



MENDELSSOHN

richard **TOGNETTI** *violin*

polina **LESCHENKO** *piano*

AUSTRALIAN CHAMBER ORCHESTRA

CONCERTO *for violin and piano*

OCTET



SUPER AUDIO CD

MENDELSSOHN BARTHOLDY, FELIX (1809–47)

CONCERTO IN D MINOR

FOR VIOLIN, PIANO AND STRINGS, MWV O 4 (1823)

35'26

- | | | |
|---|---------------------------|-------|
| ① | I. <i>Allegro</i> | 17'48 |
| ② | II. <i>Adagio</i> | 8'37 |
| ③ | III. <i>Allegro molto</i> | 8'56 |

POLINA LESCHENKO *piano*

RICHARD TOGNETTI *violin*

AUSTRALIAN CHAMBER ORCHESTRA

OCTET IN E FLAT MAJOR, Op. 20 / MWV R 20 (1825)

30'50

- | | | |
|---|--|-------|
| ④ | I. <i>Allegro moderato, ma con fuoco</i> | 13'59 |
| ⑤ | II. <i>Andante</i> | 6'38 |
| ⑥ | III. <i>Scherzo. Allegro leggierissimo</i> | 4'29 |
| ⑦ | IV. <i>Presto</i> | 5'33 |

Members of the AUSTRALIAN CHAMBER ORCHESTRA

RICHARD TOGNETTI · HELENA RATHBONE

SATU VÄNSKÄ · REBECCA CHAN *violins*

CHRISTOPHER MOORE · NICOLE DIVALL *violas*

TIMO-VEIKKO VALVE · JULIAN THOMPSON *cellos*

TT: 66'58

With a musical culture embracing both the cult of the Romantic genius and an undisguised desire for sensationalism, the nineteenth century was certainly not short of prodigies, both genuine and supposed. During such a time – in truth not that different from our own – Felix Mendelssohn Bartholdy was without question one of the ‘greats’. ‘Felix Mendelssohn possesses mastery of the art of piano playing; for “masterful” is the only word to describe the way he approaches the various composers; at the same time this testifies to the presence of *genius* within him, whereas other *prodigies* generally bore testimony of having endured and thrashed their way through their lessons!’ This was the enthusiastic verdict of the *Wiener Zeitschrift für Kunst*’s Berlin correspondent in December 1822, after a performance by the thirteen-year-old Felix in a concert by the singer Anna Milder-Hauptmann. And, after listing Mendelssohn’s merits as a pianist, the same correspondent wrote about him as a composer too: ‘But all of these fine qualities would be as nought if they were not held together and united by the exalted musical spirit with which this remarkably boy is infused. Long familiar with the elements of theoretical musical knowledge, Felix Mendelssohn *composes* – and in this very regard he arouses general wonderment – with the greatest, inconceivable ease and with inextinguishable abundance of spirit, the most difficult pieces... A list of the songs, sonatas, studies, fugues, sacred pieces... symphonies, quartets, operas and so on that Felix has hitherto composed would, purely in numerical terms, considerably outweigh those of many older composers – all the more so when taking their value into account! The undersigned is perhaps familiar with only half of the works that have been brought out of this rich seam into the light of day, but he knows that everyone who hears these works will join him in shouting “Good luck!”’

This enthusiastic account is testimony to the astonishing effect the young Mendelssohn had on his contemporaries – even on such a worldly-wise figure as

his avuncular friend Johann Wolfgang von Goethe ('in terms of technical ability, musical prodigies are no longer a rarity, but what this young man... can do borders on the wonderful'). An excellent education, for the musical aspect of which Carl Friedrich Zelter (1758–1832), composer and director of the Berlin Sing-Akademie, was principally responsible, very soon bore rich fruit: by the age of fifteen Mendelssohn had composed some 150 works (including thirteen string symphonies and four stage works). Many of these were performed at the famous Sunday concerts at Mendelssohn's home by members of the Court Orchestra, but most of them remained unpublished during the composer's lifetime.

Soon after the above-mentioned appearance, the fourteen-year-old Mendelssohn composed a **Concerto in D minor for Violin, Piano and Strings**, MWV O 4. This work, completed in May 1823, is one of five concertos from his youth – preceded by one for violin and one for piano (both from 1822) and followed, in the period up to 1824, by two further double concertos, for two pianos. The rather unusual pair of soloists, violin and piano, alludes to the *sinfonia concertante* genre, and has direct antecedents, for instance by Johann Nepomuk Hummel (1778–1837), who taught Mendelssohn for a brief period in 1821 (Concerto for Violin, Piano and Orchestra, Op. 17 [1805]). The actual reason for his choice of this combination was to some extent to be found closer to Mendelssohn's home, however: he composed the piece for himself and his violin teacher and friend, Eduard Ritz (1802–1832), the work's dedicatee, with whom he gave the first performance at a Sunday concert at home on 25th May 1823. The Double Concerto received its first (and, until 1957, apparently its only) public performance with the same soloists at the Königlich-Schauspielhaus in Berlin on 3rd July 1823. (On that occasion it may have been heard in a full-orchestra version with expanded scoring – with added wind and timpani parts – which Mendelssohn, as with his String Symphony No. 8 in D major, had apparently added, to be used *ad libitum*.)

The main theme of the first movement (*Allegro*), with which the string orchestra begins this double concerto, still clearly proclaims Mendelssohn's rootedness within Bach's sound world – consolidated by his lessons from Zelter, and a characteristic he shared with Ritz. Soon, however, Mendelssohn's individual character traits emerge: a large-scale sonata-form movement develops, which with ever-increasing emphasis places the contrapuntal elements at the service of a 'classical' expressive intent. The soloists enter after the thematic exposition by the orchestra, and they immediately dissolve the striking main theme into agile figurations, before the violin takes up the subsidiary theme in a duet with the piano, delicately accentuated by the orchestra. The development, surprisingly, introduces a rapturous new theme in the remote key of D flat major, immediately followed by an expressive 'recitative' from the two soloists. Within the framework of the development, this functions to some extent like an anticipation of a proper cadenza – which later also makes its appearance, in the accustomed place. The slow movement (*Adagio*) is a blissful strophic song in A major from the muted strings. This is taken up, ornamented and varied by the two soloists, finally vanishing into the ether. The brilliant finale (*Allegro molto*) proves to be a sonata-form piece, once again as ambitious as it is original and shot through with a network of motifs and effervescent developmental elements. It is therefore hardly surprising that, after the recapitulation proper, the wide-ranging subsidiary theme is heard again, now in D major, after which the coda concludes a work that is highly remarkable, in terms both of form and of content, ending in the main key of D minor.

