



FRANZ SCHUBERT
Music for Violin II

ARIADNE DASKALAKIS *violin*
PAOLO GIACOMETTI *fortepiano*



SCHUBERT, Franz (1797–1828)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Rondo in B minor , Op. 70 / D 895 (1826)
'Rondeau brillant' | 14'12 |
|---|---|-------|

	Sonata in D major , Op. posth. 137/1 / D 384 (1816)	11'52
--	--	-------

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 2 | I. <i>Allegro molto</i> | 3'54 |
| 3 | II. <i>Andante</i> | 3'57 |
| 4 | III. <i>Allegro vivace</i> | 3'59 |

	Sonata in A minor , Op. posth. 137/2 / D 385 (1816)	21'35
--	--	-------

- | | | |
|---|-------------------------------|------|
| 5 | I. <i>Allegro moderato</i> | 8'35 |
| 6 | II. <i>Andante</i> | 6'30 |
| 7 | III. Menuetto. <i>Allegro</i> | 2'09 |
| 8 | IV. <i>Allegro</i> | 4'09 |

	Sonata in A major , Op. posth. 162 / D 574 (1817) 'Grand Duo'	21'32
--	---	-------

- | | | |
|----|----------------------------|------|
| 9 | I. <i>Allegro moderato</i> | 8'51 |
| 10 | II. Scherzo. <i>Presto</i> | 3'56 |
| 11 | III. <i>Andantino</i> | 3'29 |
| 12 | IV. <i>Allegro vivace</i> | 5'04 |

TT: 70'32

Ariadne Daskalakis *violin*

Paolo Giacometti *fortepiano*

With this disc, we close our two-disc traversal of **Franz Schubert's** complete original works published for solo violin with orchestra and with fortepiano. A significant aspect of these recordings is our use of historical instruments. So what does it mean to play this repertoire on period instruments and why is it significant?

Modern-trained string players and their listeners are accustomed to strings made of steel or metal composites; these provide a clear, penetrating sound, which generally needs to be 'warmed up' by vibrato for the sake of beauty and projection. The modern bow is heavier than early classical models, allowing it to provide a juicy, sustained sound. The reaction between the bow and the strings is direct and immediate. The modern violin sound is given further brilliance by the shape of the bridge and by the pressure caused by the angle of the neck to the body of the instrument.

The historical violin uses naked gut strings (the lower strings being additionally wound with a metal alloy), a lighter bow, an earlier bridge model and, where still possible, a different angle of the violin neck to the instrument. More effort is required to make the strings speak. On the one hand they are less consistent in tonal clarity than modern strings, and at the same time they have a darker, more throaty sound. While they are softer in dynamic, they have a thick sound core. It's possible to vary their colour quite a bit even without using vibrato, so that vibrato can be applied judiciously. Meanwhile, the different bridge model gives the violin sound more subtlety and less sharp brilliance. The classical bows create sound with shape and transparency; they can coax out an endless palette of colours from the gut strings and provide a range of articulations.

As for the keyboard instrument, the piano continued to evolve until well into the twentieth century, to hold its own in large concert halls with full symphony orchestra. The classical fortepiano is much smaller, with fewer keys and a different

mechanism. It uses thinner strings, which are struck by mallets lined with leather rather than felt. The resulting sound is quite different from the modern piano, and it also varies from one fortepiano to the next.

While it is significant to understand these differences, they make it almost impossible to compare performances on modern and historical instruments. Fans of the modern instruments love their brilliant clarity, while fans of the historical swear by the range of colours and articulation, the warmth of the sound. Without question, both approaches can produce beautiful, convincing music. What's so special about the historical approach, however, is that it helps us to understand the framework of Schubert's time, because it comes closer to approximating the very sounds, colours, dynamics and articulations that Schubert himself was accustomed to hearing and working with. These in turn gave voice to his ideas, and for this reason we think the period instruments come closer to reproducing his intentions.

A further particularly relevant aspect is how the instruments work together in the different set-ups. The gut strings of the violin and the mechanism of the fortepiano blend together quite differently from the modern instruments. The historical set-up even allows for some more cloudy colours, because the intonation was more varied (on purpose) and both instruments, but especially the fortepiano, could also make more percussive sounds.

Of course, the choice of instruments is finally less important than how we use them. Our decisions regarding tempi, rhythmic gestures, legato markings, fingerings, articulation, balance, voicing, vibrato and intonation – these are all of vital importance for any fine and convincing interpretation. Our ultimate goal is to help the music speak for itself, in order to convince and transport the listener.

Born in Vienna, Franz Schubert (1797–1828) came from a modest background. Of the twelve children born to his parents, only five survived childhood. His father was a schoolteacher who appreciated his son's exceptional musical talent – which was apparent from a very young age – but saw no viable future in it. In 1808, just shy of his tenth birthday, young Franz was accepted in the choir of the Imperial Court Chapel, which was part of the Imperial and Royal City College. His experience during his five years there, with access to a fine education and superior musical training, was essential to his further development. Schubert made important lifelong friendships at the college, for example with Josef von Spaun, a young university student who had founded the excellent student orchestra. Schubert joined as a violinist and eventually assumed the role of leader, sometimes even directing rehearsals. Among his music examiners was the court *Kapellmeister* Anton Salieri, who took a keen interest in Schubert's compositions. The young pupil was already producing a steady output of pieces – for piano, string quartet, wind ensemble and operatic ensemble.

Schubert left the college after his voice broke in 1813, but continued working with Salieri until 1816. After a brief stint teaching at his father's school, Schubert made the courageous decision, against his father's wishes, to devote himself fully to music. He was never able to secure steady musical employment, nor did he earn much from his compositions, but he had a loyal circle of friends, including von Spaun, who championed his work with ardent devotion. Schubert's creative output was consistent and prolific, and his songs in particular contributed to his growing reputation. He was adored by his friends and admirers, and music publishers like Schott, Diabelli and Artaria certainly took note of him; and yet he did not become part of the 'musical establishment' like the other Viennese masters. During his lifetime the spotlight of fame skipped over him, going from Beethoven to the Italians Rossini and Paganini. Schubert was no career builder or strategist. His talent was

undisputed but he had no powerful advocate in the profession after Salieri. And although he performed in private settings almost daily, he only appeared in twelve public concerts during his lifetime (four times as conductor and eight times as chamber music pianist) and was described as being humble to a fault. I believe this modesty correlates directly with his art. Most will agree that his music possesses a certain fragility and poignancy, and even that it comes closest to expressing the ‘human condition’, juxtaposing eternity and mortality. True appreciation of the depth of Schubert’s music has grown steadily until, with time, he has become universally recognized as one of the great masters.

