



Iona Brown

Chan 9695

CHANDOS

Mozart

Sinfonia Concertante • Concerto for two pianos



Norwegian Chamber Orchestra

Iona Brown



AKG

Wolfgang Amadeus Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Concerto for two pianos and orchestra, K. 365* 23:36
in E flat major · Es-Dur · mi bémol majeur

- | | | |
|---|----------------------|------|
| 1 | I Allegro | 9:41 |
| 2 | II Andante | 7:16 |
| 3 | III Rondeau: Allegro | 6:32 |

Sinfonia concertante for violin and viola, K. 364† 30:20
in E flat major · Es-Dur · mi bémol majeur

- | | | |
|---|--------------------|-------|
| 4 | I Allegro maestoso | 13:35 |
| 5 | II Andante | 10:12 |
| 6 | III Presto | 6:26 |

TT 54:00

Håvard Gimse piano*

Vebjørn Anvik piano*

Lars Anders Tomter viola†

Norwegian Chamber Orchestra

Iona Brown violin/director

Mozart: Concerto for two pianos/Sinfonia concertante

Concerto for two pianos, K. 365

The sources of inspiration for this Concerto can be traced back to Mozart's childhood. He and his elder sister Nannerl often performed keyboard duets and were familiar with the Concerto for two harpsichords by Wagenseil whom they had met in Vienna in 1762. It is unlikely that Mozart knew the harpsichord concertos of J.S. Bach, but in 1765 he had arranged three of Johann Christian Bach's keyboard sonatas as solo concertos.

The Concerto K. 365 is thought to have been composed in January 1779, almost certainly for performance with Nannerl on either fortepianos or harpsichords. Mozart had just returned from extended travels in Germany and France, journeying that had left its mark both personally and musically. His continuing interest in the Concerto is evident from performances he later gave in Vienna with his pupil and patron Josepha Auernhammer.

The relationship between the keyboard parts here is one of amity rather than struggle, and the role of the orchestra

(oboes, bassoons, horns and strings) more accompanimental than in Mozart's solo concertos. The 'galant' (decorative) style typified by J.C. Bach's works is here transcended as Mozart begins to move towards a more personal territory to be explored further in the *Sinfonia concertante*, K. 364.

The *Allegro* opens with a grand if conventional orchestral announcement of the key chord – perhaps to hush the audience – and continues with gentle, serious phrases in the first of many sudden mood changes characteristic of this Concerto and its composer. The development section is almost entirely the soloists' preserve, and when the recapitulation comes they unexpectedly digress to the tonic minor key. Later a bravura passage challenges their coordination, and in the cadenza they recall melodic motifs heard in the development.

The *Andante* is in ternary form, beginning with a dialogue between oboes and strings and continuing with a descending phrase on the bassoons shaded by violins and violas.

The soloists decorate the orchestra's first four bars and go on to a series of charming and tender conversational exchanges, many phrases having a sighing quality, often featuring the interval of a third. At one point they accompany a melody on the oboes before the orchestra ends the first section with a consolatory descending sequence. A brief middle section ranges further in key and mood before the earlier material returns with touches of chromaticism amongst the delicate melodic threads. The descending sequence heard earlier in the orchestra is now also adopted by the soloists, each player then bidding farewell before the hushed closing tutti.

The orchestra plays a more prominent part in the *Rondeau* than in the other two movements. Midway through its catchy refrain it pauses disconcertingly on an unexpected chord, a trick to be played twice more later on. The soloists soon introduce triplets which provide a rhythmic foil to the refrain and some piquant chromaticisms, and against this flow there eventually emerges a new octave theme to reappear later. Following the second refrain there is a general exploration of minor keys and yet more fresh thematic ideas after which the soloists dialogue nervously in canon until persuaded

by a sustained oboe note to return to the fold. In the cadenza they indulge in some good-humoured imitation and end with a mighty display of effervescent passage work demanding near superhuman precision.

Sinfonia concertante, K. 364

Belying its original Köchel number, this early masterpiece was probably composed in the summer or autumn of 1779, after, rather than before, the Concerto for two pianos. It was Mozart's last concertante work and the identities of the intended soloists are uncertain. The *sinfonia concertante* flourished in the second half of the eighteenth century as a descendant of the baroque concerto grosso: Mozart would probably have heard the concertante works for violin and viola by Carl Stamitz played by the Elektor's famous orchestra when he visited Mannheim in 1778, though in his own writing for the soloists here the work is in effect a double concerto.