In 1825, for Eduard Ritz's 23rd birthday, Felix composed his **Octet in E flat major**, Op. 20 (MWV R 20), for four violins, two violas and two cellos, one of his best-loved and most innovative works. The Octet marks Mendelssohn's real 'breakthrough' as a composer: the sixteen-year-old had already written an impressive number of chamber pieces, among them a string quartet, a piano trio,

three piano quartets, a piano sextet as well as sonatas for string instruments and piano. According to Robert Schumann, ‘his favourite work from his youth was indeed the Octet’; Schumann himself acknowledged without a hint of envy: ‘no master either from the past or the present can boast such perfection at such a young age’.

Mendelssohn’s Octet was not the first work for eight string instruments, but it is undeniably the first proper ‘string octet’. Admittedly Louis Spohr had composed a ‘Double Quartet’ (D minor, Op. 65) in 1823 – but, as the title indicates, that work was more or less a musical encounter between two string quartets. By contrast, Mendelssohn’s ensemble is treated like a single entity; overall it comes across as more lively, and the individual parts emerge with a considerably more distinctive profile. To emphasize this, Mendelssohn prefaced the score with the following advice: ‘This Octet must be played in the style of a symphony in all parts; the *pianos* and *fortes* must be brought out very precisely, clearly separate and more sharply than is usual in pieces of this genre.’

The very beginning is one of the most fascinating examples of Mendelssohn’s inspiration: an intertwining of broken triads, shooting skywards, in the first violin and fleet-of-foot, harmonically charged descending steps in the bass, with viola syncopations in between. In this way a compellingly insistent *idée fixe* takes shape, which then lingers to comment on the tentative materialization of the second theme. The extensive development pares down the musical activity to an outline: it pauses for breath, so to speak, and finally takes a brilliant run-up to the characteristically condensed recapitulation. The pensive 6/8 *Andante* in C minor is contrapuntally densely woven; in the hands of a less sovereign master of formal organization, the innumerable motivic and harmonic dispositions would doubtless have burst the movement apart. Here, however, the result is an intimate, transfigured song: to describe it as being in modified sonata form would al-

most betray an excessively pedantic desire for order.

With the third movement, Mendelssohn establishes for the first time his own variant of the scherzo model – a pure motoric impulse, irrepressible and ‘elfishly’ scurrying and at the same time composed to formal perfection. This kind of movement would become his musical trademark in particular owing to the overture to *A Midsummer Night’s Dream*, Op. 21, composed the following year. Mendelssohn’s sister Fanny – according to whom Felix had Goethe’s *Walpurgisnacht* (*Faust*, Part I) in mind here, wrote about this movement: ‘Everything is new, strange, and yet so familiar, so friendly; one feels so close to the world of spirits, lifted so lightly into the air – indeed, one is tempted to pick up a broomstick, so as to follow the merry band more closely. At the end, the first violin flutters up, light as a feather – and everything melts away.’ The inherently symphonic character of the Octet, to which Mendelssohn had alluded, was partly realized at a performance of his Symphony No. 1 in C minor, Op. 11, that he conducted in London in May 1829: on that occasion he replaced the symphony’s minuet with an expanded arrangement of the Octet’s scherzo.

The finale (*Presto*) rises up in a fugato from the depths; consistently exploiting the violin register, it condenses into homophonic unity before exuberant polyphonic activity – which, in its rhythmic decisiveness, resembles the previous movement – combines a number of thematic and technical ideas (among them a reminiscence of the scherzo’s main theme) into an incessantly sparkling texture.

Max Bruch once said that for him, of the two ‘immortal’ works (referring to the Octet and the overture to *A Midsummer Night’s Dream*), ‘the Octet [would] always remain the greater wonder’. Perhaps one should not compare miracles, but musically such a comparison might be justified not only by the work being the earlier of the two, but also by the wide spectrum that it displays.

© Horst A. Scholz 2012

The Russian pianist **Polina Leschenko** has worked with orchestras around the world including the Hallé, Russian National Orchestra, Orquestra Gulbenkian, Bern Symphony Orchestra, Orquesta Sinfónica de Euskadi, Australian Chamber Orchestra, Camerata Salzburg, Lausanne Chamber Orchestra, Scottish Chamber Orchestra, London Mozart Players and Britten Sinfonia.

An accomplished and admired chamber musician, Polina Leschenko also performs frequently at festivals such as Verbier, the Salzburger Festspiele, Progetto Martha Argerich in Lugano and La Roque d'Anthéron. Among her regular chamber music partners are Martha Argerich, Patricia Kopatchinskaja, Ivry Gitlis, Julian Rachlin and Maxim Rysanov. Leschenko has performed in some of the world's most prestigious venues such as Vienna's Konzerthaus, Amsterdam's Concertgebouw, New York's Carnegie Hall, the Cologne Philharmonie, the Wigmore Hall in London, Palais des Beaux Arts in Brussels, Tonhalle in Zürich and the Auditorio Nacional de Música in Madrid.

Polina Leschenko was born in St Petersburg where she began playing the piano under her father's guidance, making her solo début at the age of eight with the former Leningrad Symphony Orchestra. Her teachers have included Sergey Leschenko, Pavel Gililov, Vitali Margulis, Alexander Rabinovitch-Barakovsky and Christopher Elton.

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 Yezerski, 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 clas-

sical repertoire but also innovative cross-artform projects and a vigorous commissioning programme.