Schubert’s songs defined how he and his music were perceived to the point where other works, including those for the violin, were easily overshadowed. But the imbalanced reception at the time can be explained: it was the songs that appealed to the avant-garde and had the perfect conditions for presentation. They were given an ideal platform at the many ‘Schubertiade’ concerts held by Schubert’s supporters. Furthermore, the songs were readily singable and the German Romantic texts both understandable and fashionable, whereas Schubert’s more daring instrumental pieces, like the *Rondeau brillant* and the Fantasy for violin (included on the first disc of this survey), and his great late chamber music, were not only more abstract musically, but also technically more difficult than most repertoire of the time. Without question, Schubert became equally masterful in all genres of writing, and able to implement melodic or accompanying voices with or without words. Schubert was in fact ‘breaking the mould’ in all his genres of composition, but at the time this was not yet fully understood.

This volume contains the first two of Schubert's early sonatas for violin and forte-piano, the later Sonata in A major and the virtuosic *Rondeau brillant* in B minor.

The early sonatas, written in 1816, seem simple, but at closer scrutiny they prove to be exceptionally inspired and perfectly proportioned. The **Sonata in D major** begins with a unison theme in both instruments, gracefully outlining intervals of a fifth. At first mild and elegant, these fifths evolve into more urgent tritones in the development section, and into a passionate minor version in the recapitulation. The second movement offers a gentle theme outlining the A major triad, followed by a heart-wrenching *legato* melody, starting in A minor and traversing a circle of fifths. The third and final movement is a joyfully playful rondo in 6/8. It offers continual motion, short energetic outbursts and a nostalgic coda. As Schubert's first published work of this genre, this sonata is a gem which demonstrates his mastery.

The **Sonata in A minor** offers a stark contrast to its predecessor, with much more pathos. It starts with a pleading, lamenting melody in the piano, forcefully interrupted by wide intervals in the violin. Every time I play this, I feel the violin's opening intervals – as well as the tenderness of the development – foreshadow Anton Webern's use of intervals and dynamics in the Second Viennese School. The movement's second theme is a gentle melody presented in the relative key of C major (and in the recapitulation, in F major). The development is surprisingly short: a meandering, ghostlike line. The second movement, in triple time, opens with a majestic melody, which in turn develops into sequences of melodic intervals filled out by descending chains of semiquavers. The third movement is a Menuetto which alternates between a serious and a gentle character. At the start of the Trio, the bass falls away, leaving the violin exposed with a wandering, lyrical line. Finally, the fourth movement provides a true song context for the violin, with interludes of virtuosic triplet passages alternating between the instruments.

The **Sonata in A major**, written in 1817, was published by Diabelli as a Duo

and is an even more mature composition than the previous sonatas. It opens with a dreamy melody in the violin, given a lilt by soft rhythmic offbeats in the piano. The rhythmic accompaniment grows increasingly intricate during the movement, giving character to the melodic motifs. Schubert makes an unusual choice by making the second movement a lively dance movement, followed by the slow third movement in a gentle C major; its triple metre keeps it graceful and lilting. The finale is also in three, underscoring the dancelike character of the whole piece. In all four movements the violin has distinct opportunities to display songlike material, but Schubert also explores a complex range of rhythmic patterns. He uses the individual potential of both instruments and also gives them more independent roles. As in the autographs of other of his works, Schubert's unique 'accent' markings look rather like small downward swells. They indicate emphasis and a certain expressive rubato.

The *Rondeau brillant* in B minor is comparable to the Fantasy in C major (on Volume 1) in its artistic and technical challenges for both instruments. Both works were written for the violinist Josef Slavík. Shorter and more compact than the Fantasy, the *Rondeau* has a certain demonic intensity and breathlessness. Both in the introduction and in the ensuing *Allegro* it goes through staggering series of modulations. Schubert's focal point is a rising major-second interval, which appears throughout the piece in different contexts – in turns as a call, a cry, and an invitation. The exuberant energy leads to a neckbreaking pace, and both players use the full technical scope of their respective instruments. Meanwhile, specific modulations and rhythmic patterns provide the unmistakable Viennese charm. The piece is in turn dramatic, playful, gentle, seductive and wild. It is no coincidence that Schubert wrote such virtuosic material at a time when violinist Niccolò Paganini was garnering adulation.

© *Ariadne Daskalakis* 2020

Ariadne Daskalakis performs internationally on both baroque and modern violin. She has played at major venues around the world, appearing as soloist with ensembles including the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Philharmonic Orchestras of Stuttgart and Dortmund, Ensemble Oriol Berlin, the Kammerakademie Potsdam and the Athens National State Orchestra. In the dual role of leader and soloist she has worked with the Chamber Orchestras of Cologne, Stuttgart and Prague as well as the English Chamber Orchestra, and on period instruments with the Academy for Ancient Music Berlin, the Norwegian Baroque Orchestra and Concerto Köln. A founding member of the Manon Quartett Berlin, she co-founded the period instrument group Ensemble Vintage Köln in 2009.

An acclaimed discography documents Ariadne Daskalakis' stylistic versatility in repertoire ranging from Vivaldi to Lutosławski and including concertos by Tartini as well as sonata cycles by Fauré and Handel. In 2015 BIS released her recording of Biber's *Rosary Sonatas* which earned her praise in *Early Music America*: 'With this release, Daskalakis propels herself into the front rank of historical violinists.' She won prizes at the ARD International Competition and the St Louis Symphony Strings Competition, and received awards from the Mozart Society Dortmund, the Harvard Musical Association and Framingham State University. Ariadne Daskalakis enjoyed an education in music and humanities at the Juilliard School, Harvard University and the Hochschule der Künste Berlin. Her mentors included Eric Rosenblith, Eugene Lehner and Ilan Gronich. In 2000 she became violin professor at the Hochschule für Musik und Tanz Köln. She is artistic director of the international chamber music festival Music from Land's End Wareham (USA), and a regular guest at the Portland Bach Virtuosi Festival. In 2015 she was appointed artistic director of the European Academy for Music and Art 'Palazzo Ricci' in Montepulciano, Tuscany.

www.ariadne-daskalakis.com

Paolo Giacometti performs worldwide as a soloist and chamber musician, on period as well as modern instruments. Born in Milan, Italy, he has been living in the Netherlands from his early childhood. He studied with Jan Wijn at the Sweelinck Conservatorium Amsterdam, where he graduated with the highest distinction. Another significant influence on his musical education was György Sebők.