The *Allegro maestoso* opens with authoritative chords which will be restated at crucial points in the movement. Mozart's memory of the fabulous Mannheim orchestra is evident in the dynamic markings and the mounting *crescendo* of trills in the orchestral introduction. When this climax has subsided

the soloists make a magical entrance in octaves and converse antiphonally, introducing new themes and coming together as the central tutti approaches. The full beauty of the scoring, unique in Mozart's work, emerges as the soloists join forces with the orchestra in the tutti section. The solo viola part is written a semitone lower than the key of the work resulting in a retuning of the strings and a tone quality distinguishable from the divided orchestral violas. The middle section consists entirely of new material and the recapitulation soon diverges as themes already introduced are disposed in new ways. After a pensive coda there is a brief tutti.

The *Andante* in C minor ranks as one of Mozart's most poignant creations. Grief following the recent death of his mother and discontentment with the limitations of his musical life in Salzburg may well account for this pathos undisguised by superficial decorum. The sadness of the first theme is heightened by the use of rests in the melody and accompaniment and in the placing of accents. A tender orchestral sequence in the major key is repeated in triplet form by the soloists and a brief tutti brings the first half of the movement to a close. Later the material is re-worked in profoundly moving

ways, the use of canon, for instance in the cadenza, adding to the emotional intensity.

The *Presto*, a rondo, moves at lightning pace. The music stays mainly in the tonic key until the second episode, as theme after theme appears, the oboes and horns adding their own distinctive contribution. Though there is no cadenza as such, towards the end the soloists indulge in a brilliant display of arpeggios and scales which take them to their highest register.

© 1998 Eve Barsham

Håvard Gimse is one of Norway's leading pianists. He has studied with Professor Hans Leygraf and Professor Jiri Hlinka. Since his debut at the age of fourteen, he has been a regular soloist with all the major Norwegian orchestras and has performed throughout Europe and in the USA. He has worked with many conductors including Berglund, Segerstam, and Iona Brown, performing with the Royal Philharmonic Orchestra, the Prague Symphony Orchestra and with major orchestras in Sweden and Denmark. He has given recitals in the Wigmore Hall, London, in Amsterdam, Berlin and Barcelona and has performed at the major Norwegian chamber music festivals.

Vebjørn Anvik has studied with Eline Nygaard, Elinar Steen Nøleberg, Katalin Nemes and Hans Leygraf and studied chamber music with András Mihály and Norbert Brainin. His solo debut in 1981 was met with exceptional public and critical acclaim. He is a triple first-prize winner of the national competition, The Youth Piano Masters, and was a recipient of the Levin prize in 1993. He has a well-established career as a soloist, both in recital and with orchestras and he is also a well-respected accompanist. He is the co-founder and a member of the Grieg Trio.

Lars Anders Tomter studied both the viola and violin with Professor Leif Jørgensen and continued his studies with Professor Max Rostal and Sandor Vegh. His appearances as a viola soloist have been received with great public and critical acclaim throughout Europe and the USA and in major venues in Scandinavia, Madrid, Budapest, Munich, Frankfurt, Cologne, Paris, London, New York, Los Angeles and Washington D.C. He has performed with many orchestras including the City of Birmingham Symphony Orchestra, Academy of St Martin-in-the-Fields, Oslo Philharmonic Orchestra and the Norwegian Radio

Symphony Orchestra and has performed under many conductors including Penderecki, Jansons and Kitajenko. He is currently a Professor at the State Academy in Oslo and the artistic director of the Risør Chamber Music Festival.

The **Norwegian Chamber Orchestra** has established itself as one of the leading chamber orchestras in Europe. It appears regularly at prestigious venues in Western Europe and the USA and is known for its wide variety of repertoire. Iona Brown was appointed its Artistic Director in 1981 and Terje Tønnesen, who still works regularly with the group, has led the orchestra since its foundation as a permanent ensemble. Over the years the Orchestra has issued a number of exquisite recordings, many of which have been awarded the Norwegian *Spellemannsprisen* and the highest praise from the international press.

Iona Brown studied in Rome, Brussels, Vienna and with Henryk Szeryng in Paris. After many years as a successful solo violinist she has extended her activities developing into a notable director and conductor. In 1974 she was appointed Artistic Director of the Academy of St Martin in the Fields, and

subsequently has undertaken a glittering series of recordings and tours with that orchestra. In 1981 she became Artistic and Music Director of the Norwegian Chamber Orchestra, which has since become established as one of Europe's foremost chamber orchestras. She has toured throughout Europe and the USA with the Orchestra and they have appeared in several

international festivals, including three times at the Proms. In September 1997 Iona Brown became Principal Conductor of the Sonderborg Symphony Orchestra in Denmark and future guest conducting engagements include debuts with the Oslo Philharmonic, the Hallé Orchestra, the Royal Liverpool Philharmonic and Tokyo Symphony Orchestras.

