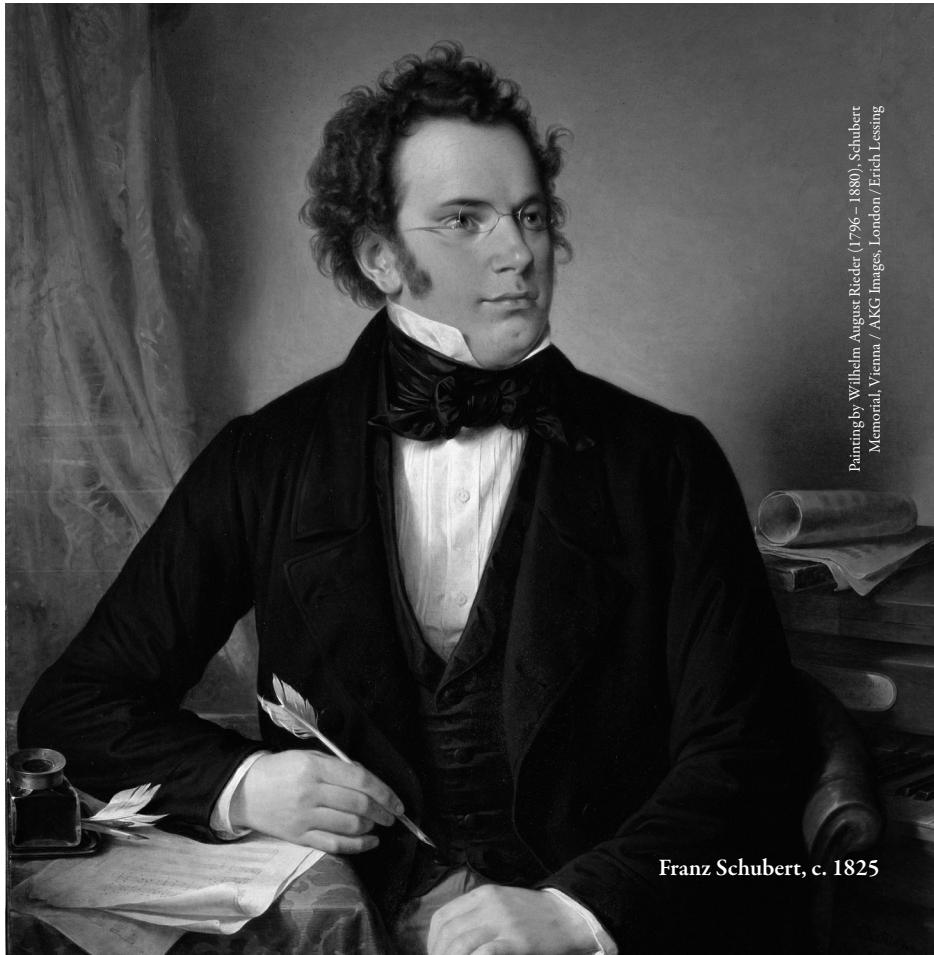


**CHANDOS**

*Tasmin Little*  
**SCHUBERT**  
CHAMBER WORKS

TIM HUGH CELLO  
PIERS LANE PIANO





Franz Schubert, c. 1825

Painting by Wilhelm August Rieder (1796 – 1880), Schubert  
Memorial, Vienna / AKG Images, London / Erich Lessing

**Franz Schubert** (1797 – 1828)

COMPACT DISC ONE

**Sonata, Op. post. 137 No. 1, D 384 (1816)\*‡** 12:14

in D major • in D-Dur • en ré majeur

‘Sonatina’

for Piano and Violin

[1]	Allegro molto	4:08
[2]	Andante	4:04
[3]	Allegro vivace	3:57

**Sonata, Op. post. 137 No. 2, D 385 (1816)\*‡** 22:17

in A minor • in a-Moll • en la mineur

‘Sonatina’

for Piano and Violin

[4]	Allegro moderato	8:29
[5]	Andante	6:56
[6]	Menuetto. Allegro – Trio – Menuetto D.C.	2:05
[7]	Allegro	4:36

<b>Sonata, Op. post. 137 No. 3, D 408 (1816)*†</b>	<b>16:51</b>
in G minor • in g-Moll • en sol mineur	
'Sonatina'	
for Piano and Violin	
[8] Allegro giusto	5:11
[9] Andante	4:51
[10] Menuetto. Allegro vivace – Trio – Menuetto D.C.	2:25
[11] Allegro moderato	4:14

<b>Sonata, Op. post. 162, D 574 (1817)*‡</b>	<b>22:46</b>
in A major • in A-Dur • en la majeur	
for Piano and Violin	
'Duo'	
[12] Allegro moderato	9:15
[13] Scherzo. Presto – [ ] – Tempo I – Trio – Scherzo da capo	3:59
[14] Andantino	4:22
[15] Allegro vivace	4:58
	TT 74:36

COMPACT DISC TWO

**Rondeau brillant, Op. 70, D 895 (1826)\*†** 14:14

in B minor • in h-Moll • en si mineur  
for Piano and Violin

- |                            |                     |       |
|----------------------------|---------------------|-------|
| <input type="checkbox"/> 1 | Andante –           | 3:26  |
| <input type="checkbox"/> 2 | Allegro – Più mosso | 10:48 |

**Fantasie, Op. post. 159, D 934 (1827)\*‡** 26:43

in C major • in C-Dur • en ut majeur  
for Piano and Violin

- |                            |                     |       |
|----------------------------|---------------------|-------|
| <input type="checkbox"/> 3 | Andante molto –     | 3:53  |
| <input type="checkbox"/> 4 | Allegretto –        | 5:27  |
| <input type="checkbox"/> 5 | Andantino –         | 10:55 |
| <input type="checkbox"/> 6 | Tempo I –           | 1:21  |
| <input type="checkbox"/> 7 | Allegro vivace –    | 3:01  |
| <input type="checkbox"/> 8 | Allegretto – Presto | 2:03  |

	<b>Sonata, D 821 (1824)†‡</b>	23:12
	in A minor • in a-Moll • en la mineur	
	for Piano and Arpeggione (or Cello)	
[9]	Allegro moderato	10:25
[10]	Adagio –	4:15
[11]	Allegretto	8:26
[12]	<b>Adagio, Op. post. 148, D 897 (1827 or 1828)*†‡</b>	9:37
	in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur	
	for Piano, Violin, and Cello	
	'Notturno'	
		TT 74:13

**Tasmin Little** violin\*  
**Tim Hugh** cello†  
**Piers Lane** piano‡

The instrumentation described here reflects the fact that Schubert's ensemble works with piano were usually published with the piano listed before the other instrument(s). In at least one case, the *Fantasie*, D 934, Schubert's own heading placed the piano first.



© Benjamin Falovega Photography

Tasmin Little

## Schubert: Chamber Music

---

### Schubert and the violin

For an aspiring composer, to be born both in the right place and at the right time is an inestimable blessing. In the last decade of the eighteenth century, Vienna was the centre of the western musical world. It was here that Mozart died after having spent his most prolific mature years wooing the Viennese public with the last seven symphonies and more than two-thirds of his piano concertos. Haydn, too, was in residence now and then, giving lessons to Beethoven who had moved down from Bonn in 1792.