Paolo Giacometti has won prizes at both national and international competitions. He has played with renowned orchestras under distinguished conductors such as Frans Brüggen, Kenneth Montgomery, Laurent Petitgirard and Jaap van Zweden. Apart from his activities as a soloist, a love for chamber music has resulted in successful collaborations with leading musicians such as Pieter Wispelwey, Janine Jansen and Viktoria Mullova. He is a regular guest at chamber music festivals in Europe and North America, and has performed in prestigious venues including the Amsterdam Concertgebouw, Teatro Colón (Buenos Aires), Wigmore Hall, Théâtre du Châtelet and Seoul Arts Centre. Giacometti's wide-ranging discography includes solo recitals, concertos and chamber music and has received critical acclaim internationally. In 2019 he was the recipient of the German Brahms Prize, together with Pieter Wispelwey. A dedicated teacher, Paolo Giacometti is also a professor at the Robert Schumann Hochschule Düsseldorf.

www.giacometti.nl

Mit dieser CD beenden wir unseren zweiteiligen Überblick über sämtliche veröffentlichten Originalwerke **Franz Schuberts** für Solovioline und Orchester oder Hammerflügel. Ein wesentlicher Aspekt unseres Aufnahmeprojekts ist die Verwendung historischer Instrumente. Was bedeutet es, dieses Repertoire auf Originalinstrumenten zu spielen, und warum ist es von Belang?

Modern ausgebildete Streicher und ihre Hörer sind an Saiten aus Stahl oder Metallverbundstoffen gewöhnt; diese bieten einen klaren, durchdringenden Klang, der in der Regel um der Schönheit und der Dauer willen mittels Vibrato „erwärmt“ werden muss. Der moderne Bogen ist schwerer als frühe klassische Modelle, was einen vollen, lang anhaltenden Klang ermöglicht. Bogen und Saiten wirken direkt und unmittelbar aufeinander. Darüber hinaus erhält der Klang der modernen Violine durch die Form des Steges und durch den Druck, der durch den Winkel des Geigenhalses zum Korpus des Instruments entsteht, mehr Brillanz.

Die historische Geige verwendet blanke Darmsaiten (die tiefen Saiten sind zusätzlich mit einer Metalllegierung umspinnen), einen leichteren Bogen, einen älteren Stegtypus und, sofern möglich, einen anderen Winkel des Geigenhalses zum Instrument. Um die Saiten zum Sprechen zu bringen, ist mehr Aufwand erforderlich. Einerseits sind sie in der klanglichen Klarheit weniger homogen als moderne Saiten, andererseits haben sie einen dunkleren, kehligeren Klang. Und obwohl ihre Dynamik weicher ist, weisen sie einen kräftigen Klangkern auf. Auch ohne Vibrato lässt sich ihre Farbe recht stark variieren, so dass das Vibrato mit Bedacht eingesetzt werden kann. Die andere Stegvariante verleiht dem Geigenklang zudem mehr Subtilität und eine weniger scharfe Brillanz. Die klassischen Bögen erzeugen einen Klang mit Form und Transparenz; sie können den Darmsaiten eine unendliche Palette von Farben entlocken und ermöglichen eine Vielzahl von Artikulationsweisen.

Was das Tasteninstrument betrifft, so entwickelte sich das Klavier bis weit in

das 20. Jahrhundert hinein fort, um sich in riesigen Konzertsälen gegenüber großen Symphonieorchestern behaupten zu können. Der klassische Hammerflügel ist viel kleiner, hat weniger Tasten und eine andere Mechanik. Seine Saiten sind dünner und werden mit Schlägeln angeschlagen, die mit Leder statt mit Filz bespannt sind. Der daraus resultierende Klang unterscheidet sich sehr von dem des modernen Klaviers, und er variiert auch von einem Hammerflügel zum nächsten.

Es ist wichtig, diese Unterschiede zu verstehen, doch machen sie es fast unmöglich, einen Vergleich zwischen Aufführungen auf modernen und auf historischen Instrumenten anzustellen. Anhänger der modernen Instrumente lieben ihre brillante Klarheit, während Anhänger der historischen Instrumente auf das breite Spektrum der Farben und Artikulationsweisen sowie auf die Wärme des Klangs schwören. Keine Frage, beide Ansätze können zu schöner, überzeugender Musik führen. Die Besonderheit des historischen Ansatzes jedoch ist, dass er uns hilft, Schuberts Rahmenbedingungen zu verstehen, weil er den Klängen, Farben, Dynamiken und Artikulationsweisen, die Schubert selber zu hören und zu verarbeiten gewohnt war, näher kommt. Diese wiederum sind Ausdruck seiner Ideen, und so glauben wir, dass Originalinstrumente seine Intentionen besser umsetzen können.

Ein weiterer höchst relevanter Aspekt ist das Zusammenwirken der Instrumente in den jeweiligen Konstellationen. Die Darmsaiten der Violine und die Mechanik des Hammerflügels verschmelzen ganz anders als bei den modernen Instrumenten. Die historische Konstellation lässt sogar mehr dunkle Farben zu, weil die Intonation (bewusst) abwechslungsreicher war und beide Instrumente, vor allem aber der Hammerflügel, auch durchaus perkussive Klänge erzeugen konnten.

Natürlich ist die Wahl der Instrumente letztlich weniger wichtig als die Art und Weise, wie wir sie verwenden. Unsere Entscheidungen bezüglich Tempi, rhythmischer Gestik, Legato, Fingersatz, Artikulation, Balance, Stimmführung, Vibrato und Intonation – all dies ist von entscheidender Bedeutung für eine gute, über-

zeugende Interpretation. Unser oberstes Ziel ist es, die Musik selber sprechen zu lassen, um den Hörer zu erreichen und zu berühren.

In Wien geboren, stammte Franz Schubert (1797–1828) aus bescheidenen Verhältnissen. Von seinen elf Geschwistern kamen nur fünf über das Kindesalter hinaus. Sein Vater war ein Schullehrer, der das außergewöhnliche, bereits in jungen Jahren ersichtliche musikalische Talent seines Sohnes zu würdigen wusste, in diesem Metier aber keine Zukunft sah. 1808, kurz vor seinem zehnten Geburtstag, wurde der junge Franz in den Chor der kaiserlichen Hofmusikkapelle aufgenommen, der dem kaiserlich-königlichen Stadtkonvikt angeschlossen war. Die Erlebnisse während seines fünfjährigen Aufenthalts samt Zugang zu höherer Bildung und einer vorzüglichen musikalischen Ausbildung waren prägend für seine weitere Entwicklung. Im Konvikt schloss Schubert wichtige Freundschaften fürs Leben, so etwa mit Josef von Spaun, einem jungen Universitätsstudenten, der das exzellente Studentenorchester gegründet hatte. Schubert gehörte ihm als Violinist an und übernahm schließlich den Posten des Konzertmeisters, als welcher er mitunter sogar Proben leitete. Zu seinen musikalischen Prüfern gehörte der Hofkapellmeister Anton Salieri, der großes Interesse an Schuberts Kompositionen zeigte. Bereits der junge Schüler schuf eine stete Zahl von Werken für Klavier, Streichquartett, Bläser- und Opernensemble.