Mozart: Konzert für zwei Klaviere / Sinfonia concertante

Konzert für zwei Klaviere, KV 365

Die Quellen der Inspiration für dieses Konzert lassen sich bis in Mozarts Kindheit zurückverfolgen. Zusammen mit seiner älteren Schwester Nannerl spielte er häufig Duette für Tasteninstrumente, und so waren sie auch mit dem Konzert für zwei Cembali von Georg Christoph Wagenseil vertraut, den sie 1762 in Wien kennengelernt hatten. Daß Mozart die Cembalokonzerte von Johann Sebastian Bach kannte, ist eher unwahrscheinlich, doch im Jahre 1765 hatte er drei Klaviersonaten von Johann Christian Bach als Solokonzerte arrangiert.

Es wird angenommen, daß das Konzert KV 365 im Januar 1779 entstand, höchstwahrscheinlich zur gemeinsamen Aufführung mit Nannerl auf zwei Hammerklavieren oder Cembali. Mozart war kurz zuvor von ausgedehnten Reisen in Deutschland und Frankreich zurückgekehrt – Reisen, die bei ihm einen tiefen persönlichen und musikalischen Eindruck hinterlassen hatten. Sein anhaltendes Interesse an dem Konzert zeigt

sich in späteren Aufführungen, die er in Wien mit seiner Schülerin und Gönnerin Josepha Auernhammer gab.

Das Verhältnis zwischen den beiden Solostimmen ist in diesem Konzert eher freundschaftlich als rivalisierend und die Rolle des Orchesters (Oboen, Fagotte, Hörner und Streicher) mehr begleitend als in Mozarts Solokonzerten. Der in J.C. Bachs Kompositionen exemplifizierte "galante" (dekorative) Stil wird in diesem Werk transzendiert, da Mozart hier bereits eine persönlichere Sprache entwickelte, die er in der *Sinfonia concertante* KV 364 noch weiter erkunden sollte.

Das *Allegro* beginnt – vielleicht um das Publikum zum Schweigen zu bringen – mit einer grandiosen doch zugleich auch konventionellen Verkündigung des Grundakkords im Orchester und fährt mit sanft-ernsten Phrasen fort – der erste einer Reihe von plötzlichen Stimmungswechseln, die für dieses Konzert und seinen Komponisten charakteristisch sind. Die Durchführung ist fast ausschließlich die Domäne der Solisten, die bei Eintritt der

Reprise überraschend in die Molltonika ausweichen. Später wird ihr Zusammenspiel in einer virtuoson Passage auf die Probe gestellt, und die Kadenz greift melodische Motive aus der Durchführung wieder auf.

Das *Andante* weist eine dreiteilige Form auf; es beginnt mit einem Dialog zwischen Oboen und Streichern und mündet in eine von den Fagotten gespielte absteigende Phrase, die von den Violinen und Bratschen begleitet wird. Die Solisten umspielen die ersten vier Takte des Orchesters mit dekorativen Figurationen und gehen anschließend zu einer Reihe von bezaubernd zarten Konversationspassagen über, wobei viele der Phrasen wie Seufzer klingen und häufig das Terzintervall verwenden. Es folgt eine Passage, in der sie die Begleitung einer von den Oboen gespielten Melodie übernehmen, bevor das Orchester den ersten Teil mit einer tröstlichen absteigenden Sequenz beschließt. Der kurze Mittelteil entfernt sich zunächst in Tonart und Stimmung vom Satzbeginn, bevor im Schlußteil das Anfangsmaterial mit zwischen die zarten melodischen Linien eingestreuten chromatischen Momenten zurückkehrt. Die zuvor vom Orchester gespielte absteigende Sequenz wird nun auch von den Solisten aufgegriffen,

die sich nacheinander verabschieden, bevor das abschließende gedämpfte Tutti erklingt.