Into such a creative musical milieu, Franz Schubert was born in 1797. He was, according to his brother Ferdinand, busy composing even before his first catalogued work, dated 1810. This was the time when the Viennese classical style was well established – when the key system had proved its potential, structural principles deriving their essential character from it had already been fruitfully developed, and instrumental media offering ideal scope for the new kinds of musical texture now in favour positively beckoned the ready composer.

Himself a competent pianist and violinist from a tender age, Schubert played in the family

string quartet, and later, having enrolled at the Stadtkonvikt (the nearest thing Vienna had to a specialist music school), was at the school's daily orchestral rehearsals, where his fellow pupil Josef von Spaun (nine years older than Schubert) noted the spirit, commitment, and rhythmic accuracy of his new friend's violin playing. One does not need to play the violin or piano to be able to write a sonata for violin and piano, but it certainly helps. For one thing, it brings one into close contact with masterworks for the medium, already written. Schubert will have played the violin-and-piano sonatas of Mozart, his boyhood idol, and it is unthinkable that the violin sonatas of Beethoven, nine of which had been composed and published in Vienna before Schubert began serious composing, would have passed him by. Composers ultimately learn more first-hand from the works of other composers than second-hand from tutors – whether of the paper or flesh variety.

### Sonata in D major, D 384

Schubert was nineteen when he composed his first Sonata, in D, D 384, for violin and piano,

in March 1816. A second work followed later the same month (Sonata in A minor, D 385), and a third came a month later (Sonata in G minor, D 408). He had already been brave enough to try his large-scale composing skills in the field of the symphony, having completed three and being poised to complete the fourth by the end of April. These three sonatas are structurally less ambitious than those symphonies: indeed, when Diabelli published them in 1836 he would call them ‘sonatinas’, perhaps having in mind their relative brevity. To Schubert, however, they were ‘sonatas for piano and violin’, and they are as much sonatas as were Mozart’s, the influence of which is evident from the opening bars of the D major Sonata.

The precedence given to ‘piano’ in the titling of duo sonatas (followed by Beethoven and Brahms among others) merely reflects the obvious – that the piano part carries the bulk of the invention (the harmonic definition for a start) in a partnership which none the less assumes equality of role. This sonata quickly makes the point. Beginning with a collaborative statement of the theme, unharmonised, it then has the violin leading off in repeat, the pianist’s left hand this time imitating, two notes behind. When the second subject arrives, one instrument fills

the gaps while the other is momentarily silent, and the roles are reversed when the theme is immediately repeated. The spirit of true conversation has been established from the start.

The first theme of the slow movement sees the violin providing a warm glow in the pitch area between the two hands of the pianist; but the violin then emerges as more conventional upper melodist for a second theme in the minor key. A more interactive dialogue ensues before and after the first theme is resumed. For now, Schubert is content with the three-movement form of the sonata, the finale being a charming rondo which adopts and adapts the modes of interplay so precociously exhibited in the previous movements.

#### **Sonata in A minor, D 385**

It could not have been many days later that Schubert tried a more venturesome presentation of his first theme, in the A minor Sonata. The piano first negotiates its successive leaps smoothly and with a hushed expressiveness touching on poignancy, but smoothness gives way to vehemence when the violin enters and widens the leaps into giant strides, recalling the bravura of some coloratura arias by Mozart. Although two further attractive themes are to follow, Schubert muses upon that first theme alone in his development

section, letting it take him to at least one surprising corner of the tonal universe.

The second movement has a gently flowing cantilena in the major, alternating with an episode (coming twice) that combines a running idea (piano right hand at first) with a slower theme initially in the violin, in a way that generates rather more emotional heat. A stern minor-key minuet follows, to find contrast in the elegance of the little phrase that dominates its major-key Trio. At the heart of the minuet is an outburst of what we immediately recognise as ‘counterpoint’; and it is contrapuntal resource that surfaces during the finale and leads it into new expressive areas.

#### Sonata in G minor, D 408

Having produced two such sonatas in the same month, the teenager Schubert then showed astonishing fecundity by returning to the medium before the end of the following month and finding still new things to say in the G minor Sonata. The short central episode of the slow movement is an astonishing little exploration, and all four movements are informed by ideas of melodic shapeliness and rhythmic vitality.

#### Sonata in A major, D 574

Sixteen busy months passed before Schubert

issued the Sonata in A, D 574. He had cemented his place as a master of song composition, and completed in a short space of time the Fifth Symphony, a work of striking youthful confidence (and at the same time a touching homage to Mozart, though not so avowed). This new sonata was later published as a ‘Duo’, for reasons not altogether clear – unless Diabelli thought it a more saleable word in 1851 than ‘sonata’. The first theme is, in fact, a melodic duo, in that what we call the ‘first theme’ (in the violin) is accompanied by a melodious bass line in the piano, which has already been heard on its own before the violin enters and might itself have been regarded as the ‘first theme’. That is not in itself odd. What is odd, or at least irregular, is that neither of these ‘themes’ is to be heard again, except at the start of the recapitulation. Other ideas meanwhile press themselves on us, one of them entailing a degree of modest virtuosity not found in the earlier sonatas.

In place of the earlier minuets comes a Scherzo, marked *Presto* and given to occasional quirkiness, the central Trio of which opens with a kind of elongated chromatic upbeat. The not-so-slow slow movement takes some surprising turns, and the spirited finale, ebullient in a way

that recalls Beethoven, boasts an unusual development section in which a new idea (though initiated by the movement's opening three-note upward thrust) soon gives rise to a soft mesh of hot-on-heel imitations and inversions, which quite tease the ear (the equivalent of an architect's cross-hatching, one might say). All in all, there is a new no-holds-barred daring beginning to surface in this highly individual sonata.

#### Sonata in A minor, D 821

The arpeggione was a hybrid instrument invented by one J.G. Staufer, who possibly commissioned the so-called Arpeggione Sonata, D 821, from Schubert. Staufer's invention was something between a guitar and a cello, having six strings tuned in guitar fashion and played with a bow. It lived a short life. So, therefore, did Schubert's Sonata – until transcribers saw that it could be adapted to the cello or viola, with a certain amount of judicious transposition and little other change. Latterly players of other instruments have appropriated it for their own use, with more fundamental adaptation.

Composed in 1824, like the Octet for wind and strings, the Arpeggione Sonata has something of that work's immediacy, in both its exuberant and its anguished moments.

There is no doubt that Schubert's experience in duo-writing for violin and piano had been a valuable preparation for the project. The opening movement alternates lyrical pathos and a more virtuoso, concerto-like abandon. A short slow movement – a true *Adagio*, not all that common in Schubert and coloured by the melting modulations that are characteristic of him – leads into a finale that sometimes sings, sometimes dances, and in its lack of grandiose pretensions implies a nostalgia for some of the gentler-paced finales of Mozart.