More than fifty international tours across Asia, Europe and the USA have drawn outstanding reviews for the ACO's performances 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, Edinburgh, Interlochen and New York's Mostly Mozart.

The ACO's dedication and musicianship has created warm relationships with such celebrated soloists as Emmanuel Pahud, Steven Isserlis, Dawn Upshaw, Imogen Cooper, Christian Lindberg, Joseph Tawadros, Melvyn Tan and Pieter Wispelwey. The ACO is renowned for collaborating with artists from diverse genres, including singers Tim Freedman, Neil Finn, Katie Noonan, Paul Capsis, Danny Spooner and Barry Humphries and visual artists Michael Leunig, Bill Henson, Shaun Tan and Jon Frank.

The ACO has an extensive, award-winning discography and appears in the television series *Classical Destinations II* and documentary film *Musica Surfica*. For further information please visit www.aco.com.au

In einer an echten und vermeintlichen Wunderkindern wahrlich nicht armen Zeit – dem 19. Jahrhundert mit seinem zwischen romantischem Geniekult und unverhohlener Sensationslust schweifenden Musikbetrieb (einer Zeit also, die der unseren so unähnlich nicht ist) – war Felix Mendelssohn Bartholdy sicherlich eines der größten. „Felix Mendelssohn hat die Kunst des Pianofortespiels als Meister inne; denn meisterhaft nur kann man die Art seiner Behandlung der verschiedenen Componisten nennen, die zugleich von der Gegenwart des *Genius* in ihm zeugt, während andere *Wunderkinder* meistens nur von durchfasteten und durchprügelten Schulstunden zeugten!“ So schwärmte der Berliner Korrespondent der *Wiener Zeitschrift für Kunst* im Dezember 1822 nach einem Auftritt des 13-jährigen Felix in einem Konzert der Sängerin Anna Milder-Hauptmann. Und nach der Aufzählung seiner pianistischen Verdienste kam er insbesondere auch auf den Komponisten zu sprechen: „Aber all diese schönen Vorzüge würden zerfallen, hielte sie nicht vereint und zusammen der hohe, musikalische Geist, der den merkwürdigen Knaben durchdringt. Längst mit den Elementen theoretisch-musikalischer Kenntnisse vertraut, *componirt* Felix Mendelssohn – und eben hier erregt er die allgemeine Bewunderung – mit der größten, unbegreiflichen Leichtigkeit und aus unerschöpflicher Geistesfülle die schwierigsten Stücke [...]. Ein Register der schon jetzt von Felix componirten Lieder, Sonaten, Etüden, Fugen, Kirchenstücke, [...] Symphonien, Quartette, Opern usw. würde schon der Anzahl nach gegen viele Ältere schwer in die Waage sinken – wie viel mehr nach dem Werthe dieser Compositionen!! Ref. kennt nur die Hälfte vielleicht, was aus diesem reichen Schachte zu Tage gefördert ist, aber er weiß, dass mit ihm Jeder: *Glück auf!* bey diesen Arbeiten ruft, der sie hört.“

Dieser enthusiastische Bericht zeugt von der verblüffenden Wirkung, die der junge Mendelssohn auf seine Zeitgenossen ausübte, nicht zuletzt auch auf einen so welterfahrenen wie seinen großväterlichen Freund Johann Wolfgang von Goethe

(„die musikalischen Wunderkinder sind zwar hinsichtlich der technischen Fertigkeit heutzutage keine Seltenheit mehr, aber was dieser kleine Mann [...] vermag, grenzt ans Wunderbare“). Eine vorzügliche Ausbildung, für deren musikalische Seite vor allem Carl Friedrich Zelter (1758–1832), Komponist und Leiter der Berliner Sing-Akademie, verantwortlich zeichnete, trug reichste Früchte, und das schon bald: Bis zum Alter von 15 Jahren komponierte Mendelssohn rund 150 Kompositionen (darunter dreizehn Streichersymphonien und vier Bühnenwerke), die in der Regel bei den berühmten „Sonntagsmusiken“ mit Mitgliedern der Hofkapelle im Hause Mendelssohn aufgeführt wurden, zu Lebzeiten aber meistens unveröffentlicht blieben.

Bald nach dem eingangs erwähnten Auftritt komponierte der 14-jährige Mendelssohn ein **Konzert für Violine, Klavier und Streichorchester d-moll** MWV O 4. Das im Mai 1823 fertiggestellte Werk ist eines von fünf Konzerten aus der Jugendzeit – eines für Violine und eines für Klavier waren ihm 1822 vorangegangen, zwei weitere Doppelkonzerte (für zwei Klaviere) sollten bis 1824 folgen. Das eher seltene Solistenpaar Violine und Klavier verweist auf die Gattung „Sinfonia concertante“ und hat direkte Vorläufer u.a. bei Johann Nepomuk Hummel (1778–1837), der Mendelssohn 1821 kurzzeitig unterrichtete (Konzert für Violine, Klavier und Orchester op. 17, 1805). Recht eigentlich aber befand sich der Beweggrund für diese Kombination gewissermaßen vor bzw. hinter der eigenen Haustür: Mendelssohn schrieb es für sich und seinen Violinlehrer und Freund Eduard Ritz (1802–1832), dem er es widmete und mit dem er es am 25. Mai 1823 bei den häuslichen Sonntagsmusiken uraufführte. Seine erste (und bis 1957 anscheinend einzige) öffentliche Aufführung erlebte das Doppelkonzert mit denselben Solisten am 3. Juli 1823 im Königlichen Schauspielhaus zu Berlin. (Möglicherweise erklang dort die um Bläser- und Paukenpartien erweiterte Fassung für volles Orchester, die Mendelssohn – ähnlich wie im Fall

seiner Streichersymphonie Nr. 8 D-Dur – offenbar nachträglich als *ad libitum*-Variante angefertigt hat.)