Im abschließenden *Rondeau* ist dem Orchester eine selbständigere Rolle zugeordnet als in den übrigen beiden Sätzen. Mitten in dem eingängigen Refrain hält es plötzlich auf einem unerwarteten Akkord inne – ein Trick, der noch zwei weitere Male wiederholt wird. Die Solisten gehen kurz darauf zu Triolen über, die dem Refrain als rhythmische Folie dienen, und entwickeln eine Reihe raffinierter Chromatizismen; vor diesem Hintergrund bildet sich schließlich ein neues Oktavthema heraus, das auch später noch einmal erscheint. Im Anschluß an den zweiten Refrain werden verschiedene Molltonarten und wiederum neue thematische Gedanken erkundet, woraufhin die Solisten einen nervösen kanonischen Dialog beginnen, bevor sie von einem lang ausgehaltenen Ton in den Oboen zur Rückkehr in die Gemeinschaft des Ensembles bewegt werden. In der Kadenz beginnen sie mit einigen humorvollen Imitationen und enden mit einer großartigen Darbietung überschäumenden Passagenwerks, das den Ausführenden fast übermenschliche Präzision abverlangt.

Sinfonia concertante, KV 364

Anders als die originale Köchel-Nummer vermuten läßt, entstand dieses frühe Meisterwerk vermutlich im Sommer oder Herbst 1779, mithin also *nach* und nicht vor dem Konzert für zwei Klaviere. Das Werk war Mozarts letzte konzertante Komposition, und es ist nicht sicher, wen er als Solisten im Auge hatte. Als ein Abkömmling des barocken Concerto grosso erfreute sich die Gattung der Sinfonia concertante in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Mozart dürfte die konzertanten Kompositionen für Violine und Viola von Carl Stamitz während seines Besuchs in Mannheim im Jahre 1778 in Aufführungen der berühmten kurfürstlichen Kapelle kennengelernt haben. Seine eigene Komposition ist in ihrer Behandlung der beiden Solisten allerdings eher ein Doppelkonzert.

Das *Allegro maestoso* beginnt mit einer Reihe von imposanten Akkorden, die an zentralen Stellen des Satzes wiederholt werden. Mozarts Erinnerung an das legendäre Mannheimer Orchester zeigt sich in der Orchestereinleitung deutlich in der dynamischen *Bezeichnung* und dem anschwellenden *crescendo* von Trillern. Nach diesem Höhepunkt setzen die Solisten mit

einer magischen Oktavpassage ein und konversieren in antiphonischer Manier, wobei sie neue Themen vorstellen; kurz vor dem mittleren Tutti schließlich finden sie wieder zusammen. Der besondere Reiz dieser in Mozarts Schaffen einzigartigen Besetzung zeigt sich, wenn die Solisten sich im Tutti-Abschnitt mit dem Orchester zusammenschließen. Der Part der Solobratsche ist einen Halbton tiefer notiert als die Grundtonart der Komposition, und dies bedingt das Umstimmen der Saiten und eine damit einhergehende Tonqualität, die sich eindeutig von den geteilten Orchesterbratschen absetzt. Der Mittelteil besteht ausschließlich aus neuem Material, und auch die Reprise weicht schon bald von der Exposition ab, da bereits eingeführte Themen nun anders behandelt werden. Auf eine nachdenkliche Coda folgt ein kurzes abschließendes Tutti.

Das *Andante* in c-Moll gilt als eine der ergreifendsten Schöpfungen Mozarts. Die Trauer um den Tod seiner kurz zuvor verstorbenen Mutter und eine tiefe Unzufriedenheit mit den Beschränkungen seines musikalischen Wirkens in Salzburg mögen für das hier zu spürende unverhüllte Pathos verantwortlich sein. Die schmerzliche Stimmung des ersten Themas wird durch die Verwendung von Pausen in

Melodie und Begleitung und die Plazierung von Akzenten unterstrichen. Eine zärtliche Orchestersequenz in der Durparallele wird von den Solisten in Triolen wiederholt, bevor ein kurzes Tutti die erste Hälfte des Satzes abrundet. Anschließend wird das musikalische Material in ergreifender Weise erneut verarbeitet, wobei die Tiefe des emotionalen Ausdrucks etwa durch den Einsatz von Kanontechnik in der Kadenz noch verstärkt wird.

Das *Presto*, ein Rondo, entfaltet sich rasant. Bis zur zweiten Episode verbleibt der Satz weitgehend in der Grundtonart, ein Thema folgt dem anderen, und vor allem Oboen und Hörner steuern eigene Gedanken bei. Obwohl es keine eigentliche Kadenz gibt, ergehen sich die Solisten zum Ende hin in einer brillanten Darbietung von Arpeggien und Läufen, die sie bis in ihre höchsten Lagen führen.

