. Das Material wird erheblich fantasievoller verwendet und meidet leichtfertige Showeffekte; Solist und Orchester stehen in dialogischem Verhältnis zueinander. Mozart entwickelte sich derweil zu einem versierten Opernkomponisten, und es ist nicht abwegig anzunehmen, dass seine dramatische und dialogische Sensibilität auch Auswirkungen auf die Instrumentalkompositionen hatte.

Zurück zu unserer Einspielung: Wenn es so viel gibt, das wir nicht wissen, und wenn so viele Mehrdeutigkeiten und Spekulationen den Authentizitätsdogmatismus aushöhlen, dann ist es wichtig zu betonen, was wir – im Vertrauen darauf, was uns die Musik mitteilt – als sicher annehmen können. Und daher spielen wir auf Darmsaiten – ein Klang, den Mozart wiedererkannt hätte – und in einer Stimmung, die der von ihm gebrauchten näher sein dürfte als der unseren. Unsere Hornisten und Oboisten verwenden Instrumente, die Mozarts Umfeld näher sind als dem modernen Symphonieorchester, was unserer Meinung nach

dazu beiträgt, die von Mozart intendierte Klangbalance besser zu verstehen.

Alles andere hingegen ist uns überlassen. *Vibrato, legato, rubato* ... – wir wissen, was die Lehrbücher sagen, und wir wissen, dass sie ebenso voneinander abweichen wie Köche, die ein und dasselbe Gericht beschreiben. Und wir wissen, dass Mozart der originellste aller Musiker war und also kaum die Anweisungen der Gelehrten befolgt haben dürfte. Daher schauen wir uns einfach die Noten an, die er niedergeschrieben hat, und beginnen dort. Das, was wir daraus hervorbringen, ist mithin ein Hybride, der für Ihre Ohren modifiziert und in digitalisierte Klangwellen übersetzt wurde, aber hoffentlich ein Moment von Wahrheit birgt – was letzten Endes immer noch die einzig wirklich brauchbare Definition des Wortes „authentisch“ ist: keine historisierende Nachbildung, die das Artefakt in ein Antiseptikum taucht und die Patina angeblichen Missbrauchs abträgt, sondern vielmehr das eher philosophische Unterfangen, innere statt äußere Ideen zu erkunden.

© *Richard Tognetti 2010*

Der australische Violinist und Dirigent **Richard Tognetti** hat sich mit seinen bezwingenden Interpretationen und seiner künstlerischen Individualität international einen Namen gemacht. Er studierte am Sydney Conservatorium bei Alice Waten, in seiner Heimatstadt Wollongong bei William Primrose und an der Hochschule der Künste Bern bei Igor Ozim, wo er 1989 als Bester Solist unter den Absolventen mit dem Tschumi-Preis ausgezeichnet wurde. Im selben Jahr leitete er mehrere Konzerte des Australian Chamber Orchestra, zu dessen Konzertmeister er im November desselben Jahres ernannt wurde. Später wurde er zum Künstlerischen Leiter des Orchesters ernannt. Tognetti spielt auf historischen,

modernen und elektrischen Instrumenten. Seine zahlreichen Bearbeitungen und Kompositionen haben das Kammerorchesterrepertoire erweitert und werden in der ganzen Welt aufgeführt.

Zu den Höhepunkten seiner Karriere als Dirigent, Solist und Kammermusikpartner zählen das Sydney Festival (als Dirigent von Mozarts Oper *Mitridate*) sowie Auftritte mit der Handel & Haydn Society (Boston), dem Hong Kong Philharmonic Orchestra, der Camerata Salzburg, der Tapiola Sinfonietta, dem Irish Chamber Orchestra und dem Nordic Chamber Orchestra. Zur Zeit ist er Künstlerischer Leiter des Maribor Festivals in Slowenien.