Bekundet das Hauptthema des Kopfsatzes (*Allegro*), mit dem das Streichorchester das Doppelkonzert eröffnet, noch deutlich die Verwurzelung in der Klangwelt Bachs, die der Unterricht bei Zelter gefestigt hatte und die auch Ritz teilte, so zeigen sich doch alsbald Mendelssohns eigenständige Charakterzüge. Denn nun entwickelt sich ein umfangreicher Sonatensatz, der seine kontrapunktischen Momente immer nachdrücklicher in den Dienst eines „klassischen“ Ausdruckswillens stellt. Die Solisten haben ihren Auftritt nach der Themenexposition des Orchesters und verflüssigen den markanten Hauptthemenkopf sogleich zu behenden Figurationen, bevor die Violine das Seitenthema im orchestral behutsam akzentuierten Duo mit dem Klavier anstimmt. Die Durchführung überrascht mit einem neuen, schwelgerischen Thema in der entlegenen Tonart Des-Dur, das unvermittelt von einem expressiven „Rezitativ“ des Solistenpaars abgelöst wird – gleichsam eine Vorwegnahme der (später denn auch tatsächlich anberaumten) Solokadenz im Modus der Durchführung. Als langsamer Satz (*Adagio*) folgt ein seliger A-Dur-Strophengesang der gedämpften Streicher, der vom Solistenduo aufgegriffen, ausgeschmückt und variiert wird, um schließlich in lichte Höhen zu entschwinden; etwaige Vorbilder wären bei Mozart und Weber zu finden. Das brillante Finale (*Allegro molto*) erweist sich wiederum als so ambitionierter wie origineller Sonatenhauptsatz, der von einem motivischen Netzwerk und quirligen Durchführungselementen durchzogen ist; da verwundert es kaum, dass nach der eigentlichen Reprise das vielgestaltige Seitenthema nochmals in D-Dur erklingt, worauf die Coda dieses formal wie inhaltlich höchst bemerkenswerte Werk in der Grundtonart d-moll beschließt.

Zum 23. Geburtstag von Eduard Ritz komponierte Felix 1825 das **Oktett Es-Dur** op. 20 MWV R 20 für vier Violinen, zwei Violon und zwei Violoncelli,

eines seiner beliebtesten und zugleich innovativsten Werke. Es markiert den eigentlichen kompositorischen „Durchbruch“ Mendelssohns, der mit seinen 16 Jahren auch bereits eine stattliche Anzahl kammermusikalischer Werke komponiert hatte – u.a. ein Streichquartett, ein Klaviertrio, drei Klavierquartette, ein Klaviersextett sowie Sonaten für Streicher und Klavier. „Sein Liebstes aus seiner Jugendzeit war ihm wohl das Oktett“, überliefert Robert Schumann Mendelssohns eigene Wertschätzung; Schumann selber erkannte neidlos an: „Solcher Vollendung in so jungen Jahren kann sich kein Meister der älteren noch der neueren Zeit rühmen.“

Mendelssohns Oktett ist nicht das erste Werk für acht Streicher, aber doch ohne Zweifel das erste eigentliche „Streicheroktett“: Zwar hatte Louis Spohr 1823 ein „Doppelquartett“ komponiert (d-moll op. 65), doch handelte es sich dabei, wie bereits der Titel angibt, mehr oder weniger um das konzertante Aufeinandertreffen zweier Streichquartette. Mendelssohns Ensemble dagegen ist als Gesamtkorpus behandelt, erscheint in sich ungleich belebter und in den Einzelstimmen erheblich profiliert. Nicht zuletzt um dies zu unterstreichen, stellte Mendelssohn der Partitur folgenden Hinweis voran: „Dies Oktett muss im Styl einer Sinfonie in allen Stimmen gespielt werden; die *Pianos* und *Fortes* müssen sehr genau und deutlich gesondert und schärfer hervorgehoben werden, als es sonst bei Stücken dieser Gattung geschieht.“

Gleich der Beginn ist eine der faszinierendsten Eingebungen Mendelssohns: Ein Ineinander von himmelwärts schwirrenden Dreiklangsbrechungen in der 1. Violine und leichtfüßigen, zunehmend harmonisch aufgeladenen Abwärtschritten des Bassfundaments, dazwischen die Violensynkopen – so nimmt eine betörend insistente *idée fixe* Gestalt an, die auch noch die zaghafte „Selbstfindung“ des zweiten Themas kommentiert. Die ausgiebige Durchführung skelettiert das Geschehen, schöpft gleichsam Atem und nimmt schließlich fulminant Anlauf

zur typischerweise verkürzten Reprise. Kontrapunktisch dicht geflochten ist das versonnene 6/8-*Andante* in c-moll, das einem weniger souveränen Meister formaler Organisation angesichts der zahllosen motivischen und harmonischen Charaktere unter der Hand zerborsten wäre. So aber ist ein inniger, verklärter Gesang entstanden, den als modifizierte Sonatenform zu bezeichnen fast schon einen allzu pedantischen Ordnungstrieb verrät.

Mit dem dritten Satz etabliert Mendelssohn erstmals die ihm eigene Variante des Scherzo-Typus – einen unbändigen, „elfisch“ huschenden und dabei formvollendet auskomponierten Bewegungsimpuls, der insbesondere durch die im folgenden Jahr entstandene *Sommernachtsraum*-Ouverture op.21 zu einem musikalischen Markenzeichen wurde. Mendelssohns Schwester Fanny – derzufolge Felix hier an Goethes *Walpurgisnacht (Faust I)* gedacht haben soll – schrieb über diesen Satz: „Alles ist neu, fremd und doch so vertraut, so befreundet, man fühlt sich so nahe der Geisterwelt, so leicht in die Luft gehoben, ja man möchte selbst einen Besenstiel in die Hand nehmen, um der lustigen Schar besser zu folgen. Am Schluss flattert die Erste Geige federleicht auf – und alles ist zerstoßen.“ (Die latente Symphonik des Oktetts, auf die Mendelssohn hinwies, wurde bei einer von ihm geleiteten Aufführung seiner Symphonie Nr.1 c-moll op.11 im Mai 1829 in London übrigens ganz real – wenn auch nur zum Teil: Mendelssohn ersetzte das *Minuetto* der Symphonie dort durch eine erweiterte und bearbeitete Fassung des Scherzos.) Aus der Tiefe hebt das Finale (*Presto*) im Fugato an, erschließt sich systematisch die Geigenregion und verdichtet sich zu homophoner Geschlossenheit, bevor ein ausgelassen polyphones Treiben, das in seiner rhythmischen Entschiedenheit dem Vordersatz ähnelt, eine Vielzahl thematischer und satztechnischer Einfälle – u. a. eine Reminiszenz an das Hauptthema des Scherzos – zu einem unablässig funkensprühenden Gewebe verbindet.

