



M O Z

**RICHARD TOGNETTI · AUSTRALIAN CHAMBER ORCHESTRA
VIOLIN CONCERTOS 3 & 5 · SINFONIA CONCERTANTE**

CHRISTOPHER MOORE viola

A

R

T



SUPER AUDIO CD

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

VIOLIN CONCERTO NO. 3 IN G MAJOR, K 216		22'05
1	I. <i>Allegro</i>	8'47
2	II. <i>Adagio</i>	6'45
3	III. Rondeau. <i>Allegro – Andante – Allegretto – Tempo primo</i>	6'27

VIOLIN CONCERTO NO. 5 IN A MAJOR, K 219		27'49
4	I. <i>Allegro aperto – Adagio – Allegro aperto</i>	9'52
5	II. <i>Adagio</i>	9'03
6	III. Rondeau. <i>Tempo di Menuetto</i>	8'44

SINFONIA CONCERTANTE IN E FLAT MAJOR, K 364		28'57
for violin, viola and orchestra		
7	I. <i>Allegro maestoso</i>	12'53
8	II. <i>Andante</i>	9'52
9	III. <i>Presto</i>	5'59

TT: 79'52

RICHARD TOGNETTI *violin and leader*
CHRISTOPHER MOORE *viola*
AUSTRALIAN CHAMBER ORCHESTRA

On 19th October 1777, Mozart performed one of his concertos in his father's home town of Augsburg. Writing to his father Leopold four days later, he noted that the performance had gone smoothly ('like oil'). That smoothly flowing quality was one that Mozart valued highly in performance, for he referred to it several times in his letters. Later in this particular letter to Leopold, he contrasts the flowing qualities of his own playing with the awkward and angular manner of Nanette Stein-Streicher, daughter of one of the greatest fortepiano makers of the late eighteenth century, who was herself to perpetuate that legacy of instrument manufacture into the era of Beethoven and beyond. Describing his own playing, Mozart cannot resist referring to the fact that everyone had praised his beautiful purity of tone. But the concerto he played so beautifully on that occasion was not for the fortepiano, but the *Violin Concerto in G major*, K 216. We tend to link Mozart the performer first and foremost with the fortepiano, forgetting that he was frequently the executant in his own works for violin, written with a sure feeling for the technical and expressive capabilities of the instrument that is the equal of the more familiar fortepiano concertos. His father was, of course, noted as the author of the most thorough and widely disseminated tutor for the violin from the middle of the eighteenth century (it was translated into a number of European languages and frequently reprinted before the century's close); it should therefore come as no surprise that the young Wolfgang Mozart had absorbed the sound world of that instrument completely by 1775 when K 216 and K 219 (his third and fifth violin concertos) were composed.

Mozart may have composed his violin concertos initially for his own use. He was certainly more than capable of doing them justice in performance, although his colleague, the Salzburg court violinist Antonio Brunetti, was a noted virtuoso and he too played Mozart's concertos. Indeed, Mozart, wrote an alterna-

tive *Adagio* slow movement to the *A major Concerto*, K 219 specifically to suit Brunetti's more rhapsodic taste. (An alternative rondo finale in B flat was also written for Brunetti as a replacement for the original finale to *Concerto No. 1*, K 207.) In terms of their musical rather than technical content, the violin concertos are notable for their flexibility in the handling of form, frequently confounding expectations (as at the very end of the *G major Concerto*, K 216, which ends not with the expected rousing cadence-chords, but with the most casual of throwaway gestures on the horns). First movements are a glorious patchwork of invention: 'textbook' concerto form really does not do these movements justice. It is as if a drama is unfolding on the operatic stage. And that comparison is, in fact, quite apt, because the way Mozart handles form in his concertos bears a very close resemblance indeed to the forms of his operatic arias in works from the 1770s such as *Lucio Silla* (1772). Seen in this light, the concertos take on a new aspect: not so much a contest between a virtuoso soloist and an orchestra, but a dramatic interaction between characters on stage; a narrative rapidly unfolding through the rhetoric of gestures, some of them painted with a broad brush but, in the main, subtle interactions rather in the manner of a conversation.