#### Rondeau brillant in B minor, D 895

The earlier duos for violin and piano bear no dedication and we know nothing of their performance history, although it is possible that Franz had his elder brother, Ferdinand, in mind. Some ten years later, in 1826, he benefited from an acquaintance with several professional players, notably Ignaz Schuppanzigh, whose quartet gave the first performance of the String Quartet in A minor, D 804, and the pianist Karl Maria Bocklet, dedicatee of Schubert's D major Piano Sonata, D 850. Now, in 1826, he struck up a friendship with the Czech violinist Josef Slavík, later to be hailed by Chopin as 'a second Paganini'. One would like to

think that it was for Slavík that Schubert composed his *Rondeau brillant*, D 895, in October of 1826, but there is no dedication and all we know is that a performance of it by Slavík with Bocklet was given late in 1827. The *Rondeau brillant*, the title under which Artaria published it in 1827, is a sprawling work, but a brilliant and still little-known concert piece from which it is clear that virtuosity, not a major ingredient of his earlier works, was now a valuable resource to Schubert, and one of which he had considerable command.

Not that this piece is all bravura. The incisive tunes and surprising touches of harmonic alchemy are a delight, and the way in which the complementary rhythms of violin and piano bounce off each other is infectious. The imposing slow introduction is itself enough to suggest that if the composer had lived more than another two years he might have (at last) ventured to write a concerto. At the end of the introduction, two notes (the first two notes of the B minor scale) emerge softly but pointedly; these are now to initiate the rondo theme. They also begin the smooth, ingratiating theme that soon follows the vigorous first. Much high-energy music then ensues, but eventually Schubert skilfully reduces the pace of activity without

slowing the tempo, ready for the first return of the rondo theme. Before long the key shifts to G major and a new, spacious, and gently skipping theme is heard (the rondo's central 'episode') and gradually worked into further displays of virtuosity. The last return of the rondo theme then leads to pyrotechnics that can only be capped by an up-tempo coda.

#### Fantasie in C major, D 934

The last work by Schubert for violin and piano, the *Fantasie*, D 934, dates from December 1827, and encapsulates two of his lifelong preoccupations: it exemplifies the 'fantasy' form, which had absorbed him since the very first piece in the catalogue of his works, written when he was thirteen; and it recycles one of his own songs, something he liked to do if the musical idea created in the composition of the song developed a potential that could not be fully realised in deference to the particular needs of the song text.

'Form' is, of course, a misnomer, used solely for convenience. There is absolutely no structural prescription in the term 'fantasy'. Schubert, with the talents of Slavík and Bocklet to provide for, evidently sought to exploit their virtuosity in new ways. A good bit of the more demanding writing for both instruments requires delicacy rather than

power, as well as agility aplenty. At the same time, Schubert was clearly aiming to forge a unique architectural scheme, owing little to models within or outside the fantasy tradition. The slowish introduction explores textural possibilities which his all-virtuoso team now left open to Schubert. The piano's tremolando chords supporting the violin's melodic line are one thing. As the pianist's right hand begins to take flight, while the left hand gives characterful comments, and the violin sings on, we enter a new soundworld and may well ponder the insistence with which Schubert still announced his duo works as 'for piano with violin'. It is, to say the least, a fully engaged partnership.

Mini-cadenzas – in both instruments be it noted (first the violin, then the piano) – clear the way for an *Allegretto*, with a slightly folksy tune (perhaps echoing something homespun on which Slavík had warmed up within Schubert's earshot?) in two short phrases. At once the piano takes it over, and the violin quickly follows with a second tune beginning with longer notes. When, soon after, this returns, the violin begins it two notes later than the piano, and the two players continue thus in exact 'canon' – a not-so-folksy refinement that is none the less nonchalantly done. All that was in the minor, and

something a touch more virtuoso now ensues in the major. Soon the return of the first idea is playfully prepared, and the second duly follows, before the two themes are worked against each other in earnest, cut-and-thrust sonata-style.

The piano cools the temperature in readiness for the recollection of Schubert's song 'Sei mir gegeißt' (I greet you), a setting of Rückert's love poem addressed to the absent lover. We now hear the theme distilled from the song (the critic Richard Capell thought it something between a waltz and a hymn), followed by three variations on it. One notable feature of the theme, recognisable in the increasingly elaborate variations, is a little refrain reaching up to a rather distant chord (suggestive of the distance to the beloved?), which becomes something of a signature: it precedes the final cadence each time. Schubert lovingly preserves the harmonies of the theme in his variations – a love not misplaced.

A fourth variation appears to begin, but dissolves to make way for a lively new section based on a transformation of the first five notes of the tune of 'Sei mir gegeißt'. This in turn grows into another test of speed and agility, interrupted by a further variation of the song theme before a *Presto* coda.

### **Adagio in E flat major, D 897**

The ‘Nocturne’ for piano trio, D 897, dates from either 1827 or 1828, and the possibility cannot be ruled out that it was conceived as the slow movement of the B flat Trio, D 898, then rejected for that purpose. In any event, Schubert would surely have wished it to survive as a complete stand-alone piece, which is as we know it. It was Diabelli who applied the title *Notturno* when he published the piece in 1846. Schubert simply headed it *Adagio*. In form it is a kind of abbreviated rondo. (Rondo is a form, not a characterisation: not all rondos are perky two-in-a-bar go-home-happy finales.) This is a very slow rondo; and as for its character, we might almost see it as a study in crossing the bar line, from weak beat to strong. That is, the rondo theme, in slow four-beat bars, has a cluster of short notes gathered within each fourth beat, to settle on a long note at the start of the next bar. And in the more agitated alternating ‘episode’, with its own theme and key (and now three beats to the bar), a more dynamic and jagged upbeat to each downbeat shows a different manifestation of the same tendency. The piece underlines the fact that at this late stage in his short life Schubert had much to say in the piano trio medium, and there was

something worth saying beyond the two well-established complete trios.

© 2015 Brian Newbould

Enjoying a flourishing career that has taken her to every continent and major orchestra around the world, **Tasmin Little OBE** continues to champion seldom-performed repertoire, notably Ligeti’s challenging Concerto which she has performed with Sir Simon Rattle and the Berlin Philharmonic Orchestra, among others. Artistic Director of the hugely successful ‘Delius Inspired’ Festival in 2006, broadcast for a week on BBC Radio 3, two years later she began her first year as Artistic Director of the annual ‘Spring Sounds’ Festival. All the while she continued her campaign to bring classical music to a wider audience with her ambitious project ‘The Naked Violin’, a recording released exclusively for download, free of charge on her website, for which she won the 2008 *Classic FM / Gramophone* Award for Audience Innovation. Her extensive work in the community, performing and talking to thousands of young people and adults, has brought her critical acclaim from a growing audience, world media, music observers, and politicians alike. As a consequence, she

was the subject of a television documentary by the prestigious *South Bank Show*. Her discography, currently numbering more than twenty-five recordings, reflects her wide-ranging repertoire, which extends from Bruch and Brahms to Finzi, Karlowicz, and Arvo Pärt. Her recent acclaimed recording of Elgar's Violin Concerto for Chandos won the Critics' Award at the 2011 Classic Brit Awards. Tasmin Little is an Ambassador for The Prince's Foundation for Children and the Arts, President of the European String Teachers' Association, and a Fellow of the Guildhall School of Music and Drama. She has further received Honorary Degrees from the universities of Bradford, Leicester, Hertfordshire, and the City of London, and was appointed Officer of the Order of the British Empire in the Queen's 2012 Birthday Honours List. She plays a violin made by Guadagnini in 1757. [www.tasminlittle.org.uk](http://www.tasminlittle.org.uk)