Max Bruch sagte einmal, von beiden „unsterblichen“ Werken (gemeint sind

das Oktett und die *Sommernachtstraum*-Ouvertüre) werde für ihn „das Oktett immer das größere Wunder bleiben“. Nicht nur die zeitliche Priorität, sondern auch die Bandbreite dieses Wurfs mag eine solche, bei Wundern vielleicht ein wenig unschickliche Messung rechtfertigen.

© *Horst A. Scholz 2012*

Die russische Pianistin **Polina Leschenko** hat mit Orchestern auf der ganzen Welt zusammengearbeitet, u.a. mit dem Hallé Orchestra, dem Russischen Nationalorchester, dem Orquestra Gulbenkian, den Berner Sinfonikern, dem Orquesta Sinfónica de Euskadi, dem Australian Chamber Orchestra, der Camerata Salzburg, dem Lausanne Chamber Orchestra, dem Scottish Chamber Orchestra, den London Mozart Players und der Britten Sinfonia.

Als vollendete und hoch geschätzte Kammermusikerin tritt Polina Leschenko häufig auf Festivals wie dem Verbier Festival, den Salzburger Festspielen, dem Progetto Martha Argerich in Lugano und La Roque d'Anthéron. Zu ihren regelmäßigen Kammermusikpartnern gehören Martha Argerich, Patricia Kopatchinskaja, Ivry Gitlis, Julian Rachlin und Maxim Rysanov. Leschenko ist in den renommiertesten Konzertsälen der Welt zu Gast, u.a. im Wiener Konzerthaus, dem Concertgebouw Amsterdam, der New Yorker Carnegie Hall, der Kölner Philharmonie, der Wigmore Hall in London, dem Palais des Beaux Arts in Brüssel, der Tonhalle Zürich und dem Auditorio Nacional de Música in Madrid.

Polina Leschenko wurde in St. Petersburg geboren, wo sie ihren ersten Klavierunterricht von ihrem Vater erhielt; ihr Solo-Debüt gab sie im Alter von acht mit dem ehemaligen Leningrader Symphonikern. Zu ihren Lehrern gehören Sergej Leschenko, Pavel Gililov, Vitali Margulis, Alexander Rabinovitch-Barakovsky und Christopher Elton.

Der australische Violinist und Dirigent **Richard Tognetti** hat sich mit seinen bewundernswürdigen 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 Illustrators 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 1975 gegründete **Australian Chamber Orchestra** wird international als „das beste Kammerorchester auf Erden“ (*The Times*) gefeiert. 1989 wurde Richard Tognetti zum Künstlerischen Leiter und Konzertmeister ernannt. Unter seiner inspirierenden 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. Zum einzigartigen künstlerischen Profil des ACO tragen nicht nur die Meisterwerke des klassischen Repertoires bei, sondern auch innovative Projekte zwischen den Kunstsparten und die Vergabe zahlreicher Kompositionsaufträge.

Mehr als fünfzig internationale, von der Kritik gefeierte Tourneen durch Asien, Europa und die USA haben das Ensemble in viele der bedeutendsten Konzertsäle der Welt geführt, u.a. in das Concertgebouw Amsterdam, die Londoner Wigmore Hall, die Carnegie Hall und das Lincoln Center in New York, den Wiener Musikverein und das Kennedy Center in Washington. Außerdem ist es bei den BBC Proms und renommierten Festivals in Tanglewood, Ravinia, Edinburgh, Interlochen und New York (Mostly Mozart) aufgetreten. Eine regelmäßige Zusammenarbeit verbindet das Orchester u.a. mit Emmanuel Pahud, Steven Isserlis, Dawn Upshaw und Pieter Wispelwey.

Als Reverenz an alte Traditionen spielen nur die Cellisten im Sitzen – die daraus hervorgehende Energie und Individualität ist eine der meistkommentierten Besonderheiten eines ACO-Konzerts. Das ACO kann auf eine umfangreiche, mit Preisen ausgezeichnete Diskographie blicken und wirkte an der Fernsehreihe *Classical Destinations II* und dem Dokumentarfilm *Musica Surfica* mit.

Weitere Informationen finden Sie auf www.aco.com.au

Avec une culture musicale qui embrassait à la fois le culte du génie romantique et un goût prononcé pour le sensationnalisme, le dix-neuvième siècle (qui ne différerait finalement pas tellement du nôtre) ne manquait guère d'enfants prodiges, véritables ou créés de toutes pièces. Felix Mendelssohn Bartholdy fut certainement l'un des plus grands d'entre eux. Après une prestation du jeune Felix alors âgé de treize ans dans le cadre d'un récital de la chanteuse Anna Milder-Hauptmann en décembre 1822, le correspondant berlinois du *Wiener Zeitschrift für Kunst* écrit : « Felix Mendelssohn possède la maîtrise de l'art de jouer du piano. « Magistral » est le seul mot qui peut décrire la manière avec laquelle il aborde les compositeurs et il témoigne en même temps de la présence du génie en lui alors que d'autres *enfants prodiges* ne témoignent que de ce qu'ils ont dû endurer pendant leurs leçons ! ». Et après l'énumération des mérites pianistiques de Mendelssohn, ce fut au tour du compositeur d'être loué : « Mais toutes ces belles qualités seraient réduites à néant si elles n'étaient pas réunies par l'élévation de l'esprit musical manifesté par ce garçon. Familier depuis longtemps avec les différents aspects de la connaissance de la théorie musicale, Felix Mendelssohn *compose* – et, à cet égard, il suscite l'émerveillement général – avec la plus grande et la plus inconcevable facilité ainsi qu'avec un esprit inépuisable, les pièces les plus difficiles (...). La liste des mélodies, des sonates, des études, des fugues, des pièces sacrées (...), des symphonies, des quatuors, des opéras... que Felix a composés jusqu'à présent dépasse aisément celle de plusieurs compositeurs plus âgés – à plus forte raison quand on prend leur valeur en compte ! L'auteur de ces lignes est familier avec probablement la moitié des œuvres issues de ce gisement mais il sait que tous ceux qui les ont entendus se joindront à lui pour crier « Bonne chance » ! ».