In the first movement of the *A major Concerto*, K 219, for instance, the soloist enters not with the main melodic material sounded by the *tutti* at the beginning of the work, but with completely new, unrelated material in a much slower tempo, and concluding in the style of a cadenza. The pace of the preceding *tutti* is immediately halted and its confident scenario dissolved in a flash. For a moment the very possibility of continuation is threatened by this bold entrance. But once the new character has established its authority on proceedings, it resumes the familiar action once more (but decidedly on its own terms). Again and again in these works, we see Mozart exploiting a creative tension between the overall

shape of the movement (namely its main key areas and the expectation of a certain broad succession of musical events) and the actual moment-to-moment continuity, which is formed from numerous short melodic or else rhetorical ‘modules’, some of which are used in a developmental way, others to punctuate the succession of events, or to mark out the journey through the different keys, or else to profile the dialogue between solo and *tutti*. But the sequence of these modules is fluid and unpredictable, elements frequently reappearing out of place (or not at all). Mozart keeps us guessing. In the finales to both solo concertos on this disc, there are irregular insertions into the typical rondo structure: a G minor *Andante* in K 216 and an ‘alla turca’ section in K 219. Such interruptions are characteristic of one of Mozart’s early piano concertos, that in E flat, K 271, which also features an astonishingly expressive slow movement in C minor, similar in its character to that of the *Sinfonia Concertante*, K 364 (1779–80).

This famous work for violin and viola turned out to be Mozart’s last concerted work for string soloists (he never completed the contemporary *Sinfonia Concertante* in A for violin, viola and cello, K 320e, of which a fragment of over 100 bars survives). It was also one of his last works written in Salzburg for local forces (according to one school of thought, the parts may originally have been played by Brunetti and Josef Hafeneder). Again, Mozart cannot help engaging with the possibilities offered by the combination of violin and viola with *tutti*. On the one hand, the two solo instruments are frequently in dialogue with each other, standing apart from the *tutti* in the nature of their material. But on the other, there is often close integration of the soloists with the *tutti*, their lines threading through the whole texture in a quite ‘symphonic’ way, as implied by the work’s title. The viola is a ‘scordatura’ part; that is, the part is notated in D, and the instrument is tuned up one semitone so that it sounds at the same pitch as the rest of the ensemble. This choice of technique was probably calculated to

enhance the sound quality of the viola, allowing it to resonate more brilliantly at its higher-tension pitch than it would otherwise do, and so appear as a more effective sonorous counterpart to the violin. As is so often the case with works from Mozart's early maturity, the *Sinfonia Concertante* offers a challenge to the myth of his supposed ability to transmit the perfection of his thought straight on to the page in a single burst of creative genius, free from error. In fact, Mozart had to recast one passage substantially in the first movement before it reached a satisfactory form. Sketches for Mozart's written-out cadenzas for the first two movements also survive.

© John Irving 2010

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. Apart from anything else, Mozart couldn't have imagined that his violin concertos would be performed by such aliens as Australians (the ACO) and recorded by Swedes (BIS) and beamed to you wherever you may be in Japan, Iceland, Tonga or Austria via iTunes or on a CD through your amplifier!

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. But this is where contextual '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 Leopold Mozart, is the same as suggesting we can imagine the sound of Jascha Heifetz or Mischa Elman through the strict but also rather dull mind of another Leopold – Leopold Auer.

And of course we can't ask the composer. I'm reminded of the scene in *Annie Hall*, where Woody Allen's character Alvy silences a noisy member of a film queue by summoning up the real-life Marshall McLuhan to rebut the claims being made against him. As Alvy/Allen says, 'Boy, if life were only like this.' Indeed. 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, it seems, within just about a year – 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... depending on the set-up of your high-end speakers, of course.

But the rest is up to us. 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. What we create is as a consequence of our context 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 leader. He was subsequently appointed artistic director of the orchestra.

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.