Als Solist ist Richard Tognetti häufig mit dem Australian Chamber Orchestra und den großen australischen Symphonieorchestern aufgetreten; 1998 gab er mit dem Sydney Symphony Orchestra die australische Erstaufführung von Ligetis *Violinkonzert*. 2003 war er Co-Komponist der Filmmusik zu Peter Weirs *Master and Commander: Bis ans Ende der Welt*, Violinlehrer für seinen Star, Russell Crowe, und ist außerdem auf dem preisgekrönten Soundtrack zu hören. 2005 komponierte er mit Michael Yezerski den Soundtrack zu Tom Carrolls Surfer-Film *Horrorscopes*; inspiriert von dem Buch des Illustratoren Shaun Tan komponierte er 2008 *The Red Tree*. Richard Tognetti ist Ehrendoktor dreier australischer Universitäten und wurde 1999 in die Liste der National Living Treasures aufgenommen.

Das **Australian Chamber Orchestra**, Australiens Nationalorchester, ist ein Produkt der pulsierenden, abenteuerlustigen und neugierigen Mentalität seines Heimatlandes. Bei Konzerten in Australien und der ganzen Welt sowie mit seinen zahlreichen CD-Einspielungen stimuliert das ACO Herz und Hirn mit einem vier Jahrhunderte umfassenden Repertoire und einer von anderen Ensembles unübertroffenen Vitalität und Energie.

Das ACO wurde 1975 gegründet. Jedes Jahr präsentiert das Ensemble Hörern in der ganzen Welt – darunter 10.000 Abonnenten in ganz Australien – Konzerte auf allerhöchstem Niveau. Zum einzigartigen künstlerischen Profil des ACO tragen nicht nur die Meisterwerke des klassischen Repertoires bei, sondern auch innovative Projekte zwischen den Kunstsparten und eine beachtliche Anzahl von Kompositionsaufträgen. Unter Richard Tognettis inspirierender Leitung tritt das ACO als flexibles und vielseitiges Solistenensemble auf, spielt auf modernem und historischem Instrumentarium, als kleines Kammerensemble, als kleines Symphonieorchester und als elektroakustisches Kollektiv.

Etliche Musiker des ACO spielen auf außerordentlich wertvollen Instrumenten. Tognetti spielt eine unschätzbare 1743 Guarneri del Gesù, die Leihgabe eines anonymen australischen Gönners. Der Solo-Cellist Timo-Veikko Valve spielt ein 1729er Giuseppe Guarneri Filius Andreae-Cello, ebenfalls eine Leihgabe eines anonymen Gönners, und Helena Rathbone, Solo-Violinistin der Zweiten Violinen, spielt eine 1759er J.B. Guadagnini als Leihgabe der Commonwealth Bank Group.

Vierzig internationale, von der Kritik gefeierte Tourneen haben das Ensemble in viele der bedeutendsten Konzertsäle der Welt geführt, u.a. in das Concertgebouw Amsterdam, die Londoner Wigmore Hall, die New Yorker Carnegie Hall und den Wiener Musikverein. Das ACO kann auf eine umfangreiche Diskographie zurückblicken und wirkte an der Fernsehreihe *Classical Destinations II* und dem Film *Musica Surfica* mit, die beide auf DVD und CD erhältlich sind.

Für weitere Informationen besuchen Sie bitte www.aco.com.au

Entre 1773 et 1775, Mozart s'intéressa tout particulièrement au violon en tant qu'instrument soliste de concerto. Ses cinq concertos pour violon ainsi que d'autres pièces autonomes remontent tous à cette période. Cet enregistrement inclut le *premier Concerto en si bémol majeur* (K. 207), le *second en ré majeur* (K. 211) et le *quatrième*, également en ré majeur (K. 218) en plus de l'*Adagio en mi majeur* K. 261 et du *Rondo en do majeur* K. 373.