© 1998 Evc Barsham

Übersetzung: Stephanie Wollny

Håvard Gimse ist einer der führenden Pianisten Norwegens. Er hat bei Professor Hans Leygraf und Professor Jiri Hlinka studiert. Seit seinem Debüt mit vierzehn Jahren war er regelmäßig als Solist bei allen

bedeutenden norwegischen Orchestern tätig und ist in ganz Europa sowie in den USA aufgetreten. Er hat mit zahlreichen Dirigenten zusammengearbeitet, so auch mit Berglund, Segerstam und Iona Brown, und ist mit dem Royal Philharmonic Orchestra, dem Prager Sinfonieorchester und Orchestern von Rang in Schweden und Dänemark aufgetreten. Er hat Recitals in der Londoner Wigmore Hall, in Amsterdam, Berlin und Barcelona gegeben und bei allen wesentlichen norwegischen Kammermusikfestspielen gastiert.

Vebjørn Anvik wurde von Eline Nygaard, Elinar Steen Nøleberg, Katalin Nemes und Hans Leygraf ausgebildet und hat bei András Mihály und Norbert Brainin Kammermusik studiert. Seine Solodebüt im Jahr 1981 wurde vom Publikum und der Kritik mit außerordentlichem Beifall aufgenommen. Er hat beim nationalen Wettbewerb Jugendlicher Klaviervirtuosen dreimal den ersten Preis gewonnen und wurde 1993 mit dem Levin-Preis ausgezeichnet. Als Solist ist er sowohl allein als auch in Zusammenarbeit mit Orchestern sehr gefragt und genießt auch hohes Ansehen als Begleitpianist. Er ist Mitbegründer und Angehöriger des Grieg-Trios.

Lars Anders Tomter hat bei Professor Leif Jørgensen sowohl Bratschen- als auch Geigenunterricht genommen und sein Studium bei Professor Max Rostal und Sandor Vegh fortgesetzt. Seine Auftritte als Bratschensolist in ganz Europa und den USA sowie in bedeutenden Konzertsälen in Skandinavien, in Madrid, Budapest, München, Frankfurt, Köln, Paris, London, New York, Los Angeles und Washington D.C. wurden vom Publikum und der Kritik mit viel Beifall aufgenommen. Er ist mit zahlreichen Orchestern aufgetreten, beispielsweise mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra, der Academy of St Martin in the Fields, dem Osloer Sinfonieorchester und dem Norwegischen Rundfunksinfonieorchester, und hat unter der Leitung vieler Dirigenten gespielt, darunter Penderecki, Jansons und Kitajenko. Er ist derzeit Professor an der Staatlichen Hochschule in Oslo und Künstlerischer Direktor der Kammermusikfestspiele Risør.

Das **Norwegische Kammerorchester** hat sich als eines der führenden Kammerorchester Europas durchgesetzt. Es tritt regelmäßig an renommierten Veranstaltungsorten in Westeuropa und den

USA auf und ist für die Bandbreite seines Repertoires bekannt. Iona Brown wurde 1981 zu seiner künstlerischen Leiterin ernannt, und Terje Tønnesen, der immer noch regelmäßig mit dem Orchester arbeitet, steht ihm vor, seit es sich als permanentes Ensemble etablierte. Im Laufe der Jahre hat das Orchester eine Reihe ausgezeichnete Einspielungen herausgebracht, von denen viele mit dem norwegischen *Spellemannsprisen* ausgezeichnet und von der internationalen Presse mit höchstem Lob bedacht wurden.

Iona Brown hat in Rom, Brüssel und Wien sowie bei Henryk Szeryng in Paris studiert. Nach vielen Jahren als erfolgreiche Geigensolistin hat sie ihr Betätigungsfeld erweitert und ist eine bedeutende Orchesterleiterin und Dirigentin geworden. 1974 wurde sie zur Künstlerischen Direktorin der Academy of St. Martin in the Fields ernannt und hat in der Folgezeit mit dem Orchester eine glanzvolle Serie von Einspielungen und Tourneen unternommen. 1981 wurde sie künstlerische Leiterin und Musikdirektorin des Norwegischen Kammerorchesters, das sich seither als eines der führenden Kammerorchester Europas durchgesetzt hat. Sie war mit dem Orchester

auf Tournee in Europa und den USA und ist mit ihm bei verschiedenen internationalen Festspielen aufgetreten, darunter auch dreimal bei den Londoner Promenadenkonzerten. Im September 1997 wurde Iona Brown Chefdirigentin des dänischen

Sinfonieorchesters Sonderborg. An zukünftigen Dirigierverpflichtungen stehen Debüts beim Osloer Filharmonisk Selskap Orkester, beim Hallé Orchestra, beim Royal Liverpool Philharmonic Orchestra und beim Sinfonieorchester Tokio an.