**Tim Hugh** studied with Aldo Parisot at Yale University and then with Jacqueline du Pré in London whilst reading Medicine at the University of Cambridge. Following his success at the Tchaikovsky Competition in Moscow, he has enjoyed an international career as soloist alongside his position as Principal Cellist with the London Symphony

Orchestra (LSO). He has worked as soloist with conductors such as André Previn, Bernard Haitink, Sir Colin Davis, Sir Andrew Davis, Mstislav Rostropovich, Sir Yehudi Menuhin, Daniel Harding, François-Xavier Roth, Myung-whun Chung, and Yan Pascal Tortelier. A champion of contemporary music, he has performed Boulez's *Messagesquisse* with the BBC Symphony Orchestra and LSO, Dutilleux's *Tout un monde lointain*, Britten's Cello Symphony, and Hugh Wood's Cello Concerto, all at the BBC Proms in the Royal Albert Hall. As a solo cellist with the LSO he has performed Strauss's *Don Quixote* as well as concertos by Elgar, Shostakovich, Tishchenko, Haydn, Dvořák, Messiaen, and Walton, and at the Barbican has given recitals with André Previn, Hélène Grimaud, Nikolaj Znaider, Viktoria Mullova, and Andrew Marriner. In recent years he has toured the UK with the Moscow Philharmonic Orchestra and Spain with the LSO, and, further afield, has given recitals or concerto performances in Rotterdam, Nürnberg, Frankfurt, Brandenburg, Ankara, Beirut, Dubai, and New York, as well as in Portugal, Bulgaria, and India. He is a prolific recording artist. Tim Hugh plays a cello made by Giacomo Zanoli in 1743, using a bow by John Dodd. [www.timhugh.co.uk](http://www.timhugh.co.uk)

The London-based Australian pianist **Piers Lane** AO enjoys a flourishing international career, which has taken him to more than forty countries. Highlights of the past few years include receiving a standing ovation for his performance of Busoni's massive Piano Concerto at Carnegie Hall, New York; giving premieres of Carl Vine's Piano Concerto No. 2, written for him, with the Sydney Symphony Orchestra and London Philharmonic Orchestra; and performing sold-out recitals at the Wigmore Hall, London. With more than ninety works in his concertante repertoire, he has performed with orchestras and conductors of the first rank all over the world and appeared five times as soloist at the BBC Proms in the Royal Albert Hall. As a chamber musician, he has performed extensively with numerous singers, instrumentalists, and chamber ensembles. His diverse discography, which numbers more than fifty CDs, includes much admired

recordings of rarely heard romantic piano concertos, complete sets of *Études* by Camille Saint-Saëns, Alexander Scriabin, Adolf von Henselt, and Ignaz Moscheles, and the Piano Quintets by Sir Edward Elgar, Ernest Bloch, Sir Hamilton Harty, Frank Bridge, Antonín Dvořák, Sergey Taneyev, Anton Arensky, Gabriel Pierné, and Max Bruch with the Goldner String Quartet. Recently he has released recordings of the complete piano concertos by Malcolm Williamson and two piano concertos by Mozart, among others. For Chandos he has recorded works for violin and piano by Strauss, Respighi, and several British composers with Tasmin Little, and *The Virtuoso Clarinet* with Michael Collins. Piers Lane is Artistic Director of the Australian Festival of Chamber Music. In the Queen's Diamond Jubilee Birthday Honours, he was made an Officer of the Order of Australia for distinguished services to the arts as pianist, mentor, and organiser. [www.pierslane.com](http://www.pierslane.com)



Karen Lyndon Lewis

**Tim Hugh**

## Schubert: Kammermusik

---

### Schubert und die Violine

Für einen aufstrebenden Komponisten ist es ein unschätzbarer Segen, am richtigen Ort und zur richtigen Zeit geboren zu sein. Im letzten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts war Wien das musikalische Zentrum des Abendlandes. Hier starb Mozart, nachdem er in seiner besonders produktiven reifen Schaffensphase das Wiener Publikum mit seinen letzten sieben Sinfonien und mehr als zwei Dritteln seiner Klavierkonzerte verzaubert hatte. Auch Haydn hielt sich immer wieder in der Stadt auf und unterrichtete wiederum Beethoven, der 1792 von Bonn hergezogen war.

Dies war das schöpferische musikalische Milieu, in das Schubert 1797 hineingeboren wurde. Nach Mitteilung seines Bruders Ferdinand war er bereits ein eifriger Komponist, noch bevor sein auf das Jahr 1810 datiertes erstes dokumentiertes Werk entstand. Zu dieser Zeit war der Stil der Wiener Klassik schon fest etabliert – das moderne Tonartensystem hatte sein Potential bereits unter Beweis gestellt; die formalen Prinzipien, die ihre essentiellen Eigenschaften

hieraus ableiteten, waren erfolgreich entwickelt; und die Behandlung der Instrumente bot den nunmehr favorisierten neuen Methoden der musikalischen Setzweise einen idealen Spielraum. All dies bedeutete geradezu eine Verlockung für den startbereiten Komponisten.

Schubert war schon früh ein kompetenter Pianist und Geiger und er spielte im Streichquartett seiner Familie; später besuchte er das Stadtkonvikt (die einzige Institution in Wien, die einer spezialisierten Musikschule nahekam) und nahm an den täglichen Orchesterproben teil, wo sein neun Jahre älterer Mitschüler Josef von Spaun das Temperament, die Hingabe und die rhythmische Präzision im Violinspiel des neuen Freundes bemerkte. Man muss nicht Geige oder Klavier spielen können, um eine Sonate für Violine und Klavier zu komponieren, doch es ist sicherlich hilfreich. Denn auf diesem Weg ergibt sich ein enger Kontakt mit bereits von anderen geschriebenen Meisterwerken für dieses Medium. Schubert wird die Sonaten für Violine und Klavier des Idols seiner Kindheit

Mozart gespielt haben und es ist undenkbar, dass er nicht auch die Violinsonaten Beethovens gekannt hat, von denen neun in Wien entstanden sind und auch dort veröffentlicht wurden, bevor Schubert ernsthaft mit dem Komponieren begann. Letztlich lernt ein Komponist mehr durch die unmittelbare Beschäftigung mit den Werken anderer Komponisten als durch die indirekte Vermittlung eines persönlichen oder papierenen Tutors.