Le concerto pour violon était un genre prisé à Salzbourg dans les années 1770, que ce soit en tant qu'œuvre en soi ou alors intégré à des sérénades de grande dimension destinées à la célébration de mariages princiers ou de festivités universitaires. On ne manquait alors certes pas d'excellents violonistes dont le chef *koncertmeister* Antonio Brunetti pour qui Mozart aurait spécifiquement composé ses cinq concertos. La preuve n'est cependant pas aussi manifeste qu'on le souhaiterait. Leopold Mozart souligna plus d'une fois dans sa correspondance que les *Rondos* et les *Adagios* avaient été composés « pour Brunetti » mais il pourrait s'agir ici d'œuvres autonomes comme le K. 261 et le K. 373 plutôt que des mouvements lents et des finales de ces concertos. On a en revanche la preuve d'« améliorations » ultérieures aux parties de violon qui tiennent compte des suggestions de Brunetti parmi les nombreuses sources ce qui pourrait laisser croire qu'il ne fut pas le destinataire initial. Quoi qu'il en soit, on ne peut oublier que Mozart était un violoniste compétent et on peut être certain qu'il fut un soliste probant lors de l'exécution de ce qui ont pu être conçues pour son usage personnel. Mozart se produisit plusieurs fois en tant que violoniste à Salzbourg et ailleurs lors de tournées durant les années 1770 et il est possible qu'il ait composé ces œuvres entre autres afin d'obtenir le poste plus élevé de *koncertmeister* à la cour de Salzbourg. Bien qu'il n'obtint jamais ce poste, il continua néanmoins de développer son profil de violoniste aux côtés de son statut plus connu de pianiste virtuose. Il connaissait très bien les con-

certos pour violon d'autres compositeurs ainsi que l'atteste une lettre écrite à Augsbourg en octobre 1777 à son père, quelques années donc après la composition de son dernier concerto pour violon, dans laquelle il mentionnait qu'il avait joué un concerto pour violon en si bémol majeur de Váňhal et son propre «strasbourger-concert» (identifié depuis comme étant le troisième en sol majeur K. 216) qui furent «chaudemment applaudis par tous».

Le *Concerto en si bémol majeur* K. 207 semble être le plus ancien concerto composé par Mozart, tout instrument confondu. On a longtemps cru que la date qui apparaît sur la partition autographe (conservée à la Bibliothèque Jagiellońska de Cracovie en Pologne en compagnie des K. 211 et K. 218) indiquait le 14 avril 1775. Mais un examen plus attentif a permis de constater qu'il s'agissait en fait de 1773. Ce qui place ce concerto avant le *concerto pour piano en ré majeur* K. 175 (décembre 1773) et les mouvements de concerto pour violon de la *sérénade Anstretter* K. 185 (août 1773). Si l'on tient compte du fait qu'il s'agit probablement du premier concerto complet de Mozart, on ne peut que trouver remarquable son habileté dans le traitement du matériau thématique, combiné à l'écriture hautement idiomatique pour violon et l'interaction entre les passages solo et *tutti* ainsi que l'accroissement soudain dans la complexité que l'on constate dans ses concertos ultérieurs. On entrevoit, par endroit dans le *Concerto* K. 207, les hésitations du jeune compositeur. Ainsi la seconde entrée importante du soliste dans l'*adagio*, dans la tonalité de la dominante, annonce un thème de deux mesures qui, bien que séduisant, est simplement répété trois autres fois dans un autre registre mais sans variation rythmique, une caractéristique stylistique que Mozart laissera bientôt tomber. Le concerto n'est pas tellement différent au point de vue mélodique des concertos pour piano et orchestre «pasticcio» composés durant son enfance qui prirent pour modèle les sonates de Schobert, Raupach et Honauer entre autres bien qu'il n'y ait aucune ambi-

guité possible sur l'écriture technique idiomatique pour violon, notamment dans le premier et le second mouvement. Il est possible que le *Rondo en si bémol majeur* K. 269 ait été composé pour servir de nouveau finale (et qu'il ait été spécialement composé pour Antonio Brunetti), peut-être parce que Mozart souhaitait éviter que les deux mouvements extrêmes soient dans une forme sonate.