Mozart: Concerto pour deux pianos / Symphonie concertante

Concerto pour deux pianos, K. 365

Les sources d'inspiration de ce Concerto remontent à l'enfance de Mozart. Sa sœur aînée Nannerl et lui jouaient souvent des duos pour clavier et connaissaient très bien le Concerto pour deux claviers de Wagenseil qu'ils avaient eu l'occasion de rencontrer à Vienne en 1762. Il est improbable que Mozart ait eu connaissance des concertos pour clavier de Johann Sebastian Bach, mais en 1765 il entreprit de transformer trois des sonates pour clavier de Johann Christian Bach en concertos pour un instrument.

Le Concerto K. 365 a peut-être été composé en janvier 1779 et était, presque certainement, destiné à être joué en compagnie de Nannerl au pianoforte ou au clavecin. Mozart était tout juste de retour de longs voyages en Allemagne et en France, des voyages qui avaient laissé en lui des traces indélébiles aussi bien personnellement que musicalement. Son intérêt persistant pour le concerto se manifesta aussi plus tard à travers certaines exécutions qu'il donna à Vienne aux côtés de son élève et protectrice Josepha Auernhammer.

La relation entre la partie de clavier et celle de l'orchestre relève plus de l'amitié que de la lutte; l'orchestre (hautbois, bassons, cors et cordes) tient un rôle d'accompagnement plus marqué que dans les concertos pour instrument solo de Mozart. Le style "galant" (décoratif) si caractéristique des œuvres de Johann Sebastian Bach se voit ici transcendé tandis que Mozart évolue vers des territoires toujours plus personnels qui seront explorés dans la *Symphonie concertante* K. 364.

L'*Allegro* débute dans un style grandiose, bien qu'un peu conventionnel, par l'énonciation à l'orchestre de la tonalité de base – peut-être censé imposer le silence à l'assistance – et se prolonge par des phrases douces et sérieuses au cours du premier des nombreux changements d'humeur qui caractérisent ce Concerto et son compositeur. La section développement est presque entièrement dominée par les solistes et lorsqu'arrive la récapitulation, ils modulent de façon inattendue dans la tonalité relative mineure. Plus tard, un passage virtuose met au défi la coordination des interprètes et dans la cadence, ils reprennent des motifs

mélodiques déjà entendus dans le développement.

L'*Andante* possède une forme tripartite et débute par un dialogue entre le hautbois et les cordes se prolongeant par une phrase descendante des bassons atténuée par les violons et les altos. Les solistes effectuent des ornements sur les quatre premières mesures de l'orchestre et enchaînent sur une série d'échanges dialogués tendres et charmants, nombre de ces phrases agissant comme des "respirations" et nous laissant souvent entendre des intervalles de tierce. A un certain moment, ils accompagnent une mélodie des hautbois avant que l'orchestre ne mette fin à la première section par un passage descendant aux vertus consolatrices. Une brève section centrale explore encore d'autres tonalités et d'autres humeurs avant que le matériau précédent ne réapparaisse, ses délicates lignes mélodiques parsemées de touches chromatiques. Le passage descendant entendu précédemment à l'orchestre se voit maintenant adopté par les solistes, chaque interprète faisant alors ses adieux avant le tutti final chuchoté.

L'orchestre joue un rôle plus important dans le *Rondeau* que dans les deux autres mouvements. A mi-chemin de son refrain entraînant, il marque une pause

déconcertante sur un accord inattendu, procédé qui sera repris deux fois par la suite. Les solistes introduisent bientôt quelques triolets créant pour le refrain une sorte de repoussoir rythmique et quelques chromatismes piquants; venant contraster ce flux, un thème nouveau émerge finalement à l'octave pour réapparaître également plus tard. A la suite du second refrain, nous assistons à une exploration générale des tonalités mineures et de nouvelles idées thématiques pleines de fraîcheur après lesquelles les solistes dialoguent nerveusement en canon jusqu'à ce qu'une note soutenue du hautbois les persuadent de se replier. Durant la cadence, ils se livrent à une imitation teintée de bonne humeur et achèvent la pièce dans une magistrale démonstration d'effervescence requérant une précision presque surhumaine.