Nach seinem Stimmbruch im Jahr 1813 verließ Schubert das Konvikt, arbeitete aber noch bis 1816 mit Salieri zusammen. Nach einer kurzen Lehrtätigkeit an der Schule seines Vaters traf er die mutige Entscheidung, sich gegen den väterlichen Willen ganz der Musik zu widmen. Auch wenn ihm nie eine feste musikalische Anstellung vergönnt war und seine Kompositionen ihm keine Reichtümer einbrachten, hatte er doch einen treuen Freundeskreis um von Spaun, der sich mit leidenschaftlicher Hingabe für seine Werke einsetzte. Schubert komponierte beständig und

produktiv, und vor allem seine Lieder trugen zu seinem wachsenden Renommee bei. Er wurde von Freunden und Bewunderern verehrt, Musikverlage wie Schott, Diabelli und Artaria nahmen ihn sicherlich zur Kenntnis, und doch wurde er, anders als die anderen Wiener Meister, nicht Teil des „Musikbetriebs“. Zu seinen Lebzeiten geriet er nicht in den Lichtkegel des Ruhms, der nach Beethoven vielmehr die Italiener Rossini und Paganini erfasste. Schubert war kein Karriereplaner oder Stratege. Sein Talent war unbestritten, aber nach Salieri hatte er auf seinem Gebiet keinen mächtigen Anwalt mehr. Und obwohl er fast täglich in privatem Rahmen auftrat, gab er in seinem Leben nur zwölf öffentliche Konzerte (viermal als Dirigent, achtmal als Kammermusikpianist) und galt als über die Maßen bescheiden. Ich glaube, diese Bescheidenheit steht in direktem Zusammenhang mit seiner Kunst. Es dürfte kaum strittig sein, dass seine Musik eine gewisse Fragilität und Intensität besitzt, und vielleicht sogar, dass sie dem Ausdruck der „*conditio humana*“ am nächsten kommt, indem sie Ewigkeit und Sterblichkeit einander gegenüberstellt. Die echte Wertschätzung der Tiefe von Schuberts Musik wuchs stetig, bis er mit der Zeit allgemein als einer der großen Meister anerkannt wurde.

Es waren Schuberts Lieder, die bestimmten, wie er und seine Musik wahrgenommen wurden – so sehr, dass andere Werke, u.a. jene für Violine, leicht in ihren Schatten geraten konnten. Doch die unausgewogene Rezeption jener Zeit lässt sich erklären: Es waren die Lieder, die die Avantgarde ansprachen und die perfekten Voraussetzungen für eine Aufführung boten. Bei den vielen Schubertiaden, die die Freunde Schuberts veranstalteten, fanden sie ein ideales Forum. Darüber hinaus waren sie leicht zu singen und ihre romantischen Texte so verständlich wie *à la mode*, während Schuberts kühnere Instrumentalwerke – wie das *Rondeau brillant*, die Fantasie für Violine (vgl. die erste Folge unseres Überblicks) und seine große späte Kammermusik – nicht nur musikalisch abstrakter, sondern auch spieltechnisch schwieriger waren als die meisten vergleichbaren Werke dieser Zeit. Ohne

Frage lernte Schubert, alle Stile gleichermaßen meisterlich zu beherrschen, und Melodie- oder Begleitstimmen mit oder ohne Worte zu handhaben. Auch wenn dies zu seiner Zeit noch nicht in vollem Umfang erkannt wurde, erwies sich Schubert in allen der von ihm berücksichtigten Kompositionsgattungen als „Grenzüberschreiter“.

Dieses Album enthält die ersten beiden frühen Sonaten für Violine und Hammerflügel, die spätere Sonate A-Dur und das virtuose *Rondeau brillant* h-moll.

Die 1816 entstandenen frühen Sonaten scheinen recht einfach zu sein, erweisen sich aber bei genauerem Hinsehen als außergewöhnlich inspiriert und perfekt proportioniert. Die **Sonate D-Dur** beginnt mit einem Unisono-Thema der beiden Instrumenten, das anmutig Quintenintervalle umreißt. Zunächst mild und elegant, entwickeln sich diese Quinten im Durchführungsteil zu eindringlicheren Tritoni, bevor sie in der Reprise in leidenschaftlichem Moll erscheinen. Der zweite Satz hält ein sanftes Thema vor, das den A-Dur-Dreiklang umreißt, gefolgt von einer herzerreißenden Legato-Melodie, die in a-moll beginnt und den Quintenzirkel durchläuft. Der dritte und letzte Satz ist ein fröhlich verspieltes Rondo im 6/8-Takt mit unablässigem Bewegungsimpuls, kurzen Energieausbrüchen und einer nostalgischen Coda. Schuberts erstes veröffentlichtes Werk dieser Gattung ist ein Kleinod, das sein großes Können bekundet.

Mit ihrem ausgeprägten Pathos stellt die **Sonate a-moll** einen starken Kontrast zu ihrer Vorgängerin dar. Sie beginnt mit einer flehenden, klagenden Klaviermelodie, die von weiten Intervallen der Violine energisch unterbrochen wird. Jedes Mal, wenn ich diese Sonate spiele, kommt es mir vor, als nähmen die Anfangsintervalle der Violine (und auch die Zartheit der Durchführung) Anton Webers Verwendung von Intervallen und dynamischen Nuancen in der Zweiten Wiener Schule vorweg. Das zweite Thema des Satzes ist eine sanfte Melodie in der Parallel-

tonart C-Dur (in der Reprise: F-Dur). Die Durchführung – eine mäandernde, geisterhafte Linie – ist überraschend kurz. Der zweite Satz steht im Dreiertakt und beginnt mit einer majestätischen Melodie, aus der melodische Intervallfolgen hervorgehen, die durch absteigende Sechzehntelketten ausgefüllt werden. Der dritte Satz ist ein Menuetto, das zwischen ernstem und sanftem Charakter wechselt. Zu Beginn des Trios setzt der Bass aus, so dass die lyrisch wandernde Linie der Violine in den Vordergrund rückt. Der vierte Satz schließlich platziert die Violine in einen regelrechten Liedkontext; Zwischenspiele virtuoser Triolenpassagen wechseln von Instrument zu Instrument.