Ce compte-rendu enthousiaste témoigne de l'effet produit par le jeune Mendelssohn chez ses contemporains parmi lesquels son vieil ami, l'affable Johann

Wolfgang von Goethe qui en avait vu d'autres (« en ce qui concerne l'aspect technique, les enfants prodiges ne sont certes plus vraiment rares mais ce que ce jeune homme (...) produit tient du miracle »). Une excellente éducation dont la partie musicale fut avant tout la responsabilité de Carl Friedrich Zelter (1758–1832), compositeur et directeur de la Singakademie de Berlin, porta fruit et ce, rapidement : à l'âge de quinze ans, Mendelssohn avait composé près de cent-cinquante œuvres (incluant treize symphonies pour cordes et quatre œuvres pour la scène) qui furent le plus souvent exécutées dans le cadre des célèbres « Sonntagsmusiken » [concerts du dimanche] avec des membres de la chapelle royale dans la maison de Mendelssohn mais demeurèrent en majeure partie inédites du vivant de Mendelssohn.

Peu après la prestation mentionnée plus haut, Mendelssohn – alors âgé de quatorze ans – composa le **Concerto pour violon, piano et orchestre à cordes en ré mineur** BWV O 4. L'œuvre terminée en mai 1823 fait partie des cinq concertos de sa période de jeunesse. Deux concertos, respectivement pour violon et pour piano avaient été composés en 1822 alors que deux autres allaient être composés au cours des deux années suivantes. La combinaison solistique rare du violon et du piano renvoie au genre de la Sinfonia concertante et trouve ses précurseurs notamment chez Johann Nepomuk Hummel (1773–1837) qui enseigna à Mendelssohn pendant une courte période en 1821 (Concerto pour violon, piano et orchestre op. 17 de 1805). En fait, la raison derrière cette instrumentation se trouvait pour ainsi dire dans la maison familiale : Mendelssohn composa ce concerto pour lui et pour son professeur de violon et ami, Eduard Ritz (1802–1832) à qui il dédia l'œuvre et avec qui il la créa le 23 mai 1823 dans le cadre des concerts du dimanche. Sa première exécution publique (et jusqu'en 1957, semble-t-il, sa seule) eut lieu avec les mêmes solistes le 3 juillet 1823 au Théâtre royal de Berlin. Il est possible que l'on y ait entendu une version pour grand orchestre incluant

des parties pour les bois et timbales que Mendelssohn, comme dans le cas de sa huitième Symphonie en ré majeur, avait ajoutées pour un usage *ad libitum*.

Le thème principal du premier mouvement (*Allegro*) avec lequel l'orchestre à cordes ouvre le concerto double affiche clairement son enracinement dans l'univers sonore de Bach qui avait été consolidé par les leçons que Mendelssohn avait prises auprès de Zelter, une caractéristique partagée avec Ritz. Les traits personnels de Mendelssohn émergent cependant rapidement : un mouvement de forme sonate de grande dimension se développe dans laquelle se placent ses éléments contrapuntiques avec une emphase grandissante mise au service d'une intention expressive « classique ». Le soliste entre après l'exposition thématique de l'orchestre et, ensemble, ils dissolvent immédiatement le thème principal frappant dans des motifs rapides avant que le violon ne prenne le thème secondaire dans un duo avec le piano, délicatement soutenu par l'orchestre. Le développement, étonnamment, expose un nouveau thème opulent dans la tonalité éloignée de ré bémol majeur suivi immédiatement par un « récitatif » expressif des deux solistes, telle une anticipation de la cadence solo dans le style du développement qui surviendra plus tard. Le mouvement lent (*Adagio*) est un chant strophique détendu en la majeur exposé par les cordes avec sourdines. Il est repris, orné et modifié, par les deux solistes pour finalement s'évanouir. Le finale brillant (*Allegro molto*) adopte la forme sonate et est ici aussi tout aussi ambitieux qu'original avec son réseau de motifs et d'éléments développants et effervescents. On ne s'étonnera donc pas d'entendre à nouveau le thème secondaire à l'ambitus étendu après la réexposition, cette fois-ci en ré majeur, après lequel la coda conclut une œuvre rien de moins que remarquable, tant au niveau formel qu'à celui du contenu, dans laquelle le thème principal se termine dans la tonalité de ré mineur.

Mendelssohn composa à l'occasion du vingt-troisième anniversaire d'Édouard Ritz en 1825, l'**Octuor en mi bémol majeur** op. 20 (MWV R 20) pour quatre

violons, deux altos et deux violoncelles, l'une de ses œuvres les plus appréciées et les plus innovantes. L'Octuor constitua la véritable percée de Mendelssohn en tant que compositeur : âgé de seize ans, il avait déjà composé un nombre impressionnant d'œuvres de musique de chambre incluant un quatuor à cordes, un trio pour piano, trois quatuors avec piano, un sextuor avec piano ainsi que des sonates pour instruments à cordes et piano. Selon Robert Schumann : « son œuvre de jeunesse favorite était en effet l'Octuor ». Schumann lui-même reconnaissait sans afficher la moindre envie : « Ni dans les temps anciens, ni de nos jours on ne trouve une perfection plus grande chez un maître aussi jeune ».