#### Sonate in D-Dur D 384

Schubert war neunzehn Jahre alt, als er im März 1816 seine erste Sonate – in D-Dur D 384 – für Violine und Klavier komponierte. Ein zweites Werk folgte noch im selben Monat (die Sonate in a-Moll D 385) und ein drittes im Monat darauf (die Sonate in g-Moll D 408). Zu der Zeit hatte er bereits den Mut aufgebracht, sich an der größeren Gattung der Sinfonie zu versuchen – er hatte drei Sinfonien vollendet und sollte Ende April schon die vierte vorlegen. Die genannten drei Sonaten sind formal weniger anspruchsvoll als die Sinfonien; als Diabelli sie 1836 veröffentlichte, bezeichnete er sie als „Sonatinen“; dabei hatte er wohl ihren vergleichsweise geringen Umfang im Blick. Nach Schuberts Auffassung waren es jedoch

„Sonaten für Klavier und Violine“ und in der Tat sind diese Werke ebenso sehr Sonaten wie die Mozarts, deren Einfluss bereits in den Anfangstakten der D-Dur-Sonate spürbar ist.

Der Vorrang, der im Titel von Duo-Sonaten dem Klavier gegeben wird (diesem Schema folgten unter anderem auch Beethoven und Brahms), spiegelt lediglich das Offensichtliche – dass die Klavierpartie den Großteil des musikalischen Materials präsentiert (so etwa schon gleich die harmonische Definition), und dies in einer Partnerschaft, die trotzdem gleichberechtigte Rollen voraussetzt. Die hier vorgestellte Sonate verdeutlicht dieses Verhältnis von Anfang an. Sie beginnt mit einem gemeinsamen Vortrag des unisono präsentierten Themas; sodann übernimmt die Violine in der Wiederholung die Führung, wobei nun der Pianist mit der imitierenden linken Hand zwei Noten verzögert folgt. Wenn das zweite Thema auftaucht, füllt das eine Instrument die Lücken, während das andere vorübergehend schweigt; diese Rollen kehren sich um, wenn das Thema kurz darauf wiederholt wird. Somit herrscht von Beginn an der Geist echter Konversation.

Im ersten Thema des langsam gespielten Satzes verbreitet die Violine einen warmen Glanz im Tonbereich etwa zwischen den

beiden Händen des Pianisten, dann aber schwingt sie sich als konventionelleres hohes Melodieinstrument hinauf zum Vortrag eines zweiten Themas in Moll. Nun folgt ein eher interaktiver Dialog, bevor und nachdem das erste Thema wieder aufgegriffen wird. Zu diesem Zeitpunkt begnügte Schubert sich noch mit der dreisätzigen Sonatenform – das Finale ist ein bezauberndes Rondo, das die in den vorhergehenden Sätzen auf so fröhreife Weise zur Schau gestellten Arten des Zusammenspiels aufgreift und adaptiert.

#### Sonate in a-Moll D 385

Es dürften nur wenige Tage vergangen sein, bis Schubert in der a-Moll-Sonate eine kühnere Präsentation seines ersten Themas ausprobierte. Zunächst bewältigt das Klavier seine gestaffelten Sprünge mit Eleganz und einer gewissen gedämpften Ausdrucksstärke, die fast schon anrührend ist, doch diese Eleganz wandelt sich in Vehemenz, wenn die Violine einsetzt und die Sprünge zu riesigen Tonschritten ausweitet und damit an die Bravour einiger Koloraturarien von Mozart erinnert. Obwohl noch zwei weitere ansprechende Themen folgen werden, sinniert Schubert in seiner Durchführung ausschließlich über dieses erste Thema, von dem er sich in mindestens einen

überraschenden Winkel des klanglichen Universums entführen lässt.

Der zweite Satz enthält eine sanft fließende Kantilene in Dur, die (zweimal) mit einer Episode alterniert, welche einen laufenden Gedanken (zunächst in der rechten Hand des Klaviers) mit einem erst in der Violine erklingenden langsameren Thema auf eine Weise kombiniert, die nun schon etwas mehr emotionale Wärme generiert. Nun folgt ein strenges Menuett in Moll, zu dem sich ein Kontrast in der Eleganz der kleinen Phrase findet, die sein Trio in Dur dominiert. Im Zentrum des Menuetts steht ein Ausbruch von etwas, das wir unmittelbar als "Kontrapunkt" erkennen, und auch im Finale tauchen wieder kontrapunktische Elemente auf und führen den Hörer in neue Ausdruckswelten.

#### Sonate in g-Moll D 408

Nachdem er innerhalb eines Monats zwei solche Sonaten geschrieben hatte, zeigte der junge Schubert erstaunliche Erfindungsgabe, indem er vor Ablauf eines weiteren Monats zu diesem Medium zurückkehrte und in seiner g-Moll-Sonate immer noch Neues zu sagen fand. Die kurze Mittelepisode des langsamens Satzes ist eine überraschende kleine Erkundungsreise, und alle vier Sätze sind

durchdrungen von Ideen voller melodischer Eleganz und rhythmischer Kraft.

#### Sonate in A-Dur D 574

Sechzehn arbeitsreiche Monate vergingen, bevor Schubert die Sonate in A-Dur D 574 hervorbrachte. Er hatte inzwischen seinen Rang als meisterhafter Liedkomponist etabliert und innerhalb kurzer Zeit seine Fünfte Sinfonie vollendet, ein Werk von überraschendem jugendlichem Selbstvertrauen (und zugleich eine berührende Hommage an Mozart, auch wenn er dies nicht eingestand). Diese neue Sonate wurde später als "Duo" veröffentlicht, auch wenn die Gründe hierfür nicht ganz einleuchten – es sei denn Diabelli hielt dies im Jahr 1851 für einen verkaufsfördernderen Begriff als "Sonate". Tatsächlich ist das erste Thema insofern ein melodisches Duo, als das, was wir gewöhnlich als "erstes Thema" (in der Violine) bezeichnen, von einer melodischen Basslinie im Klavier begleitet wird, die bereits allein erklingen ist, bevor die Violine einsetzt und daher auch einen gewissen Anspruch darauf haben könnte, als "erstes Thema" zu gelten. Das an sich ist nichts Besonderes. Seltsam – oder zumindest unüblich – ist vielmehr, dass keines dieser "Themen" im weiteren Verlauf noch einmal

zu hören ist, außer zu Beginn der Reprise. In der Zwischenzeit drängen sich andere musikalische Gedanken in den Vordergrund, von denen einer eine gewisse Virtuosität erreicht, die sich in den früheren Sonaten sonst noch nicht findet.

Anstelle der früheren Menuette steht hier ein Scherzo, das als *Presto* bezeichnet ist und einige Verschrobenheiten enthält; das in der Mitte stehende Trio beginnt mit einer Art verlängertem chromatischem Auftakt. Der recht geschwinde langsame Satz nimmt einige überraschende Wendungen und das temperamentvolle Finale – überschäumend in einer Art, die an Beethoven erinnert – weist eine ungewöhnliche Durchführung auf, in der ein neuer musikalischer Gedanke (auch wenn er mit der dreitönigen Aufwärtsbewegung vom Beginn des Satzes anhebt) schon bald in ein sanftes Gewebe von dicht aufeinanderfolgenden Imitationen und Umkehrungen übergeht, die sehr anregend zu hören sind (man könnte hier an die Kreuzschraffierung eines Architekten denken). Insgesamt beginnt sich in dieser ausgesprochen eigenwilligen Sonate eine neue kühne Gewagtheit abzuzeichnen.