Born in Newcastle, Australia, **Christopher Moore** studied the violin with Marjorie Hystek and Harold Brissendon in Sydney before completing his Bachelor of Music in Newcastle with the violinist and pedagogue Elizabeth Holowell. After working with the Adelaide and New Zealand Symphony Orchestras as a violinist, Moore decided to move his musical focus and energy to the viola. Accepting a position with the Melbourne Symphony Orchestra, he became associate principal viola after one and a half years with the orchestra. During his association with the MSO, he performed regularly as a chamber musician. Among the

many highlights from this period he counts appearing on stage with the rock group KISS. During the 2006 season, Christopher Moore appeared as guest principal violist with the Australian Chamber Orchestra, subsequently becoming the orchestra's principal violist.

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 Carroddus) 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/



CHRISTOPHER MOORE

Photograph: © Tanja Ahola

Am 19. Oktober 1777 spielte Mozart in seiner Vaterstadt Augsburg eines seiner Konzerte – „es gieng wie öhl“, berichtete er seinem Vater Leopold vier Tage später in einem Brief. Diese sanfte, fließende Qualität schätzte Mozart beim Vortrag sehr, erwähnt er sie doch mehrfach in seinen Briefen. In dem genannten Brief stellt er seinem eigenen Spielfluss die ungelenke und spröde Spielweise der Nanette Stein-Streicher gegenüber, Tochter eines der bedeutendsten Klavierbauern des späten 18. Jahrhunderts, die ihrerseits das Vermächtnis der Klavierherstellung in das Zeitalter Beethovens und darüber hinaus tragen sollte. Bei der Beschreibung seines eigenen Spiels kann Mozart es sich nicht verkneifen zu erwähnen, dass jedermann die wunderbare Reinheit seines Tons gerühmt hatte. Das Konzert aber, das er damals so schön gespielt hatte, war keines für das Klavier, sondern das *Violinkonzert G-Dur* KV 216. Wir neigen dazu, den Musiker Mozart zuallererst mit dem Klavier in Verbindung zu bringen und vergessen darüber, dass er häufig seine eigenen Violinkompositionen spielte. Nicht umsonst zeichnen sie sich durch ein untrügliches Gespür für die technischen und expressiven Möglichkeiten des Instruments aus, das dem der bekannteren Klavierkonzerte in nichts nachsteht. Mozarts Vater war selbstverständlich als der Autor der gründlichsten und weitverbreitetsten Violin- schule des 18. Jahrhunderts bekannt (die bis Ende des Jahrhunderts mehrfache Neuauflagen erlebte und in etliche europäische Sprachen übersetzt wurde); es überrascht also kaum, dass der junge Wolfgang Mozart die Klangwelt jenes Instruments vollkommen in sich aufgenommen hatte, als er 1775 seine Violinkonzerte KV 216 und KV 219 (seine *Violinkonzerte Nr. 3* und *5*) komponierte.

Mozart hat seine Violinkonzerte vermutlich ursprünglich für den eigenen Gebrauch komponiert. Sicherlich war er mehr als nur in der Lage, sie im Konzert vorzutragen, obschon sein Kollege Antonio Brunetti ein namhafter Virtuose war, der ebenfalls Konzerte von Mozart spielte. Tatsächlich schrieb Mozart zu