Le progrès dans l'écriture du *Concerto en ré majeur* K. 211 (daté de juin 1775 sur l'autographe) est manifeste. Si on le compare avec le K. 297, on observe que dans l'*Andante* du *Concerto* K. 211, la seconde phrase du violon solo est traitée avec beaucoup plus de sophistication alors que les éléments secondaires sont rythmiquement fragmentés et développés dans une figure cadentielle comme si elle avait éclot d'elle-même, une avancée au niveau du langage par rapport au concerto antérieur. Dans le *tutti* du début du premier mouvement, Mozart expose une gamme exceptionnellement étendue de motifs thématiquement et rythmiquement contrastés qu'il utilise comme des blocs de construction tout au long du reste du mouvement et produit ainsi un patchwork séduisant de textures orchestrales qui soutiennent et parfois dialoguent avec la partie de violon élaborée avec conviction. Dans le Rondo finale, nous retrouvons des passages fortement contrastés entre chacune des apparitions du thème principal et les épisodes intervenant qui introduisent chacun, un nouveau personnage tout aussi animé que ceux que le jeune compositeur créera pour la scène autour de 1775. L'épisode en ré mineur en est un exemple probant : Mozart parvient ici à représenter magnifiquement un personnage caractérisé non seulement par son registre mais également par son attitude émotionnelle (une mélodie au noble *cantabile*, tendant vers le dramatisme, soutenue par des motifs tranchants aux cordes). Comme s'il voulait confirmer la distance parcourue depuis le K. 207, la phrase solo est répétée, conservant son allure rythmique alors que le contexte textural et harmonique nous le fait entendre sous une forme toute autre que prévisible.

Le *quatrième Concerto pour violon* de Mozart, K. 218 en ré majeur, affiche la confiance grandissante du compositeur, aussi bien avec le traitement de son matériau qu'avec sa manière de titiller le public avec la narration qu'il crée. Prenons le chemin parcouru par le premier thème par exemple. Au début, celui-ci est exposé de manière martiale, sur un patron d'octaves et d'unissons rappelant une marche à travers tout l'orchestre. Lorsque le soliste l'expose simplement à nouveau, deux octaves plus haut dans sa première exposition, il est maintenant harmonisé par un motif d'accompagnement qui semble glisser et qui en transforme son caractère de fond en comble. Lorsque la réexposition survient plus tard dans le mouvement, le thème de la marche est complètement omis. L'inépuisable virtuosité de la partie de soliste établit un contrepoint avec cette forme imprévisible mais n'hésite pas à engager par endroit un dialogue avec les cordes plus aiguës. Avec l'*Andante cantabile*, nous pénétrons le monde du style galant qui se caractérise par des dissonances expressives (ainsi que nous le montre le thème inaugural) ainsi que de délicieux dialogues (notamment avec le hautbois). Le Rondo finale fait joyeusement alterner deux danses dans des tempos contrastés : une gavotte (*Andante grazioso*) et une gigue (*Allegro ma non troppo*). Vers la fin du mouvement, juste avant la dernière section de l'*Andante grazioso*, Mozart avait initialement mené la gigue précédente à une fin rapide et emportée qui avait recours à des phrases de trois mesures et à des changements de cordes par le soliste à couper le souffle mais il abandonna cette idée dans son manuscrit pour une raison que nous ignorons.

L'autographe de l'*Adagio en mi majeur* K. 261 date de 1776. Cette pièce a pu être conçue pour prendre la place du mouvement central du *Concerto pour violon en la majeur* K. 219, terminé l'année précédente et composé pour un effectif semblable. La pièce était probablement écrite pour mettre en valeur les talents de Brunetti. Le *Rondo en do majeur* K. 273 (2 avril 1781) a certainement été com-