#### Sonate in a-Moll D 821

Der Arpeggione war ein Zwitterinstrument,

erfunden von einem gewissen J.G. Staufer, der Schubert möglicherweise auch mit der Komposition der so genannten Arpeggione-Sonate D 821 beauftragte. Staufers Erfindung lag etwa zwischen einer Gitarre und einem Violoncello; das Instrument hatte sechs Saiten, wurde wie eine Gitarre gestimmt und mit einem Bogen gestrichen. Ihm war nur ein kurzes Dasein beschieden. Dies galt auch für Schuberts Sonate – zumindest bis man erkannte, dass sie sich für Violoncello oder Bratsche bearbeiten ließ, wofür es lediglich einiger kluger Transpositionen und weniger weiterer Eingriffe bedurfte. In jüngerer Zeit haben auch andere Spieler sich das Werk für ihre Instrumente zu Eigen gemacht, in diesem Fall waren allerdings grundlegendere Adaptionen vonnöten.

Die Arpeggione-Sonate entstand 1824 – genau wie das Oktett für Bläser und Streicher; diesem bekannteren Werk gleicht sie auch in der Direktheit sowohl ihrer überschäumenden als auch ihrer schmerzgeplagten Momente. Zweifellos kam Schubert bei diesem Projekt seine Erfahrung im Komponieren von Duos für Violine und Klavier zugute. Im ersten Satz alternieren lyrisches Pathos und eine virtuosere, konzertante Ungezwungenheit. Ein kurzer langsamer Satz schließt sich an –

ein für Schubert eher untypisches echtes *Adagio*, geprägt von seinen charakteristischen schmelzenden Modulationen – und mündet in ein Finale, das mal singend, mal tanzend daherkommt und in dem Fehlen grandioser Prätentionen eine nostalgische Sehnsucht nach einigen der gemäßigteren Schlusssätze Mozarts impliziert.

#### Rondeau brillant in h-Moll D 895

Die früheren Duos für Violine und Klavier enthalten keine Widmungen und wir wissen auch sonst nichts über ihre Aufführungsgeschichte, allerdings ist es möglich, dass Franz seinen älteren Bruder Ferdinand im Sinn hatte. Etwa zehn Jahre später, 1826, profitierte er von seiner Bekanntschaft mit mehreren professionellen Musikern, darunter vor allem Ignaz Schuppanzigh, dessen Quartett die Uraufführung des Streichquartetts in a-Moll D 804 spielte, und der Pianist Karl Maria Bocklet, dem Schubert seine Klaviersonate in D-Dur D 850 widmete. Im Jahr 1826 nun befriedete er sich mit dem tschechischen Geiger Josef Slavík, den Chopin später als einen „zweiten Paganini“ feiern sollte. Man möchte annehmen, dass Schubert sein *Rondeau brillant* D 895 im Oktober 1826 für Slavík schrieb, doch es

findet sich keinerlei Widmung und wir wissen lediglich, dass es gegen Ende des Jahres 1827 eine Aufführung des Werks von Slavík und Bocklet gab. Das *Rondeau brillant* (unter diesem Titel wurde die Komposition 1827 von Artaria veröffentlicht) ist ein ausgedehntes Werk, ein brillantes und noch wenig bekanntes Konzertstück, das uns vor Augen führt, dass Virtuosität, die in Schuberts früheren Werken noch keine große Rolle spielte, nun zu einem wertvollen kompositorischen Gestaltungsmittel wurde, das er ausgezeichnet beherrschte.

Doch das Stück besteht nicht nur aus bravurösen Passagen. Die prägnanten Melodien und überraschenden Wendungen seiner harmonischen Alchemie sind bezaubernd und die Art, wie die komplementären Rhythmen von Violine und Klavier miteinander wetteifern, ist geradezu ansteckend. Allein die eindrucksvolle langsame Einleitung lässt bereits vermuten, dass, wären dem Komponisten mehr als nur noch zwei Lebensjahre beschieden gewesen, er sich vielleicht (endlich) an die Komposition eines Konzerts gewagt hätte. Am Schluss der Einleitung treten zwei Töne (die ersten beiden Töne der h-Moll-Tonleiter) sanft aber deutlich hervor; diese präsentieren nun das Rondo-Thema. Ein weiteres Mal erklingen sie

zu Beginn des geschmeidig-gefährlichen zweiten Themas, das bald auf das lebhafte erste folgt. Nun schließt sich eine ausgedehnte Passage mit sehr lebhafter Musik an, doch dann verringert Schubert geschickt das Maß der Betriebsamkeit, ohne allerdings das Tempo zu reduzieren, und bereitet damit die erste Wiederholung des Rondo-Themas vor. Schon bald wechselt die Tonart nach G-Dur und es erklingt ein neues, breit angelegtes und sanft hüpfendes Thema (die mittlere "Episode" des Rondos), das sich allmählich zu weiteren virtuosen Höhepunkten aufbaut. Die letzte Wiederkehr des Rondo-Themas führt sodann zu einem wahren Feuerwerk, das nur noch durch eine beschleunigte Coda überboten werden kann.

#### Fantasie in C-Dur D 934

Schuberts letzte Komposition für Violine und Klavier, die *Fantasia* D 934, entstand im Dezember 1827 und bringt zwei seiner lebenslangen Interessen zum Ausdruck: Sie veranschaulicht die Formprinzipien der Fantasie, die bereits den Dreizehnjährigen in seiner allerersten Komposition beschäftigt hatte, und sie greift eines seiner eigenen Lieder auf – etwas, das er gerne tat, wenn ein beim Schreiben eines Liedes entstandener musikalischer Gedanke Möglichkeiten barg,

die sich aus Rücksicht auf die speziellen Bedürfnisse des zu verarbeitenden Liedtextes nicht völlig ausschöpfen ließen.

“Form” ist hier natürlich der falsche Terminus und nur der Einfachheit halber verwendet. Der Begriff der Fantasie birgt keinerlei formale Vorgaben. Schubert, der die spielerische Begabung von Slavík und Bocklet zu berücksichtigen hatte, suchte offensichtlich nach neuen Wegen, ihre Virtuosität zu nutzen. Ein wesentlicher Teil der anspruchsvoller Passagen für beide Instrumente erfordert eher Sensibilität als Kraft und dabei große Behändigkeit. Zugleich arbeitete Schubert offensichtlich an der Entwicklung eines einzigartigen Formschemas, wobei er kaum auf Modelle inner- oder außerhalb der Tradition der Fantasie zurückgreifen konnte. Die verhaltene Einleitung erkundet satztechnische Möglichkeiten, die sich dem Komponisten dank der ihm zur Verfügung stehenden hochvirtuosen Spieler nun anboten. Zum einen sind da die vom Klavier ausgeführten Tremolando-Akkorde, die die Melodielinie der Violine unterstützen. Doch indem die rechte Hand des Klaviers sich selbstständig macht, während die linke hierzu charaktervolle Kommentare äußert und die Violine weiterhin ihre Melodie

spinnt, betreten wir eine ganz neue Klangwelt und sind schon ein wenig verwundert über Schuberts Beharren, seine Duos seien “für Klavier mit Violine” bestimmt. Es handelt sich hier, gelinde gesagt, zumindest um eine ebenbürtige Partnerschaft.