dem *A-Dur-Konzert* KV 219 einen alternativen langsamen Satz (*Adagio*), der Brunettis eher rhapsodischem Geschmack entgegenkam. (Auch das alternative B-Dur-Schlussrondo des *Konzerts Nr. 1* KV 207 wurde für Brunetti komponiert.) Richtet man den Blick von den technischen auf die im engeren Sinne musikalischen Aspekte, so zeichnen sich die Violinkonzerte durch ihren flexiblen Umgang mit der Form aus, bei dem die Erwartungen häufig irritiert werden (wie zum Schluss des *G-Dur-Konzerts* KV 216, das nicht mit den üblichen stürmischen Kadenzakkorden schließt, sondern mit höchst beiläufig hingeworfenen Gesten der Hörner). Erste Sätze sind ein herrlicher Tummelplatz der Fantasie: die lehrbuchkonforme Konzertform wird diesen Sätzen wahrlich nicht gerecht. Es ist, als entfalte sich ein Drama auf der Opernbühne. Dieser Vergleich ist in der Tat durchaus angemessen, denn die Art und Weise, wie Mozart die Form in seinen Konzerten handhabt, zeigt eine große Nähe zu den Arien seiner Opern aus den 1770er Jahren, etwa zu *Lucio Silla* (1772). Solcherart zeigen die Konzerte eine neue Facette: Sie sind nicht so sehr Wettkampf zwischen einem virtuosen Solisten und einem Orchester, sondern eine dramatische Wechselbeziehung von Bühnencharakteren; eine Erzählung, die sich rasch vermittelt einer Rhetorik der Gesten entfaltet, von denen einige mit breitem Strich gezogen sind, die meisten aber subtil und dialogisch interagieren.

Im ersten Satz des *A-Dur-Konzerts* KV 219 etwa setzt der Solist nicht mit jenem hauptmelodischen Material ein, das das Tutti zu Beginn vorstellt, sondern mit vollkommen neuem, unabhängigen Material in erheblich langsamerem Tempo, um in eine Art Kadenz zu münden. Die Geschwindigkeit des zuvor erklangenen Tutti ist mitsamt seiner selbstgewissen Aura im Nu verschwunden. Für einen Moment bedroht dieser kühne Einsatz die Möglichkeit einer Fortsetzung überhaupt. Doch sobald der neue Charakter seinen Herrschaftsanspruch für den weiteren Handlungsverlauf klargestellt hat, erklingt das bekannte Ge-

schehen wieder (und das nach deutlich eigenen Vorgaben). Immer wieder sehen wir in diesen Werken, wie Mozart eine kreative Spannung zwischen der Gesamtanlage des Satzes (vor allem den Regionen seiner Haupttonarten und der Erwartung einer gewissen Abfolge musikalischer Ereignisse im Großen) und dem tatsächlichen Verlauf von Moment zu Moment aufbaut, der sich aus zahlreichen kurzen melodischen oder anderweitig rhetorischen „Modulen“ zusammensetzt. Letztere werden mal durchführungsartig eingesetzt, mal markieren sie die Abfolge der Ereignisse oder die Reise durch die verschiedenen Tonarten, mal profilieren sie den Dialog zwischen Solo und Tutti. Die Abfolge dieser Module aber ist fließend und unvorhersehbar; häufig erscheinen Elemente an anderer Stelle (oder gar nicht). Mozart lässt uns im Ungewissen. In den Finales beider Solokonzerte auf dieser CD finden sich irreguläre Einschübe in die typische Rondoform: ein g-moll-*Andante* in KV 216, in KV 219 eine „alla turca“-Episode. Solche Unterbrechungen prägen auch eines von Mozarts frühesten Klavierkonzerten – dasjenige in Es-Dur KV 271 –, das außerdem einen erstaunlich expressiven langsamen Satz in c-moll enthält, der an denjenigen aus der *Sinfonia concertante* KV 364 (1779/80) erinnert.

Dieses berühmte Werk für Violine und Viola sollte Mozarts letztes Konzert für Streichersolisten werden (die *Sinfonia concertante in A für Violine, Viola und Cello* KV 320e wurde nie fertiggestellt und ist nur als Fragment von etwas mehr als 100 Takten überliefert). Zugleich war es eines der letzten Werke, das er in Salzburg für dortige Musiker schrieb (einigen Forschern zufolge könnten die Solopartien ursprünglich von Brunetti und Josef Hafeneder gespielt worden sein). Auch hier kann Mozart nicht davon lassen, die Möglichkeiten auszuloten, die die Kombination von Violine und Viola mit dem Tutti bietet. Einerseits dialogisieren die beiden Soloinstrumente miteinander, wobei sich die Art ihres Materials vom Tutti deutlich abhebt; andererseits aber sind die Solisten oft eng