posé pour Brunetti. Il exécuta la pièce à Vienne le 8 avril la même année dans le cadre d'un concert pour le Prince Rudolf Joseph Colloredo, le père du nouvel employeur de Mozart, Hieronymous Colloredo, archevêque de Salzbourg. Dans une lettre écrite à son père ce même jour, Mozart expliquait que tout ceci était « nouveau : un Rondo pour un Concerto, pour Brunetti ». Il semble donc que cette pièce, un *Allegretto grazioso* en 2/4, devait constituer le final d'un concerto. Ou s'agissait-il d'un « concert-Rondo » ? On ne retrouve aucune mention dans la correspondance de Mozart d'un concerto en do majeur pour lequel ce mouvement aurait aussi bien pu être soit le finale original ou une autre version. En revanche, on ne peut mettre en doute le charme, l'équilibre et la délicatesse de l'instrumentation (qui inclut un bref épisode en *pizzicato* aux cordes dans le registre aigu et une conclusion familière dans laquelle le solo stratosphérique du violon n'est soutenu que par les hautbois et les cors). À la mesure 95, une diversion épisodique en fa majeur annonce mystérieusement un thème secondaire dans le finale de la *Sonate pour violon et piano en si bémol majeur* K. 454 (avril 1784).

© John Irving 2010

Comme son prédécesseur [BIS-SACD-1754], cet enregistrement des concertos pour violon de Mozart fait entendre un diapason à 430 sur des instruments à cordes de boyau et des instruments à vent qui, nous l'espérons, auraient été familiers à Mozart tant au niveau de l'apparence que de la sonorité. Nous espérons, en procédant de la sorte, nous approcher aussi près que possible de l'univers sonore que Mozart avait en tête lorsqu'il composa ces œuvres.

Au-delà de cette question, l'espoir d'une interprétation « telle que le compositeur avait souhaitée » est tiré par les cheveux. Selon ce que nous pouvons

établir, Mozart était un très bon violoniste. Nous ne savons pas exactement avec quelle intention il composa les concertos pour violon mais nous savons qu'il les composa pour être joués. Le cadre de leur conception était leur exécution et c'est ici que le concept d'«authenticité» commence à poser un problème. Nous ne savons tout simplement pas ce que Mozart entendait ou ce qu'il envisageait de faire entendre à l'auditeur. Tout ce que nous savons au sujet du jeu sur des instruments à cordes à l'époque provient de traités et d'illustrations de musiciens. Mais de prétendre que nous pourrions en quelque sorte nous représenter le jeu de Mozart au violon à partir des écrits de l'esprit rigoureux mais quelque peu sectaire de Leopold Mozart est un sophisme. Vous ne lirez donc pas ici des prétentions d'authenticité : nous ne pouvons tout simplement pas savoir à quoi le jeu de violon authentique de Mozart pouvait ressembler.

Tout au long des vingt-sept concertos pour piano composés au cours de la vie de Mozart, on assiste à une trajectoire incroyable de l'évolution de l'expression perceptive dans la musique et le message. Les cinq concertos pour violon, composés au cours d'une période de quelques années, font preuve d'un semblable développement remarquable. Où et comment cette évolution rapide a pris place demeure une énigme. Le premier concerto est comme un concerto de virtuose baroque : il y a tant de notes ! Mais à partir du troisième, tout est réduit à l'essentiel et semble minimaliste en comparaison. L'utilisation du matériau est manifestement beaucoup plus imaginative et judicieuse et sans esbroufe. La structure est celle d'une conversation entre un soliste et un orchestre. Mozart devenait progressivement un compositeur d'opéras doué et il est pertinent de soutenir que cette sensibilité – tant au niveau dramatique qu'au niveau du dialogue – s'est manifestée à sa manière dans ses œuvres instrumentales.

Mais revenons à cet enregistrement : lorsqu'il y a autant de facteurs que nous ne connaissons pas, et autant d'ambiguïté et de conjectures qui affectent le dog-

matisme de l'authenticité pure et dure, il est important d'insister sur ce dont nous sommes sûr avec la confiance en ce que la musique a à nous dire. Et c'est pourquoi nous jouons sur des cordes de boyau qui procurent une sonorité que nous savons que Mozart aurait reconnue et à un diapason plus près de son usage probable que du nôtre. Nos cornistes et hautboïstes jouent sur des instruments plus près de ceux que Mozart connaissait que de ceux que l'on retrouve dans les orchestres modernes ce qui, nous croyons, contribue à une couleur qui ajoute à notre compréhension de son concept original d'équilibre.