L'Octuor de Mendelssohn n'était pas la première œuvre pour huit instruments de l'histoire mais il s'agissait incontestablement du premier véritable « octuor pour cordes ». Certes, Louis Spohr composa un « double quatuor » (op. 65 en ré mineur) en 1823 mais comme le titre l'indique, cette œuvre est plus ou moins une rencontre musicale entre deux quatuors à cordes. Chez Mendelssohn, en revanche, l'ensemble est traité comme une entité unique. L'impression globale est plus enlevée et les parties individuelles émergent avec davantage d'autonomie. Afin de souligner cet aspect, Mendelssohn écrivit dans la préface de la partition le conseil suivant : « Cet octuor doit être joué dans le style d'une symphonie dans chacune de ses parties. Les pianos et les fortes doivent être exprimés avec précision, bien délimités et plus accentués que dans les autres pièces de ce style. »

Le tout début est l'un des exemples les plus fascinants de l'inspiration de Mendelssohn : un entrelacement d'accords brisés, se dirigeant vers le haut, au premier violon et un motif descendant légèrement accompagné d'une harmonie complexe et agile à la basse, avec des syncopes aux altos entre les deux. Une idée fixe, à l'insistance séduisante, prend forme et est également présente dans la « matérialisation » tentée du second thème. Le développement important repousse l'activité musicale vers la périphérie : elle s'arrête, comme pour reprendre son

souffle, et adopte finalement un passage brillant vers la récapitulation significativement condensée. L'*andante* songeur en 6/8 dans la tonalité de do mineur est étroitement imbriqué au point de vue contrapuntique. Dans les mains d'un compositeur moins ferré en matière d'organisation formelle, la complexité formelle et harmonique aurait sans aucun doute fait exploser le mouvement. Ici, en revanche, le résultat est une mélodie intime et transfigurée : la décrire en termes de forme sonate modifiée relèverait d'un souci excessif de l'ordre.

Mendelssohn expose pour la première fois avec le troisième mouvement sa propre conception du modèle du scherzo, une impulsion motorique pure, irrépressible se précipitant avec la légèreté d'un elfe avec en même temps, une perfection formelle qui allait devenir sa « marque de fabrique » que l'on retrouverait dans l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été* op. 21 composée l'année suivante. La sœur de Mendelssohn, Fanny, selon qui Felix avait en tête la nuit de Walpurgis (premier *Faust*) de Goethe, écrivit à propos de ce mouvement : « Tout est nouveau, étrange et malgré tout, si familier, si plaisant. L'on se sent si près du monde des esprits, soulevé si légèrement dans les airs. On est tenté d'enfourcher un balai afin de suivre la bande joyeuse de plus près. À la fin, le premier violon flotte, léger comme une plume, et tout s'évanouit. » Le caractère symphonique inhérent à l'Octuor auquel Mendelssohn faisait allusion se manifesta en partie lors d'une exécution de sa première Symphonie en do mineur, opus 11 qu'il dirigea à Londres en mai 1829. À cette occasion, il remplaça le menuet de la symphonie avec un arrangement du scherzo de l'octuor. Le finale (*presto*) s'élève des profondeurs dans un fugato et exploite constamment l'ensemble du registre du violon, il condense en une unité homophonique avant qu'une activité polyphonique importante qui, dans sa détermination rythmique ressemble au mouvement précédent, ne combine plusieurs idées thématiques et techniques (parmi lesquelles un souvenir du thème principal du scherzo) en une texture constamment scintillante.

Max Bruch dit un jour, au sujet de deux œuvres « immortelles » (l’Octuor et l’ouverture du *Songe d’une nuit d’été*) : « L’Octuor restera toujours le plus grand miracle ». On ne devrait probablement pas comparer les miracles mais une telle comparaison pourrait se justifier au point de vue musical non seulement par le fait que l’Octuor a été composé avant l’ouverture mais aussi par la palette étendue qu’il déploie.

© *Horst A. Scholz* 2012

La pianiste russe **Polina Leschenko** a travaillé avec des orchestres d’un peu partout à travers le monde comme l’Orchestre Hallé, l’Orchestre national russe, l’Orquestra Gulbenkian, l’Orchestre symphonique de Berne, l’Orquestra Sinfónica de Euskadi, l’Orchestre de chambre d’Australie, la Camerata de Salzbourg, l’Orchestre de chambre de Lausanne, l’Orchestre de chambre d’Écosse, les London Mozart Players et la Sinfonia Britten.

Chambriste réputée, Polina Leschenko se produit également dans le cadre de festivals comme ceux de Verbier, Salzbourg, La Roque d’Anthéron ainsi qu’à Progetto Martha Argerich à Lugano. Parmi ses partenaires réguliers figurent Martha Argerich, Patricia Kopatchinskaja, Ivry Gitlis, Julian Rachlin et Maxim Rysanov. Leschenko a joué dans quelques-unes des salles les plus prestigieuses au monde dont le Konzerthaus de Vienne, le Concertgebouw d’Amsterdam, le Carnegie Hall de New York, la Philharmonie de Cologne, le Wigmore Hall à Londres, le Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, la Tonhalle de Zurich ainsi que l’Auditorio Nacional de Música à Madrid.

Polina Leschenko est née à Saint-Pétersbourg où elle a commencé à jouer du piano sous les conseils de son père. Elle a fait ses débuts de soliste à l’âge de huit ans avec l’Orchestre symphonique de Leningrad. Elle compte Sergueï Leschenko,

Pavel Gililov, Vitali Margulis, Alexander Rabinovitch-Barakovsky et Christopher Elton parmi ses professeurs.

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 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 compose avec Michael Yezerski la bande sonore du film *Horrorscopes* de Tom Carroll et en 2008, créé *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.

Fondé en 1975, l'**Australian Chamber Orchestra** (ACO) a été proclamé « meilleur orchestre de chambre au monde » par le quotidien britannique, *The Times*.