mit dem Tutti verwoben, wenn ihre Linien die Textur in einer nachgerade „symphonischen“ Weise durchziehen, wie es bereits der Titel andeutet. Für den Violapart ist Skordatur vorgesehen – während die Stimme in D notiert ist, wird das Instrument einen Halbton höher gestimmt, so dass es sich in Übereinstimmung mit dem übrigen Ensemble befindet. Ziel dieser Maßnahme war es wohl, die Klangeigenschaften der Viola zu erweitern, die auf ihrer neuen Tonhöhe nun brillanter klingen kann als gewohnt und also einen wirkungsvolleren klanglichen Widerpart zur Violine bildet. Wie viele andere reife Frühwerke Mozarts, stellt auch die *Sinfonia concertante* den Mythos in Frage, Mozart habe die Fähigkeit besessen, seine perfekt entwickelten Gedanken in einem genialen Schaffensrausch direkt und fehlerfrei auf das Notenblatt zu übertragen. Tatsächlich musste Mozart eine Passage des ersten Satz gründlich umformen, bis sie eine überzeugende Gestalt erreichte. Darüber hinaus existieren Skizzen zu den ausgeschriebenen Kadenzen für die ersten beiden Sätze.

© John Irving 2010

Für die vorliegende Aufnahme von Mozarts Violinkonzerten wurde eine Stimmung von $a=430$ Hz zugrunde gelegt; 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. Von allem anderen einmal abgesehen, hat Mozart sich sicher weder vorstellen können, dass seine Violinkonzerte einmal von Fremdlingen aus Australien (ACO) gespielt und von Fremdlingen aus Schweden (BIS) aufgenommen werden würden, noch dass dieses Produkt Ihnen – die Sie viel-

leicht in Japan, Island, Tonga oder Österreich zu Hause sind – via iTunes oder CD mittels Ihres Verstärkers zu Gehör gebracht würde!

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. Genau hier aber entstehen die Probleme „historischer Authentizität“. 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 ähnlich verwegen, als wollte man den Klang eines Jascha Heifetz oder Mischa Elman aus den strengen, aber ebenfalls eher langweiligen Ausführungen eines anderen Leopold – Leopold Auer – rekonstruieren.

Und natürlich können wir den Komponisten nicht fragen. Ich muss an jene Szene in *Der Stadtneurotiker* denken, in der der von Woody Allen gespielte Alvy in einer Schlange vor der Kinokasse einen lautstarken, sich mit Theorien Marshall McLuhans brüstenden Hintermann zum Schweigen bringt, indem er den echten Marshall McLuhan zur Widerlegung des Gesagten aufbietet. Alvy/Allen: „Wenn’s doch einmal so im Leben wäre.“ Eben. Also werden sie hier keinem Anspruch auf Authentizität begegnen: 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 Entwicklungslinie im Hinblick auf ihren musikalischen und kommunikativen Ausdrucksgehalt. Die fünf Violinkonzerte – allem Anschein nach binnen Jahresfrist komponiert – zeigen eine ähnlich bemerkenswerte Ent-

wicklung. Wo und warum diese rasante Entwicklung stattfand, bleibt ein Rätsel. Das erste Konzert ähnelt einem virtuoson Barockkonzert – so 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 sich seine dramatische und dialogische Sensibilität auch in seinen Instrumentalkompositionen ausgewirkt hat.

Zurück zu unserer Einspielung: Wenn es soviel 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 vorgesehene Klangbalance besser zu verstehen ... natürlich abhängig von der Aufstellung Ihrer High-End-Lautsprecher. *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. Außerdem wissen wir, dass Mozart das erstaunlichste Original unter allen Musikern war und also kaum die Anordnungen der Gelehrten befolgt haben dürfte. Also schauen wir uns einfach die Noten an, die er niedergeschrieben hat, und beginnen dort. Was wir aufgrund dieser Rahmenbedingungen erzeugen, ist ein Hybrid, für Ihre Ohren modifiziert und übersetzt in digitalisierte Klangwellen, aber hoffentlich mit einem Moment von Wahrheit – was letzten Endes immer

noch die einzig wirklich brauchbare Definition des Wortes „authentisch“ ist: keine Nachbildung, die das Werk aseptisch übertüncht und die Patina angeblichen Missbrauchs abträgt, sondern vielmehr der eher philosophische Gedanke, 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 Ligeti's *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.