Mais le reste repose cependant sur nous. *Vibrato, legato, rubato...* nous savons ce que les traités préconisent et nous savons qu'ils divergent d'opinion comme des chefs différents qui décriraient le même plat. Et nous savons que Mozart était le plus original des musiciens et qu'il peut ainsi n'avoir rien fait de ce que les dissertations d'experts préconisent. Alors nous regardons tout simplement les notes qu'il a écrites et commençons par cela. Par conséquent, ce que nous créons est un hybride, modifié et traduit pour vos oreilles par des ondes de sons numériques qui est cependant, nous l'espérons, porteur d'un élément de vérité ce qui est encore, après tout, la seule définition véritablement utile du terme « authentique » : non pas une reconstitution en enduisant les artefacts d'antiseptique et en enlevant la patine d'un soi-disant mauvais usage mais plutôt la notion plus philosophique d'une exploration des idées internes plutôt qu'externes.

© Richard Tognetti 2010

Le violoniste et chef d'orchestre australien **Richard Tognetti** s'est mérité une réputation internationale pour ses interprétations irrésistibles et son individualité artistique. Il a étudié au Conservatoire de Sydney avec Alice Waten, dans sa ville natale de Wollongong avec William Primrose ainsi qu'au Conservatoire de Berne en Suisse avec Igor Ozim. Il y recevra le Prix Tschumi pour le meilleur soliste de la promotion 1989. La même année, il dirige l'Australian Chamber Orchestra à plusieurs reprises et est nommé chef de l'ensemble en novembre. Il en est depuis devenu le directeur artistique.

Tognetti se consacre aussi bien aux instruments anciens que modernes ainsi qu'à la lutherie électronique. Ses arrangements, ses compositions et ses transcriptions ont étendu le répertoire pour orchestre de chambre et ont été interprétés un peu partout à travers le monde. Parmi les moments forts de sa carrière de chef, soliste et chambriste, mentionnons ses concerts à la Handel & Haydn Society (Boston), avec l'Orchestre philharmonique de Hong Kong, la Camerata de Salzburg, la Sinfonietta de Tapiola, l'Irish Chamber Orchestra et le Nordic Chamber Orchestra. En 2009, il était le directeur artistique du Festival Maribor en Slovénie.

Richard Tognetti s'est produit en tant que soliste avec tous les orchestres symphoniques australiens importants et assura la création australienne du *Concerto pour violon* de Ligeti avec le Sydney Symphony en 1998. En 2003, il co-compose la bande sonore de *Master and Commander : The Far Side of the World* de Peter Weir et est le coach de sa vedette Russell Crowe. On l'entend également sur la bande sonore du film qui s'est méritée une récompense. En 2005, il co-compose avec Michael Yezerski la bande sonore du film *Horrorscopes* de Tom Carroll et en 2008, crée *The Red Tree*, inspiré du livre de l'illustrateur Shaun Tan. Richard Tognetti a reçu des doctorats honorifiques de trois universités australiennes et a été nommé « National Living Treasure » en 1999.

L'Australian Chamber Orchestra (ACO), qui est l'orchestre national d'Australie, est un produit de l'esprit vif, aventureux et curieux de ce pays. L'ACO touche les cœurs et stimule les esprits lors de concerts à travers l'Australie et un peu partout à travers le monde avec son répertoire couvrant quatre siècles et une vitalité et une énergie inégalée par les autres ensembles. L'ACO a été fondé en 1975. À chaque année, l'ensemble donne des concerts de haut niveau à des publics à travers le monde, incluant plus de dix milles abonnés à travers l'Australie. Le répertoire de l'ACO comprend non seulement les chefs d'œuvre du répertoire classique, mais également des projets innovateurs trans-musicaux et un actif programme de commandes. Sous la direction inspirée de Richard Tognetti, l'ACO s'est produit en qualité d'« ensemble de solistes » flexible et versatile, sur des instruments modernes et anciens, en tant que petit groupe de chambre, que petit orchestre symphonique et en tant que collectif électro-acoustique.