Die 1817 entstandene **A-Dur-Sonate** wurde von Diabelli als Duo veröffentlicht und zeigte eine noch größere Reife als die vorangegangenen Sonaten. Sie beginnt mit einer verträumten Violinmelodie, der sanfte rhythmische Akzente des Klaviers auf leichter Zählzeit einen Schuss Esprit begeben. Die rhythmische Begleitung wird im Laufe des Satzes zusehends komplexer und verleiht den melodischen Motiven Temperament. Eine ungewöhnliche Wahl trifft Schubert, indem er den zweiten Satz als lebhaften Tanz anlegt. Den langsamen dritten Satz in sanftem C-Dur versieht ein Dreiertakt mit Anmut und Schwung. Auch das Finale steht im Dreiertakt, was den tänzerischen Charakter des gesamten Werks unterstreicht. In allen vier Sätzen hat Schubert der Violine viel liedhaftes Material anvertraut, doch erkundet er darüber hinaus ein komplexes Spektrum rhythmischer Muster. Er nutzt das individuelle Potential der beiden Instrumente und gibt ihnen auch eigenständigere Rollen. Wie in den Autographen anderer seiner Werke sehen Schuberts eigentümliche „Akzent“-Zeichen eher wie kleine Decrescendogabeln aus. Sie verlangen Nachdruck und ein gewisses expressives Rubato.

Das **Rondeau brillant** h-moll ist in seinen künstlerischen und technischen Herausforderungen für beide Instrumente mit der Fantasie C-Dur (s. Vol. 1) vergleichbar. Beide Werke wurden für den Geiger Josef Slavik geschrieben. Kürzer

und kompakter als die Fantasie, hat das Rondo eine gewisse dämonische Intensität und Atemlosigkeit. Sowohl in der Einleitung als auch im anschließenden *Allegro* durchläuft es erstaunliche Modulationen. Schuberts Hauptaugenmerk gilt einem aufsteigenden Großsekundintervall, das im ganzen Stück in verschiedenen Zusammenhängen auftaucht – mal Signal, mal Schrei, mal Einladung. Die überbordende Energie bewirkt ein halsbrecherisches Tempo, und beide Spieler nutzen sämtliche technischen Möglichkeiten ihrer Instrumente. Gleichzeitig sorgen spezifische Modulationen und rhythmische Schemata für den unverwechselbaren Wiener Charme. Das Stück ist abwechselnd dramatisch, verspielt, sanft, verführerisch und wild. Es ist kein Zufall, dass Schubert derart virtuoses Material zu einer Zeit schrieb, als der Geiger Niccolò Paganini Bewunderer um sich scharte.

© *Ariadne Daskalakis 2020*

Ariadne Daskalakis tritt international sowohl mit Barock- als auch mit moderner Violine auf. Sie ist in bedeutenden Konzertsälen in der ganzen Welt zu Gast und hat als Solistin mit Ensembles wie dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, den Stuttgarter Philharmonikern, den Dortmunder Philharmonikern, dem Ensemble Oriol Berlin, der Kammerakademie Potsdam und dem Staatsorchester Athen konzertiert. In der Doppelrolle als Konzertmeisterin und Solistin hat sie mit dem Kölner, dem Stuttgarter und dem Prager Kammerorchester sowie dem English Chamber Orchestra zusammengearbeitet; auf historischem Gebiet sind die Akademie für Alte Musik Berlin, das Norwegische Barockorchester und Concerto Köln zu nennen. Ihre Erfahrung in der historischen Aufführungspraxis reicht bis Mitte der 1990er Jahre zurück. Das Gründungsmitglied des Manon Quartett Berlin war 2009 Mitbegründerin des auf historischen Instrumenten spielenden Ensemble Vintage Köln.

Eine gefeierte Diskographie dokumentiert Ariadne Daskalakis' stilistische Vielseitigkeit mit einem Repertoire, das von Vivaldi bis Lutosławski reicht und Konzerte von Tartini sowie Sonatenzyklen von Fauré und Händel umfasst. 2015 veröffentlichte BIS ihre Einspielung von Bibers *Rosenkranz-Sonaten*, über die *Early Music America* schrieb: „Mit dieser Veröffentlichung rückt Daskalakis in die erste Reihe der historischen Geiger vor“. Sie ist Preisträgerin des Internationalen ARD-Wettbewerbs und der St. Louis Symphony Strings Competition und erhielt Auszeichnungen von der Dortmunder Mozart-Gesellschaft, der Harvard Musical Association und der Framingham State University. Ariadne Daskalakis genoss eine humanistische und musikalische Ausbildung an der Juilliard School, der Harvard University und der Hochschule der Künste Berlin; zu ihren Mentoren gehörten Eric Rosenblith und Ilan Gronich. Sie ist Professorin für Violine an der Hochschule für Musik und Theater Köln, Künstlerische Leiterin des internationalen Kammermusikfestivals „Music from Land's End Wareham“ (USA) und regelmäßig beim „Portland Bach Virtuosi Festival“ zu Gast. Im Jahr 2015 wurde sie zur Künstlerischen Leiterin der Europäischen Akademie für Musik und Kunst „Palazzo Ricci“ in Montepulciano/Toskana ernannt.

www.ariadne-daskalakis.com

Paolo Giacometti konzertiert weltweit als Solist und Kammermusiker auf historischen wie auch auf modernen Instrumenten. In Mailand geboren, lebt er seit seiner frühesten Kindheit in den Niederlanden. Er studierte bei Jan Wijn am Sweelinck Conservatorium Amsterdam, wo er mit Auszeichnung abschloss; bedeutende Anregungen erhielt er darüber hinaus von György Sebök. Paolo Giacometti ist Preisträger nationaler und internationaler Wettbewerbe. Er hat mit renommierten Orchestern unter namhaften Dirigenten wie Frans Brüggen, Kenneth Montgomery, Laurent Petitgirard und Jaap van Zweden gespielt. Neben seinen solistischen Aktivitäten hat

seine Liebe zur Kammermusik zu erfolgreichen Kooperationen mit herausragenden Musikern wie Pieter Wispelwey, Janine Jansen und Viktoria Mullova geführt. Regelmäßig ist er bei Kammermusikfestivals in Europa und Nordamerika und auf renommierten Podien zu Gast, u.a. im Concertgebouw Amsterdam, im Teatro Colón (Buenos Aires), in der Wigmore Hall, im Théâtre du Châtelet und im Seoul Arts Centre. Paolo Giacomettis umfangreiche Diskographie umfasst Solo-Recitals, Konzerte und Kammermusik und hat international Anerkennung gefunden. 2019 wurde er gemeinsam mit Pieter Wispelwey mit dem Brahms-Preis ausgezeichnet. Als leidenschaftlicher Pädagoge ist Paolo Giacometti außerdem Professor an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf.

www.giacometti.nl

Nous concluons avec cet enregistrement notre exploration de l'ensemble des œuvres originales de Franz Schubert pour violon solo et orchestre ou piano. Le recours aux instruments historiques constitue un aspect important de ces enregistrements. Que signifie donc jouer ce répertoire sur des instruments d'époque et en quoi cela est-il important ?