Mini-Kadenzen – und zwar in beiden Instrumenten (erst in der Violine, dann im Klavier) – ebnen den Weg für ein *Allegretto* mit einer etwas volkstümlichen Melodie in zwei kurzen Phrasen (vielleicht der Nachhall einer schlichten Weise, die Slavík in Schuberts Hörweite zum Aufwärmen gespielt hatte?). Diese Melodie wird vom Klavier unmittelbar aufgegriffen und die Violine folgt nun rasch mit einer zweiten Melodie, die mit längeren Notenwerten beginnt. Wenn diese alsbald ein weiteres Mal erklingt, beginnt die Violine sie gegenüber dem Klavier um zwei Töne versetzt zu spielen, und die beiden Instrumente fahren auf diese Weise in einem strengen “Kanon” fort – eine nicht mehr ganz so volkstümliche Verfeinerung, die aber mit einer gewissen Nonchalance ausgeführt wird. All das war in Moll zu hören, und was nun in Dur folgt, ist eine Spur virtuoser. Bald wird die Wiederholung des zu Beginn erkлюgenden musikalischen Gedankens spielerisch vorbereitet und auch der zweite schließt sich nun an, bevor die beiden Themen

in der erprobten Sonatenmanier ernsthaft miteinander in Beziehung gesetzt werden.

Das Klavier kühlte nun das Geschehen herunter, bereit für die Reminiszenz an Schuberts Lied "Sei mir geprüßt", eine Vertonung von Friedrich Rückerts Liebesgedicht an die abwesende Geliebte. Nun hören wir das aus dem Lied gewonnene Thema (der Kritiker Richard Capell sah darin etwas zwischen einem Walzer und einer Hymne), gefolgt von drei Variationen. Ein auffälliger Aspekt des Themas, der in den zunehmend komplexen Variationen immer erkennbar bleibt, ist ein kurzer Refrain, der bis zu einem recht entfernten Akkord hinaufreicht (ein Hinweis auf die Distanz zu den Geliebten?) und zu einer Art Erkennungsme Melodie wird, die jedes Mal vor der abschließenden Kadenz erklingt. Liebenvoll bewahrt Schubert die Harmonien des Themas in seinen Variationen – in diesem Fall eine keineswegs deplatzierte Liebe.

Nun scheint sich noch eine vierte Variation anschließen zu wollen, diese verflüchtigt sich jedoch und weicht einem lebhaften neuen Abschnitt, der auf einer Umwandlung der ersten fünf Töne der Melodie von "Sei mir geprüßt" basiert. Dies wiederum entwickelt sich zu einer weiteren Herausforderung an Schnelligkeit und Behändigkeit,

unterbrochen von einer letzten Variation des Liedthemas, bevor sich eine *Presto*-Coda anschließt.

#### **Adagio in Es-Dur D 897**

Die "Nocturne" für Klaviertrio D 897 entstand entweder 1827 oder 1828, und es lässt sich nicht ausschließen, dass sie ursprünglich als langsamer Satz des Trios in B-Dur D 898 gedacht war, Schubert sich dann aber anders entschied. Wie dem auch sei, Schubert hätte sicherlich gewünscht, dass die Komposition sich als eigenständiges Werk durchsetzt, und so kennen wir sie auch. Den Titel *Nocturno* fügte Diabelli bei der Veröffentlichung 1846 hinzu. Schubert überschrieb das Werk einfach mit *Adagio*. Formal gesehen ist es eine Art verkürztes Rondo. (Der Begriff Rondo steht für eine Form, er enthält keine Charakterisierung; nicht alle Rondos sind lebhafte, heiter-beschwingte Finale.) Dieses Rondo ist ausgesprochen langsam, und was seinen Charakter betrifft, so könnte man es fast als eine Studie im Überschreiten der Taktgrenzen halten, vom unbetonten Schlag zum betonten. Dies bedeutet, dass das Rondo-Thema, im langsamen Viervierteltakt, jeweils auf der vierten Zählzeit eine Gruppe von kurzen Noten aufweist, um sich dann zu

Beginn des folgenden Takts auf einer langen Note zu sammeln. Und in der lebhafteren alternierenden "Episode" mit eigenem Thema und eigener Tonart (und nun drei Takschlägen) zeigt ein dynamischerer und schrofferer Auftrakt zu jedem betonten Takschlag eine andere Ausprägung derselben Tendenz. Das Stück stellt eindrucksvoll unter Beweis, dass Schubert in dieser späten Phase seines kurzen Lebens auf dem Gebiet des Klaviertrios einiges zu sagen hatte – und nicht nur in den beiden berühmten vollendeten Trios.

© 2015 Brian Newbould  
Übersetzung: Stephanie Wollny

Im Laufe ihrer blühenden Solokarriere, die sie über alle Kontinente geführt hat, ist Tasmin Little OBE mit vielen der berühmtesten Orchestern der Welt aufgetreten. Nach wie vor engagiert sie sich für zu Unrecht vernachlässigte Werke, wie etwa das anspruchsvolle Violinkonzert von Ligeti, das sie unter anderem mit Sir Simon Rattle und den Berliner Philharmonikern aufgeführt hat. Sie war 2006 Künstlerische Leiterin des höchst erfolgreichen Festivals "Delius Inspired", das eine Woche lang vom BBC-Sender Radio 3 übertragen wurde,

und begann zwei Jahre später ihre erste Spielzeit als Künstlerische Leiterin des alljährlich stattfindenden Festivals "Spring Sounds". Währenddessen setzte sie ihre Kampagne fort, klassische Musik einem breiteren Publikum nahe zu bringen, unter anderem mit ihrem ambitionierten Projekt "The Naked Violin", einer ausschließlich als Download von ihrer Website kostenlos erhältlichen Aufnahme, für die sie 2008 den *Classic FM / Gramophone* Preis für Publikumsinnovation gewann. Ihre umfangreiche Öffentlichkeitsarbeit, im direkten Kontakt mit Tausenden von jungen Menschen und Erwachsenen, beeindruckte ein wachsendes Publikum, Medien in aller Welt, Musikkritiker und Politiker. Dies führte zu einem Fernsehprofil in der vielbeachteten britischen *South Bank Show*. Ihre Diskographie, die gegenwärtig mehr als fünfundzwanzig Einspielungen umfasst, spiegelt ihr weit gespanntes Repertoire wider, das sich von Bruch und Brahms bis hin zu Finzi, Karlowicz und Arvo Pärt erstreckt. Ihre jüngste Aufnahme von Elgars Violinkonzert für Chandos stieß auf großen Zuspruch und wurde bei den Classic Brit Awards 2011 mit dem Preis der Kritik ausgezeichnet. Tasmin Little ist Sonderbotschafterin der Prince's Foundation

for Children and the Arts, Präsidentin der European String Teachers' Association (ESTA – Gesellschaft der Pädagogik für Streichinstrumente) und Fellow der Guildhall School of Music and Drama in London. Darüber hinaus wurde ihr von den englischen Universitäten Bradford, Leicester, Hertfordshire und City of London die Ehrendoktorwürde verliehen. 2012 wurde sie mit dem britischen Verdienstorden Officer of the Order of the British Empire ausgezeichnet. Sie spielt eine Guadagnini-Violine von 1757. [www.tasminlittle.org.uk](http://www.tasminlittle.org.uk)