Christopher Moore, im australischen Newcastle geboren, studierte Violine bei Marjorie Hystek und Harold Brissendon in Sydney, bevor er seinen Bachelor of Music bei der Violinistin und Pädagogin Elizabeth Holowell in Newcastle ablegte. Nachdem er als Violinist beim Adelaide Symphony Orchestra und beim New Zealand Symphony Orchestra tätig gewesen war, entschloss sich Moore, den Schwerpunkt seiner musikalischen Aktivitäten auf die Viola zu verlagern. Nach eineinhalb Jahre beim Melbourne Symphony Orchestra wurde er Assoziierter Solo-Bratschist. Während seiner Verbindung zum MSO trat er regelmäßig auch als Kammermusiker in Erscheinung. Zu den zahlreichen Höhepunkten aus dieser Zeit zählt er einen Bühnenauftritt mit der Rockgruppe KISS. In der Saison 2006 gastierte er als Solo-Bratschist beim Australian Chamber Orchestra und wurde danach dessen regulärer Solo-Bratschist.

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/

Le 19 octobre 1777, Mozart interpréta l'un de ses concertos dans la ville natale de son père, Augsburg. Il écrivit à celui-ci quatre jours plus tard et nota que l'exécution s'était bien passée («qui doit couler comme de l'huile»). Cette qualité était de celles que Mozart appréciaient le plus lors d'un concert puisqu'il y fit allusion à maintes reprises dans sa correspondance. Plus loin, dans cette lettre adressée à Leopold, il oppose les qualités de son propre jeu avec la lourdeur et la maladresse de Nanette Stein-Streicher, la fille de l'un des plus importants facteurs de pianoforte de la fin du dix-neuvième siècle qui devait elle-même poursuivre cet héritage de facture d'instruments à l'époque de Beethoven et par la suite. Décrivant son propre jeu, Mozart ne pouvait s'empêcher de mentionner que tout le monde avait loué l'agréable pureté de sa sonorité. Mais le concerto qu'il joua si bien à cette occasion n'était pas pour pianoforte mais était plutôt le *Concerto pour violon en sol majeur*, K. 216. Nous avons tendance à associer Mozart l'interprète au piano d'abord et avant tout et à oublier qu'il était souvent l'interprète de ses propres œuvres pour violon composées avec un sens certain des possibilités techniques et expressives de l'instrument au même niveau que ses concertos pour pianoforte plus connus. Son père, ne l'oublions pas, était l'auteur de la méthode pour violon la plus complète et la plus populaire à partir du milieu du dix-huitième siècle (et qui fut traduite dans de nombreuses langues et fréquemment rééditée avant la fin du siècle). On ne s'étonnera donc pas que le jeune Wolfgang Mozart ait dès 1775 complètement absorbé l'univers sonore de cet instrument alors que les K. 216 et K. 219 (ses troisième et cinquième concertos pour violon) furent composés.

On croit que Mozart a composé ses concertos pour violon pour son propre usage. Il était assurément plus qu'en mesure de leur rendre justice en concert bien que son collègue, le violoniste de la cour de Salzbourg, Antonio Brunetti était un virtuose célèbre et qu'il jouait également ces concertos. Mozart composa