Les instrumentistes à cordes qui ont reçu une formation moderne et leurs auditeurs sont habitués aux cordes en acier ou synthétiques. Ces dernières produisent un son clair et pénétrant qui doit généralement être « réchauffé » par le vibrato pour des raisons esthétiques ainsi que pour la projection sonore. L'archet moderne est plus lourd que les premiers modèles classiques ce qui lui permet de produire une sonorité pleine et soutenue. La réaction entre l'archet et les cordes est directe et immédiate. Le son du violon moderne est rendu encore plus brillant par la forme du chevalet et par la pression provoquée par l'angle du manche par rapport au corps de l'instrument.

Le violon historique recourt des cordes en boyau nu (les cordes les plus graves étant en outre filées avec un alliage métallique), un archet plus léger, un modèle de chevalet plus ancien et, lorsque cela est encore possible, un angle différent du manche par rapport au corps. Des efforts additionnels sont nécessaires pour faire parler les cordes. D'une part, elles fournissent une clarté sonore moins constante que les cordes modernes et d'autre part, leur sonorité est plus sombre et plus rauque. Bien que leur dynamique soit plus réduite, elles ont une sonorité plus « épaisse ». Leur couleur est infiniment plus malléable, même sans avoir à recourir au vibrato qui peut ainsi être utilisé judicieusement. Par ailleurs, le modèle différent de chevalet procure à la sonorité du violon une plus grande subtilité et une brillance moins vive. Les archets classiques parviennent à modeler le son et à lui donner de la transparence et créent une palette infinie de couleurs sur les cordes en boyau ainsi qu'une gamme complète d'articulations.

De son côté, le piano a continué d'évoluer – y compris pendant une bonne partie du 20^e siècle – pour parvenir à s'imposer dans les salles de concert de grande dimension aux côtés d'orchestre symphonique imposants. Le pianoforte classique est beaucoup plus petit, est doté de moins de touches et possède un mécanisme différent. Il utilise des cordes plus fines qui sont frappées par des maillets recouverts de cuir plutôt que de feutre. La sonorité qui en résulte est très différente de celle du piano moderne et varie également d'un pianoforte à l'autre.

Bien qu'il soit important de comprendre ces différences, il est presque impossible de faire une comparaison entre les interprétations sur des instruments modernes et historiques. Les amateurs d'instruments modernes aiment leur clarté brillante tandis que les amateurs d'instruments historiques ne jurent que par la gamme de couleurs, l'articulation et la chaleur de la sonorité. Il est indéniable que les deux approches peuvent produire l'une et l'autre une musique belle et convaincante. Mais ce qui est si particulier dans l'approche historique, c'est qu'elle nous aide à comprendre le contexte de l'époque de Schubert car elle se rapproche des sonorités, des couleurs, des dynamiques et des articulations que Schubert lui-même avait l'habitude d'entendre et d'utiliser. C'est ainsi que ses idées se sont exprimées et c'est pourquoi nous pensons que les instruments d'époque se rapprochent davantage de ses intentions.

Un autre aspect particulièrement pertinent est la façon dont les instruments opèrent ensemble au sein des différentes configurations. Les cordes en boyau du violon et le mécanisme du pianoforte se mélangent d'une autre manière que chez les instruments modernes. La configuration historique permet même d'obtenir des teintes plus voilées car l'intonation est (délibérément) plus variée et les deux instruments, surtout le pianoforte, peuvent également produire des sonorités plus percutantes.

Bien entendu, le choix des instruments est finalement moins important que la façon dont ils sont utilisés. Nos décisions concernant les tempos, les gestes ryth-

miques, les indications de legato, les doigtés, l'articulation, l'équilibre, le vibrato et l'intonation – tout cela est d'une importance capitale pour une interprétation subtile et convaincante. Notre but ultime est d'aider la musique à parler d'elle-même, afin de convaincre et de transporter l'auditeur.

Né à Vienne, Franz Schubert (1797–1828) est issu d'un milieu modeste. Sur les douze enfants que le foyer Schubert aura, cinq seulement parviendront à l'âge adulte. Son père, un instituteur, sut apprécier le talent musical exceptionnel de son fils – qui se manifesta dès son plus jeune âge – mais il n'y voyait aucun avenir. En 1808, juste après son dixième anniversaire, le jeune Franz fut accepté dans le chœur de la chapelle impériale qui faisait partie de l'école royale et impériale. L'expérience qu'il y acquerra au cours des cinq années qu'il y passera, et qui inclut l'accès à une bonne éducation et à une formation musicale supérieure, sera essentielle à son développement ultérieur. Schubert nouera d'importantes amitiés durables au Collège, notamment avec Josef von Spaun, un jeune universitaire qui avait fondé l'excellent orchestre étudiant. Schubert se joignit à l'orchestre en tant que violoniste et assumera par la suite le rôle de violon solo et parfois même, celui de répétiteur. Parmi ses examinateurs se trouvait le maître de chapelle de la cour, Antonio Salieri, qui s'intéressa vivement aux compositions de Schubert. Le jeune élève produisait déjà régulièrement des œuvres pour piano, quatuor à cordes, ensembles à vents ainsi que vocales.