Symphonie concertante, K. 364

Contrairement à ce qu'indique son numéro de Köchel d'origine, ce chef d'œuvre de jeunesse fut probablement composé durant l'été ou l'automne 1779, après plutôt qu'avant le Concerto pour deux pianos. Il s'agissait de la dernière œuvre concertante de Mozart et l'identité des solistes auxquels elle était destinée demeure incertaine. La

symphonie concertante se développe dans la seconde moitié du XVIII^e siècle comme une réminiscence du concerto grosso baroque: Mozart a certainement dû entendre les œuvres concertantes pour violon et alto de Carl Stamitz jouées par le fameux orchestre du Grand Electeur lors de sa visite à Mannheim en 1778, bien que sa propre écriture pour les solistes révèle ici qu'il s'agit en réalité d'un double concerto.

L'*Allegro maestoso* s'ouvre sur des accords autoritaires qui se verront énoncés à nouveau dans les moments cruciaux du mouvement. Le souvenir gardé par Mozart du fabuleux orchestre de Mannheim est absolument évident dans la dynamique ainsi que dans l'amplification du *crescendo* des trilles de l'introduction orchestrale. Lorsque cet apogée est dépassé, les solistes font une entrée magique à l'octave et conversent de manière antiphonique, introduisant de nouveaux thèmes et convergeant l'un vers l'autre à l'approche du tutti central. L'extrême beauté de l'écriture, unique dans l'œuvre de Mozart, s'épanouit lorsque les solistes unissent leurs forces à celles de l'orchestre dans le tutti. La partie d'alto solo est écrite un demi-ton plus bas que la tonalité de l'œuvre impliquant un accord particulier de ses cordes ainsi qu'une qualité de timbre distincte de celle des altos

de l'orchestre. La section centrale est constituée d'un matériau entièrement neuf et la récapitulation se différencie bientôt car les thèmes déjà introduits sont agencés d'une manière nouvelle. Une coda méditative est suivie d'un bref tutti.

L'*Andante* en ut mineur compte parmi les œuvres les plus poignantes de Mozart. La douleur engendrée par la mort de sa mère et l'insatisfaction causée par sa vie musicale restreinte à Salzbourg pourraient bien être à l'origine de ce pathos non masqué par un décorum superficiel. La tristesse du premier thème est bientôt augmentée par le recours à des pauses dans la mélodie et l'accompagnement, ainsi que dans le placement des accents. Une tendre section orchestrale dans la tonalité majeure est répétée sous forme de triolet par les solistes et un bref tutti conduit la première moitié du mouvement à sa fin. Plus tard, le matériau est retravaillé entraînant de profonds bouleversements, l'emploi d'un canon dans la cadence, par exemple, renforce son intensité émotionnelle.

Le *Presto*, un rondo, évolue à un rythme fulgurant. La musique demeure essentiellement dans le ton de la tonique, jusqu'au second épisode, lorsque les thèmes apparaissent l'un après l'autre, les hautbois et

les cors y ajoutant leur propre contribution. Bien qu'il n'y ait pas de véritable cadence, à l'approche de la fin, les solistes se laissent aller à de brillants déploiements d'arpèges.

© 1998 Eve Barsham

Traduction: Karin Py

Håvard Gimse est l'un des pianistes les plus importants de Norvège. Il a étudié avec Hans Leygraf et Jiri Hlinka. Depuis ses débuts à l'âge de quatorze ans, il s'est régulièrement produit en soliste avec tous les grands orchestres norvégiens, et a joué dans toute l'Europe et aux Etats-Unis. Il a travaillé avec de nombreux chefs d'orchestre, notamment Berglund, Segerstam et Iona Brown. Il s'est produit avec le Royal Philharmonic Orchestra, l'Orchestre symphonique de Prague et avec d'importants orchestres de Suède et du Danemark. Il a joué en récital au Wigmore Hall de Londres, à Amsterdam, Berlin et Barcelone, et s'est produit dans les grands festivals de musique de chambre de Norvège.

Vebjørn Anvik a étudié avec Eline Nygaard, Elinar Steen Nøleberg, Katalin Nemes et Hans Leygraf, et étudié la musique de chambre avec András Mihály et Norbert Brainin. Ses débuts en soliste en 1981

rencontrèrent un accueil exceptionnel auprès du public et de la critique. Il a remporté trois premiers prix au concours national "Les jeunes maîtres du piano", et a reçu le prix Levin en 1993. Parallèlement à une carrière de soliste (en récital et en concerto) bien établie, il est également un accompagnateur très apprécié. Vebjørn Anvik est co-fondateur et membre du Trio Grieg.