en effet un autre mouvement adagio pour le *Concerto en la majeur*, K. 219, spécialement à l'intention des goûts plus rhapsodiques de Brunetti. (Un rondo finale en si bémol sera également composé pour Brunetti et remplacera le finale original du *premier Concerto*, K. 207). Si l'on laisse la question technique de côté et que l'on se concentre sur le contenu musical, les concertos pour violon sont remarquables pour leur flexibilité formelle qui trahit souvent les attentes : à la toute fin du *Concerto en sol majeur*, K. 216, on entend non pas les accords cadentiels frénétiques auxquels on s'attend, mais plutôt la plus simple des péroraisons, aux cors. Les premiers mouvements sont des patchworks à l'invention souveraine : la conception théorique des concertos ne rend vraiment pas justice à ces mouvements. On a l'impression d'assister à un drame qui se déroule devant nous, sur une scène d'opéra. Cette comparaison est, en fait, tout à fait appropriée car la manière avec laquelle Mozart traite la forme dans ses concertos ressemble fortement à la forme qu'empruntent ses airs d'opéras composés au cours des années 1770, comme par exemple ceux de *Lucio Silla* (1772). Vu sous cet angle, les concertos prennent un nouvel aspect : non pas une compétition entre un soliste virtuose et un orchestre, mais plutôt une interaction dramatique entre des personnages sur une scène ; un récit qui se déploie rapidement par le biais de la rhétorique des gestes, certains peints à grands traits mais, dans la majeure partie des cas, avec des interactions subtiles à la manière plutôt d'une conversation.

Dans le premier mouvement du *Concerto en la majeur* K. 219 par exemple, le soliste n'apparaît pas avec le matériau mélodique principal énoncé par le *tutti* au début de l'œuvre mais plutôt avec un thème tout à fait nouveau, sans lien avec le précédent, dans un tempo beaucoup plus lent qui se conclut dans le style d'une cadence. Le rythme du *tutti* précédent est immédiatement interrompu et son scénario confiant est dissout dans un éclair. Pendant un instant, la possi-

bilité même d'une reprise est menacée par cette entrée inopinée. Mais une fois que le nouveau personnage a établi son autorité sur le déroulement, il reprend encore une fois son action familière (mais résolument selon ses propres conditions). Dans ces concertos, nous voyons Mozart exploiter encore et encore une tension créatrice entre la forme générale du mouvement (concrètement sa partie principale et l'attente d'une succession grossière d'événements musicaux) et la continuité réelle, minute après minute, faite de nombreux « modules » mélodiques courts ou rhétoriques. Certains d'entre eux sont utilisées pour le développement, d'autres pour ponctuer la succession d'événements, ou pour marquer le déplacement entre les différentes tonalités ou encore pour profiler le dialogue entre solo et *tutti*. La séquence de ces modules est cependant fluide et imprévisible alors que des éléments réapparaissent fréquemment ailleurs qu'à leur emplacement d'origine (ou pas du tout). Mozart nous garde sur le qui-vive. Dans le finale des deux concertos réunis sur cet enregistrement, on retrouve des insertions irrégulières au sein de la structure traditionnelle du rondo : un *andante* en sol mineur dans le K. 216 et une section « *alla turca* » dans le K. 219. De telles interruptions sont des caractéristiques de l'un des premiers concertos pour piano de Mozart, celui en mi bémol K. 271 qui présente également un mouvement lent extraordinairement expressif, semblable au point de vue du caractère à celui de la *Sinfonia concertante* K. 364 (1779–80).

La célèbre œuvre pour violon et alto est la dernière œuvre concertante pour cordes de Mozart (qui ne termina jamais sa *Sinfonia concertante en la* pour violon, alto et violoncelle, K. 320e qui lui est contemporaine et dont il existe un fragment de plus de cent mesures). Ce fut également l'une des dernières œuvres composées à Salzbourg pour un effectif local (on ne sait si les parties originales ont été tenues par Brunetti et Josef Hafeneder). Encore une fois, Mozart ne peut s'empêcher de jouer avec les possibilités offertes par la combinaison du violon