Plusieurs des musiciens principaux de l'ACO jouent sur des instruments exceptionnels. Tognetti joue sur un inestimable Guarneri de Gesù de 1743, prêté par un bienfaiteur anonyme Australien. Le premier violoncelliste, Timo-Veikko Valve joue sur un violoncelle de 1729 construit par Giuseppe Guarneri Filius Andreae, également un prêt d'un bienfaiteur anonyme alors que la première seconde violon, Helena Rathbone, joue sur Guadagnini de 1759, un prêt de la Commonwealth Bank Group. Les quelque quarante tournées réalisées par l'orchestre lui ont valu des critiques exceptionnelles pour les concerts donnés dans des salles aussi prestigieuses que le Concertgebouw d'Amsterdam, le Wigmore Hall de Londres, le Carnegie Hall de New York et le Musikverein de Vienne. La discographie de l'ACO est importante et l'ensemble se produit également dans le cadre de la série télévisée *Classical Destinations II* ainsi que dans le film primé *Musica Surfica*, disponibles sur DVD et sur CD.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.aco.com.au

AUSTRALIAN CHAMBER ORCHESTRA

Violin

Richard Tognetti – artistic director and lead violin
Helena Rathbone** – principal second violin
Satu Vänskä – assistant leader
Madeleine Boud
Alice Evans
Aiko Goto**
Mark Ingwersen
Ilya Isakovich
Zoë Black
Myee Clohessy*
Veronique Serret
Paul Wright*

Viola

Christopher Moore** – principal viola
Caroline Henbest* – guest principal viola
Nicole Divall
Stephen King**
Jacqueline Cronin*

Cello

Timo-Veikko Valve – principal cello
Melissa Barnard
Julian Thompson**
Daniel Yeadon*

Double Bass

Maxime Bibeau – principal double bass

Oboe

Anna Starr – principal oboe
Joel Raymond

Horn

Anneke Scott – principal horn
Kathrin Willner

Bassoon

Jane Gower*** – principal bassoon

* K 218 only

** not K 218

*** not K 373

PREVIOUSLY RELEASED:



W. A. MOZART

Violin Concerto No. 3 in G major, K 216 · Violin Concerto No. 5 in A major, K 219
Sinfonia concertante in E flat major, K 364, for violin, viola and orchestra

RICHARD TOGNETTI *violin* · CHRISTOPHER MOORE *viola*
AUSTRALIAN CHAMBER ORCHESTRA

BIS-SACD-1754

10 *klassik-heute.de* · Recording of the Month *Music-Web International*

„eine ungemein fesselnde Wiedergabe voll Witz, Empfindsamkeit und Spielfreude“ *klassik-heute.de*

‘beautifully nuanced performances of the third and fifth violin concertos...
a transcendent reading of the *Sinfonia Concertante*. Highly recommended.’ *The Observer (UK)*

‘Tognetti finds a musical substance in these works that is matched by very few rival versions...
the recorded sound is beyond praise. Very strongly recommended.’ *International Record Review*

‘Simply breathtaking... Other performances, even the most illustrious in
the catalogue, sound staid and stodgy after hearing this.’ *The Australian*

INSTRUMENTARIUM (Richard Tognetti)

Violin: Joseph Guarneri del Gesù 1743 (Carrodus)

Bows: Peccatte and Dodd

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: February 2010 (Concertos; *Rondo*, K 373) and February 2009 (*Adagio*, K 261)
at the ACO Studio, Sydney, Australia
Producer: Jens Braun
Sound engineer: Marion Schwebel (Concertos; *Rondo*, K 373); Jens Braun (*Adagio*, K 261)
Assistant recording engineer: Simon Lear (*Adagio*, K 261)
Equipment: Neumann and DPA microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution
A/D converter; Sequoia/Samplitude Workstation; Sennheiser headphones
Post-production: Editing: Piotr Furmanczyk
Mixing: Jens Braun, Marion Schwebel
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © John Irving 2010; © Richard Tognetti 2010
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England
Front and back cover photographs: © Jon Franc

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1755 © & © 2011, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-SACD-1755