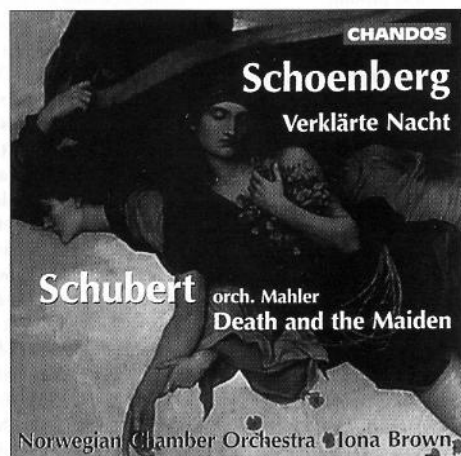
Lars Anders Tomter a étudié l'alto et le violon avec Leif Jørgensen, et a poursuivi sa formation auprès de Max Rostal et Sandor Vegh. Ses prestations en soliste à l'alto ont été chaleureusement accueillies par le public et la critique dans toute l'Europe et aux Etats-Unis, et dans les grandes salles de concert de Scandinavie, à Madrid, Budapest, Munich, Franckfort, Cologne, Paris, Londres, New York, Los Angeles et Washington. Il a joué avec de nombreux orchestres, notamment le City of Birmingham Symphony Orchestra, L'Academy of St Martin in the Fields, la Philharmonie d'Oslo et l'Orchestre symphonique de la Radio de Norvège, sous la direction de chefs tels que Penderecki, Jansons et Kitayenko. Il est actuellement professeur à l'Académie d'Etat d'Oslo, et directeur artistique du festival de musique de chambre de Risør.

L'Orchestre de chambre de Norvège s'est imposé comme un des plus grands orchestres de chambre d'Europe. Réputé pour la grande variété de son répertoire, il se produit régulièrement dans les cadres prestigieux d'Europe de l'Ouest et des USA. Iona Brown a été nommé directeur artistique de l'ensemble en 1981 et Terje Tønnesen, qui continue de travailler régulièrement avec le groupe, a dirigé l'orchestre depuis sa fondation en tant qu'ensemble permanent. Au fil des années, l'Orchestre a produit un nombre d'enregistrements exquis, dont beaucoup ont remporté le *Spellemansprisen* norvégien et les plus grands éloges de la presse internationale.

Iona Brown a étudié à Rome, Bruxelles et Vienne, puis à Paris avec Henryk Szeryng. Après avoir mené avec succès pendant de nombreuses années une carrière de violoniste soliste, elle a étendu ses activités pour devenir

une directrice et un chef d'orchestre éminents. Nommée directeur artistique de l'Academy of St Martin in the Fields en 1974, elle a ensuite entrepris avec l'orchestre une brillante série d'enregistrements et de tournées. En 1981, elle est devenue directeur artistique et musical de l'Orchestre de chambre de Norvège, qui s'est depuis imposé comme un des plus grands orchestres de chambre d'Europe. Elle a tourné dans toute l'Europe et les Etats-Unis avec l'orchestre, et ils se sont produits dans plusieurs festivals internationaux, dont trois fois aux Promenade-Concerts de la BBC. En septembre 1997, Iona Brown est devenue chef permanent de l'Orchestre symphonique de Sønderberg au Danemark, et parmi ses futurs engagements de chef invité, on citera des débuts avec l'Orchestre philharmonique d'Oslo, le Hallé Orchestra, le Royal Liverpool Philharmonic Orchestra et l'Orchestre symphonique de Tokyo.

Iona Brown and the Norwegian Chamber Orchestra on Chandos



Schoenberg
Verklärte Nacht
Schubert orch. Mahler
Death and the Maiden
CHAN 9616



Lars Anders Tomter

Morton Brun, Oslo

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201.
E-mail: chandosdirect@chandos-records.com
Internet: www.chandos-records.com

Chandos 20-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 20-bit recording. 20-bit has a dynamic range that is up to 24dB greater and up to 16 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

The Steinway pianos used in this recording were tuned by Thron Irbj

This recording was made with sponsorship from Orkla ASA, Det Norske Veritas and the Union Bank of Norway

Producers Tony Harrison (Concerto) & John Fraser (Sinfonia concertante)

Sound engineer Arne Akselberg

Editor Tony Harrison

Recording venues Lommedalen Church, Norway; 6–7 October 1996 (Concerto) & Eidsvoll Church, Norway; 13–14 November 1995 (Sinfonia concertante)

Front cover *La danse* by Phillippe Mercier (The Bridgeman Art Library, London)

Design D.M. Cassidy

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Richard Denison

© 1998 Chandos Records Ltd

© 1998 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU



Håvard Gimse

John Andresen, Oslo



Vebjørn Anvik