et de l'alto avec le *tutti*. D'un côté, les deux instruments solistes sont fréquemment engagés dans un dialogue l'un avec l'autre et sont distincts du *tutti* au niveau thématique. De l'autre côté, on retrouve souvent une intégration étroite des solistes au sein même du *tutti* alors que leurs lignes s'entremêlent dans la texture d'une manière plutôt « symphonique » tel que le titre le laisse entendre. L'alto est accordé en « scordatura », c'est-à-dire que la partie est écrite en ré et que l'instrument est accordé un demi-ton plus haut avec pour résultat que celui-ci sonne dans la même tonalité que l'ensemble. Le choix de cette technique a probablement été fait pour ajouter à la couleur de l'alto, lui permettant de résonner d'une manière plus brillante avec sa sonorité plus tendue qu'il ne l'aurait fait autrement et apparaît ainsi comme une réponse plus sonore au violon. Comme c'est souvent le cas dans les œuvres du début de la période de maturité de Mozart, la *Sinfonia concertante* pose un défi au mythe de sa capacité à transmettre sans erreur la perfection de sa pensée directement sur une feuille dans un simple sursaut de génie créatif. En fait, Mozart dut refaire substantiellement un passage du premier mouvement avant de parvenir à un résultat satisfaisant. Des esquisses pour les cadences écrites des deux premiers mouvements existent également.

© John Irving 2010

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. En plus de tout le reste, Mozart n'aurait pu imaginer que ses concertos pour violon allaient être interprétés par des étrangers comme des Australiens (l'ACO) et seraient enregistrés par des Suédois et transmis chez vous, que vous vous trouviez au Japon, en Islande, au royaume des Tonga ou en Autriche par le biais d'iTunes ou d'un disque compact par l'intermédiaire de votre amplificateur!

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. Mais c'est ici que l'« authenticité » contextuelle 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 comparable à suggérer que nous pourrions nous imaginer la sonorité de Jascha Heifetz ou de Mischa Elman à partir de l'esprit rigoureux mais quelque peu sectaire d'un autre Leopold, Leopold Auer celui-là.

Bien entendu, nous ne pouvons demander au compositeur. Cela me rappelle la scène du film *Annie Hall* dans laquelle le personnage d'Alvy, joué par Woody Allen, réduit au silence une personne dans une queue en invitant le véritable Marshall McLuhan à contredire les propos dits contre lui. Comme le dit Alvy/Allen : « Si seulement la vie pouvait être comme cela ! ». En effet. 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 semble-t-il, en moins d'un an, 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 dogmatisme 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... ce qui dépend bien sûr de l'ajustement de vos haut-parleurs haut de gamme ! Mais le reste repose 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. Ce que nous créons, une conséquence de notre contexte, 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 interprétées 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 *Horror-scopes* 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.

Né à Newcastle en Australie, **Christopher Moore** a étudié le violon avec Marjorie Hystek et Harold Brissendon à Sydney avant de compléter un diplôme de bachelier en musique à Newcastle avec la violoniste et pédagogue Elizabeth Holowell. Après avoir travaillé au sein des orchestres symphoniques d'Adelaïde et de Nouvelle-Zélande, Moore a décidé de concentrer sur l'alto. Après avoir accepté un poste avec l'Orchestre symphonique de Melbourne (MSO), il devient premier alto associé après une année et demie avec l'orchestre. Au cours de son association avec le MSO, il se produit à maintes reprises en tant que chambriste. Parmi les événements notables de cette période, mentionnons la participation au spectacle du groupe rock KISS. Au cours de la saison 2006, Christopher Moore se produit en tant qu'altiste principal invité avec l'Australian Chamber Orchestra avant de devenir l'altiste solo de l'ensemble.

L'**Australian Chamber Orchestra** (ACO), 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 par-

tout 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 disco-graphie 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/

INSTRUMENTARIUM

Richard Tognetti: Violin: Joseph Guarneri del Gesù 1743 (Carrodus)
Bows: Peccatte and Dodd
Christopher Moore: Viola: Arthur E. Smith, Sydney 1937

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 2009 at the ACO Studio, Sydney, Australia
Producer and sound engineer: Jens Braun
Assistant recording engineer: Simon Lear
Equipment: Neumann and DPA microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia Workstation; Sennheiser headphones
Post-production: Editing: Christian Starke, Nora Brandenburg
Mixing: Jens Braun
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-1754 © & © 2010, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-SACD-1754