Schubert quitta l'école après sa mue en 1813 mais continua de travailler avec Salieri jusqu'en 1816. Après une brève période en tant qu'instituteur à l'école de son père, Schubert prit la décision courageuse, contre la volonté de son père, de se consacrer tout entier à la musique. Il n'allait jamais obtenir un emploi musical stable, pas plus qu'il ne profitera financièrement de ses compositions, mais il intégrera un cercle fidèle d'amis qui incluait von Spaun et qui allait défendre son travail

avec dévouement. La production créative de Schubert fut constante et prolifique et ses lieder en particulier contribuèrent à sa réputation grandissante. Il était adoré de ses amis et admirateurs et retint l'attention d'éditeurs de musique comme Schott, Diabelli et Artaria. Et pourtant il ne fera jamais partie de « l'establishment musical » comme les autres maîtres viennois. Au cours de sa vie, la gloire lui a échappé, passant sans s'arrêter de Beethoven aux Italiens Rossini et Paganini. Schubert n'était pas un bâtisseur de carrière ni un stratège. Son talent était incontesté mais il n'a pu compter sur un défenseur puissant au sein de la profession après Salieri. Bien qu'il se produisît presque tous les jours dans des cercles privés, il ne donna que douze concerts publics de son vivant (quatre en tant que chef d'orchestre et huit en tant que pianiste au sein d'une formation de chambre) et il fut décrit comme étant excessivement modeste. Je crois que cette modestie est en corrélation directe avec son art. On conviendra que sa musique affiche une certaine fragilité et un caractère poignant, et même qu'elle se rapproche au plus près de l'expression de la « condition humaine », juxtaposant éternité et mortalité. La véritable appréciation de la profondeur de la musique de Schubert ne cessera de croître jusqu'à ce que, finalement, il soit universellement reconnu comme l'un des grands maîtres.

Les lieder de Schubert ont eu un impact sur la manière dont lui et sa musique ont été perçus au point où d'autres œuvres, y compris celles pour violon, ont été éclipsées. L'accueil biaisé de l'époque peut cependant s'expliquer : ce sont les lieder qui ont séduit l'avant-garde et qui ont rencontré les conditions idéales pour leur exécution. Lors des nombreux concerts « Schubertiade », ils ont pu profiter d'une plate-forme idéale. De plus, les lieder étaient faciles à chanter et les textes romantiques allemands compréhensibles tandis que les pièces instrumentales plus audacieuses de Schubert, comme le *Rondeau brillant* et la Fantaisie en do majeur (que l'on retrouve sur le premier volume) et sa grande musique de chambre ultérieure, étaient non seulement plus abstraites au point de vue musical mais aussi plus

difficiles techniquement que la plupart des autres œuvres au répertoire à cette époque. Schubert est devenu sans aucun doute un maître dans tous les genres musicaux et était capable de produire des mélodies et des accompagnements avec ou sans texte. En fait, il était en train de « casser le moule » de tous les styles musicaux auxquels il s'adonna mais à l'époque, on ne le comprit pas tout à fait.

Ce volume contient les deux premières Sonates pour violon et piano de jeunesse de Schubert, la Sonate en la majeur composée plus tard et le *Rondeau brillant* virtuose en si mineur.

Les premières Sonates, composées en 1816, semblent simples, mais à y regarder de près, elles se révèlent exceptionnellement inspirées et parfaitement équilibrées. La **Sonate en ré majeur** débute par l'exposition à l'unisson par les deux instruments d'un thème qui souligne gracieusement les intervalles de quinte. D'abord douces et élégantes, ces quintes évoluent vers l'intervalle plus tendu du triton dans le développement puis vers une version passionnée en mode mineur dans la réexposition. Le deuxième mouvement fait entendre un thème délicat en la majeur suivi d'une mélodie *legato* déchirante commençant en la mineur et qui traverse le cycle des quintes. Le troisième et dernier mouvement est un rondo enjoué en 6/8. Constamment en mouvement, il fait entendre de courtes envolées énergiques avant de conclure avec une coda nostalgique. Première œuvre de ce genre publiée par Schubert, cette sonate est un joyau qui témoigne de sa maîtrise de cette forme.

La **Sonate en la mineur** présente un contraste frappant avec la précédente, avec davantage de pathos. Elle débute par une mélodie suppliante, comme une lamentation, au piano, interrompue violemment par de grands intervalles au violon. Chaque fois que je la joue, j'ai l'impression que les sauts du violon – ainsi que la tendresse du développement – préfigurent l'utilisation des intervalles et des dynamiques par Anton Webern et la Seconde École de Vienne. Le deuxième thème du

mouvement est une mélodie agréable exposée dans la tonalité apparentée d'ut majeur (et dans la réexposition, en fa majeur). Le développement est étonnamment court : une ligne sinueuse et fantomatique. Le deuxième mouvement, dans une métrique ternaire, s'ouvre sur une mélodie majestueuse, qui se développe à son tour en séquences d'intervalles mélodiques comblés par des chaînes descendantes de doubles croches. Le troisième mouvement est un Menuetto qui alterne entre sérieux et plaisant. Au début du trio, la ligne de basse se détache, laissant le violon exposé avec une ligne mélodique errante et lyrique. Enfin, le quatrième mouvement permet au violon d'exposer ses talents lyriques, avec des intermèdes virtuoses en triolets alternant entre les instruments.

La **Sonate en la majeur**, composée en 1817, a été publiée par Diabelli sous le titre de Duo et est une œuvre plus mature que les sonates précédentes. Elle s'ouvre sur une mélodie rêveuse au violon que de subtils décalages rythmiques au piano viennent adoucir. L'accompagnement rythmique gagne en complexité tout au long du mouvement, donnant du caractère aux motifs mélodiques. Schubert fait un choix inhabituel en faisant du deuxième mouvement une danse vigoureuse qu'il fait suivre d'un troisième mouvement au tempo lent. Dans la tonalité sans nuage d'ut majeur, la métrique ternaire contribue à son ton gracieux et lyrique. Le finale est également dans un rythme ternaire qui souligne son caractère dansant. Dans les quatre mouvements, le violon a la possibilité d'exposer des motifs mélodieux mais Schubert explore également une gamme complexe de motifs rythmiques. Il utilise le potentiel individuel des deux instruments et leur confie également des rôles plus distincts. Comme dans les partitions autographes d'autres œuvres, les indications d'accentuation typiques de Schubert ressemblent plutôt à de petits tremblements descendants. En plus d'indiquer la présence d'un accent, elles expriment également un certain rubato expressif.