Richard Tognetti a été nommé directeur artistique et premier violon de l'orchestre en 1989. Sous sa direction inspirée, l'ACO se produit depuis en tant qu'« ensemble de solistes » flexible et versatile sur instruments modernes et anciens, en tant que petit ensemble de chambre, petit orchestre symphonique et même collectif électro-acoustique. Le style artistique unique de l'ACO lui permet de se consacrer non seulement aux chefs-d'œuvre du répertoire classique mais également à des projets multidisciplinaires et à un programme actif de commandes de nouvelles œuvres. En 2012, l'orchestre avait effectué au cours de son histoire plus de cinquante tournées internationales à travers l'Asie, l'Europe et les États-Unis incluant des prestations dans des salles aussi prestigieuses que le Concertgebouw d'Amsterdam, le Wigmore Hall de Londres, le Carnegie Hall et le Lincoln Center à New York, le Musikverein de Vienne et le Kennedy Center à Washington qui lui ont valu les plus grands éloges. L'orchestre s'est également produit dans le cadre de festivals notamment celui des Proms de la BBC ainsi que ceux de Tanglewood, Ravinia, Édimbourg, Interlochen et Mostly Mozart à New York.

L'engagement et la musicalité de l'ACO a mené à d'étroites relations avec des artistes aussi renommés qu'Emmanuel Pahud, Steven Isserlis, Dawn Upshaw, Imogen Cooper, Christian Lindberg, Joseph Tawadros, Melvyn Tan et Pieter Wispelwey. L'ACO est également réputé pour sa collaboration avec des artistes issus d'autres genres musicaux comme les chanteurs Tim Freedman, Neil Finn, Katie Noonan, Paul Casis, Danny Spooner et Barry Humphries ainsi qu'avec les artistes visuels Michael Leunig, Bill Henson, Shaun Tan et Jon Frank.

La discographie de l'ACO est importante et lui a valu de nombreux prix. On peut voir l'orchestre dans la série télévisée *Classical Destinations II* ainsi que dans le documentaire *Musica Sufica*.

Pour plus d'informations, veuillez consulter le site de l'orchestre :

www.aco.com.au

ALSO AVAILABLE



EDVARD GRIEG

String Quartet No. 1, Op. 27 (arr. Richard Tognetti); Two Elegiac Melodies, Op. 34;
Erotikk, Op. 43 No. 5 (arr. for violin and strings. by R. Tognetti); Holberg Suite, Op. 40

AUSTRALIAN CHAMBER ORCHESTRA · RICHARD TOGNETTI *artistic director and solo violin*
BIS-1877 SACD

10/10 *Classics Today* · Recording of the month *MusicWeb International* · Double 5 star review *BBC Music Magazine*

‘Elegant and appropriately Romantic performances... An hour’s worth of Norwegian nirvana.’ *Fanfare*

‘The enchanting *Elegiac Melodies* are beautifully done, as is *Holberg*, which dances and entrances... Excellent sound, as usual from this label.’ *Gramophone*

‘The Australian Chamber Orchestra delivers playing of incredible passion and precision... A triumph in every respect.’ *BBC Music Magazine*

„Der Elan der Truppe, das schier berstende Engagement ... – das sind Qualitäten, die sich auf authentischen Gebieten erst recht wie eine Wunderwaffe gegen jede Form musikalischer Routine sollten einsetzen lassen.“ *klassik-heute.de*

‘Another triumph for Richard Tognetti’s Australian Chamber Orchestra, and a recording to covet and bring out at special occasions.’ *MusicWeb International*

‘The *Holberg Suite* has never sounded more magical or fresh.’ *Strings Magazine*

PLAYERS

Concerto in D minor for Violin, Piano and Strings

Soloists

Richard Tognetti

*1743 Guarneri del Gesù violin, kindly on loan
from an anonymous Australian benefactor*

Polina Leschenko

Steinway D Grand Piano

Violin

Helena Rathbone – lead violin

Satu Vänskä – principal violin

Madeleine Boud

Rebecca Chan

Alice Evans

Aiko Goto

Mark Ingwersen

Ilya Isakovich

Viola

Nicole Divall

Jacqueline Cronin

Chaim Steller

Cello

Timo-Veikko Valve – principal cello

Julian Thompson

Danny Yeadon

Double Bass

Maxime Bibeau – principal double bass

Octet in E flat major

Violin

Richard Tognetti

1743 Guarneri del Gesù violin

Helena Rathbone (violin)

*1759 J.B. Guadagnini violin, kindly on loan
from the Commonwealth Bank Group*

Satu Vänskä

*1728/29 Stradivarius violin, kindly on loan
from the ACO Instrument Fund*

Rebecca Chan

1850 Gagliano family violin

Viola

Christopher Moore

1937 Arthur E. Smith viola (Sydney)

Nicole Divall

1995 Vanna So viola (Chicago)

Cello

Timo-Veikko Valve

*1729 Giuseppe Guarneri filius Andreae cello,
kindly on loan from Peter Weiss AM*

Julian Thompson

*1721 Giuseppe Guarneri filius Andreae cello,
kindly on loan from the Australia Council*

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.

The Australian Chamber Orchestra would like to thank all of its generous patrons for their support of this recording project:

Edmund & Joanna Capon
Mr R. Bruce Corlett AM & Mrs Ann Corlett
Rowena Danziger & Ken Coles
Leslie & Ginny Green
Katrina Groshinski
Angela Isles
Ian Lansdown in memory of Nina Lansdown
Mr Anthony & Mrs Sharon Lee

Bernard & Barbara Leser
Emily Simpson
Ross Steele AM
Victoria Taylor
Peter Weiss AM
Evan Williams
Diana Yeldham

Polina Leschenko appears by kind permission of  **avanti**classic

RECORDING DATA

Recording: February 2012 at the Eugene Goossens Hall, ABC Ultimo Centre, Sydney, Australia
Producer: Jens Braun
Sound engineer: Thore Brinkmann
Piano technicians: Terry Harper, Ara Vartoukian

Equipment: Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; Sennheiser headphones

Post-production: Original format: 96 kHz / 24-bit
Editing: Michaela Wiesbeck
Mixing: Jens Braun, Thore Brinkmann

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2011
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo: © Juan Hitters
Back cover photos: © Marco Borggreve (Polina Leschenko); © Gary Heery (Richard Tognetti)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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.: +08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: +08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-1984 SACD © 2012 & © 2013, BIS Records AB, Åkersberga.

Polina Leschenko Richard Tognetti



BIS-1984