Le **Rondeau brillant** en si mineur est comparable à la Fantaisie en ut (que l'on

retrouve dans le premier volume) dans ses défis artistiques et techniques pour les deux instruments. Les deux œuvres ont été composées pour le violoniste Josef Slavík. Plus court et plus compact que la Fantaisie, le Rondeau est animé d'une intensité démoniaque haletante. Tant dans l'introduction que dans l'*Allegro* qui suit, l'écriture fait entendre de nombreuses modulations stupéfiantes. Le motif de base de l'œuvre est un intervalle de seconde majeure ascendante qui apparaît tout au long de la pièce dans des contextes différents – tour à tour comme un appel, un cri et une invitation. L'énergie exubérante mène à un tempo casse-cou et les deux exécutants déploient toutes les possibilités de leurs instruments respectifs. Des modulations et des motifs rythmiques confèrent au morceau un charme viennois. La pièce est tour à tour dramatique, ludique, douce, séduisante et sauvage. Il n'est donc pas étonnant que Schubert ait composé une pièce aussi virtuose à une époque où le violoniste Niccolò Paganini suscitait l'adulation.

© *Ariadne Daskalakis* 2020

Ariadne Daskalakis se produit sur la scène internationale tant au violon baroque que moderne. Elle a joué sur les plus grandes scènes du monde en tant que soliste avec des ensembles tels que l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise, les orchestres philharmoniques de Stuttgart et Dortmund, l'Ensemble Oriol de Berlin, la Kammerakademie de Potsdam et l'Orchestre national d'Athènes. Dans son double rôle de leader et de soliste, elle a travaillé avec les orchestres de chambre de Cologne, Stuttgart et Prague ainsi qu'avec l'English Chamber Orchestra et, sur instrument ancien, avec l'Akademie für Alte Musik Berlin, le Norsk Barokkorkester (l'Orchestre baroque de Norvège) et le Concerto Köln. Membre fondatrice du Manon Quartett Berlin, elle a cofondé l'Ensemble Vintage Köln en 2009 qui joue sur instruments anciens.

Sa discographie saluée par la critique témoigne de la polyvalence stylistique d'Ariadne Daskalakis dans un répertoire qui s'étend de Vivaldi à Lutoslawski et qui comprend des concertos de Tartini ainsi que des cycles de sonates de Fauré et Handel. En 2015, BIS a publié son enregistrement des *Sonates du Rosaire* de Biber qui lui a valu les éloges de *Early Music America* : « Avec cette parution, Daskalakis se propulse au premier rang des violonistes sur instrument historique ». Elle a remporté des prix au Concours international ARD et au Strings Competition de l'Orchestre symphonique de St Louis, et a reçu des prix de la Société Mozart de Dortmund, de la Harvard Musical Association et de la Framingham State University. Ariadne Daskalakis a fait des études en musique et en sciences humaines à la Juilliard School, à l'Université Harvard et à la Hochschule der Künste Berlin. Parmi ses mentors figurent Eric Rosenblith et Ilan Gronich. En 2020, elle était professeure au Conservatoire de musique et de danse de Cologne (HfMT Köln). Elle est directrice artistique du festival international de musique de chambre Music from Land's End Wareham (Massachusetts, États-Unis) et est régulièrement invitée au Portland Bach Virtuosi Festival. En 2015, elle a été nommée directrice artistique de l'Académie européenne pour la musique et l'art « Palazzo Ricci » à Montepulciano, en Toscane.

www.ariadne-daskalakis.com

Paolo Giacometti se produit dans le monde entier sur des instruments anciens et modernes en tant que soliste et chambriste. Né à Milan, il vit depuis enfance en Hollande et a étudié avec Jan Wijn au Sweelinck Conservatorium d'Amsterdam où il a obtenu son diplôme avec la plus haute distinction. György Sebők a été une autre influence importante lors de ses études musicales. Paolo Giacometti a remporté des concours tant de niveau national qu'international. Il joue depuis avec des orchestres renommés sous la direction de chefs d'orchestre tels que Frans Brüggen, Kenneth Montgomery, Laurent Petitgirard et Jaap van Zweden. En plus de son

activité de soliste, son intérêt pour la musique de chambre lui a permis de collaborer avec des musiciens de renom tels que Pieter Wispelwey, Janine Jansen et Viktoria Mullova. Il est régulièrement invité à des festivals de musique de chambre en Europe et en Amérique du Nord et s'est produit dans des salles prestigieuses comme le Concertgebouw d'Amsterdam, le Teatro Colón (Buenos Aires), le Wigmore Hall (Londres), le Théâtre du Châtelet (Paris) et le Seoul Arts Centre. La vaste discographie de Paolo Giacometti comprend des récitals en solo, des concertos et de la musique de chambre et a obtenu des critiques élogieuses. Il a reçu en 2019 le Prix Brahms de la Société Brahms du Schleswig-Holstein. Professeur dévoué, il enseigne également à la Robert Schumann Hochschule de Düsseldorf.

www.giacometti.nl

Previously released



Schubert: Music for Violin I BIS-2363

Rondo in A major for violin & strings, D 438

Concerto in D major, D 345 ('Konzertstück')

Polonaise in B flat major for violin & orchestra, D 580

Sonata in G minor for violin & piano, D 408

Fantasy in C major for violin & piano, D 934

Ariadne Daskalakis *violin*

Paolo Giacometti *fortepiano*

Kölner Akademie /

Michael Alexander Willens

'A litheness and shimmering delight that capture the music's innate charm and dance-like vivacity...' *The Strad*

'Ariadne Daskalakis is at one with her 1754 Guadagnini and a fine advocate... Michael Alexander Willens and his Cologne players offer sure-footed accompaniment.' *Gramophone*

„Ein äußerst vielversprechender Auftakt zu einer Gesamteinspielung, auf deren zweite Folge man sich freuen kann.“ www.klassik.com

„Alle Zutaten dieser Aufnahme führen somit zu einem sehr ansprechenden Schubert-erlebnis, auf dessen Fortsetzung der Hörer gespannt sein darf.“ www.pizzicato.lu

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

The music on BIS's Hybrid SACDs 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 channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. 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.

Instrumentarium

Violin: Giovanni Battista Guadagnini (1754) with gut strings and a 'Vilz' classical bridge by Johannes Loescher
Bows: N.L. Tourte, F.N. Voirin and H.R. Pfretzschner
Piano: Salvatore Lagrassa, c. 1815 (Collection Edwin Beunk)

Special thanks to Mary McFadden and Larry Stifler

Recording Data

Recording: February 2018 at the Stadsgehoorzaal – Aalmarktzaal, Leiden, The Netherlands
Producer and sound engineer: Martin Nagorni (Arcantus Musikproduktion)
Piano technician: Sjoerd Heijda

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Martin Nagorni
Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Ariadne Daskalakis 2020
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Back cover photo: © Markus Hoffmann
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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 info@bis.se www.bis.se

BIS-2373 © & © 2020, BIS Records AB, Sweden



BIS-2373