**Tim Hugh** studierte bei Aldo Parisot an der Yale University und anschließend bei Jacqueline du Pré in London, während er gleichzeitig in Cambridge ein Medizinstudium absolvierte. Seit seinem Erfolg beim Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau verfolgt er neben seiner Anstellung als Erster Cellist des London Symphony Orchestra (LSO) eine internationale Solokarriere. Als Solist hat er mit Dirigenten wie André Previn, Bernard Haitink, Sir Colin Davis, Sir Andrew Davis, Mstislav Rostropowitsch, Sir Yehudi Menuhin, Daniel Harding, François-Xavier Roth, Myung-whun Chung und Yan Pascal Tortelier zusammengearbeitet. Sein besonderes Interesse gilt der zeitgenössischen Musik und

er hat Boulez' *Messagesquise* mit dem BBC Symphony Orchestra und dem LSO sowie Dutilleux' *Tout un monde lointain*, Brittens Cello-Sinfonie und Hugh Woods Cello-Konzert im Rahmen der BBC-Proms in der Royal Albert Hall aufgeführt. Als Solocellist des LSO hat er Strauss' *Don Quixote* sowie Konzerte von Elgar, Schostakowitsch, Tschtschenko, Haydn, Dvořák, Messiaen, und Walton gespielt, außerdem hat er im Barbican Recitals mit André Previn, Hélène Grimaud, Nikolaj Znaider, Viktoria Mullova und Andrew Marriner gegeben. In den letzten Jahren unternahm er mit dem Moskauer Philharmonie-Orchester eine Tournee durch Großbritannien und bereiste Spanien mit dem LSO; ferner haben ihn Recitals oder Konzertaufführungen nach Rotterdam, Nürnberg, Frankfurt, Brandenburg, Ankara, Beirut, Dubai und New York sowie nach Portugal, Bulgarien und Indien geführt. Zudem hat er zahlreiche Aufnahmen eingespielt. Tim Hugh spielt ein Cello von Giacomo Zanoli aus dem Jahr 1743 und verwendet einen Bogen von John Dodd. [www.timhugh.co.uk](http://www.timhugh.co.uk)

Der in London lebende australische Pianist **Piers Lane** AO genießt eine überaus erfolgreiche internationale Karriere, die

ihn in mehr als vierzig Länder geführt hat. Zu den Highlights der vergangenen Jahre gehören stehende Ovationen für seine Darbietung von Busonis gewaltigem Klavierkonzert in der New Yorker Carnegie Hall, die Erstaufführung des eigens für ihn geschriebenen Klavierkonzerts Nr. 2 von Carl Vine mit dem Sydney Symphony Orchestra und dem London Philharmonic Orchestra sowie seine ausverkauften Recitals in der Londoner Wigmore Hall. Mit mehr als neunzig Werken in seinem Konzertrepertoire hat er mit den ersten Orchestern und Dirigenten der Welt zusammengearbeitet und ist allein fünfmal auf den BBC-Proms in der Royal Albert Hall als Solist aufgetreten. Als Kammermusiker hat er viele Male mit zahlreichen Sängern, Instrumentalisten und Kammerensembles konzertiert. Sein vielseitige Diskographie umfasst mehr als fünfzig CDs, darunter vielbewunderte Aufnahmen selten gehörter romantischer Klavierkonzerte, vollständige

Einspielungen der *Etudes* von Camille Saint-Saëns, Alexander Skrjabin, Adolf von Henselt und Ignaz Moscheles sowie die Klavierquintette von Sir Edward Elgar, Ernest Bloch, Sir Hamilton Harty, Frank Bridge, Antonín Dvořák, Sergei Tanejew, Anton Arensky, Gabriel Pierné und Max Bruch mit dem Goldner String Quartet. In jüngster Zeit hat er unter anderem Einspielungen sämtlicher Klavierkonzerte von Malcolm Williamson und zwei Klavierkonzerte von Mozart veröffentlicht. Für Chandos hat er mit Tasmin Little Werke für Violine und Klavier von Strauss, Respighi und verschiedenen britischen Komponisten und mit Michael Collins *The Virtuoso Clarinet* eingespielt. Piers Lane ist Künstlerischer Leiter des Australian Festival of Chamber Music. Im Rahmen der Queen's Diamond Jubilee Birthday Honours wurde er für seine herausragenden Verdienste um die Künste als Pianist, Mentor und Organisator zum Officer of the Order of Australia ernannt. [www.pierslane.com](http://www.pierslane.com)



Piers Lane

Keith Saunders

## Schubert: Musique de chambre

---

### Schubert et le violon

Pour celui qui aspire à devenir compositeur, naître au bon endroit et à la bonne époque est une chance inestimable. Au cours de la dernière décennie du dix-huitième siècle, Vienne fut le centre de l'univers musical en Occident. C'est là que Mozart mourut après avoir passé ses années les plus prolifiques de la maturité à courtiser le public viennois avec ses sept dernières symphonies et plus des deux tiers de ses concertos pour piano. Haydn aussi y résida de temps à autre, donnant des leçons à Beethoven qui avait quitté Bonn pour s'y installer en 1792.

Dans un milieu musical aussi créatif, Franz Schubert naquit en 1797. Selon son frère Ferdinand, il s'adonna activement à la composition bien avant sa première œuvre cataloguée, datée de 1810. C'était l'époque où le style classique viennois était bien établi: le système des tonalités avait montré tout son potentiel, les principes structuels y puisant leur caractère fondamental s'étaient déjà développés avec succès, et les moyens d'expression instrumentaux offraient des opportunités idéales pour les nouveaux

genres de texture musicale à la mode, tout ceci constituant autant d'éléments auxquels pouvait difficilement résister un jeune compositeur.

Schubert pratiquait avec talent le piano et le violon depuis son plus jeune âge; il joua dans le quatuor à cordes familial puis, une fois inscrit au Stadtkonvikt (ce qui se rapprochait le plus à Vienne d'une école de musique spécialisée), il participa aux répétitions d'orchestre quotidiennes de cette école, où un autre élève, Josef von Spaun (de neuf ans l'aîné de Schubert) nota l'esprit, l'engagement et la précision rythmique du jeu de son nouvel ami au violon. Point n'est besoin de jouer du violon ou du piano pour être capable d'écrire une sonate pour violon et piano, mais il ne fait aucun doute que c'est utile. D'abord, cela met la personne en contact étroit avec les chefs-d'œuvre déjà composés pour ces instruments. Schubert aura joué les sonates pour violon et piano de Mozart, l'idole de son enfance, et il est impensable qu'il soit passé à côté celles de Beethoven, dont neuf avaient été composées et publiées à Vienne avant que Schubert commence à composer sérieusement. En

fin de compte, les compositeurs apprennent davantage directement des œuvres d'autres compositeurs qu'indirectement de leurs professeurs – que ce soit sur le papier ou en chair et en os.

#### Sonate en ré majeur, D 384

Schubert avait dix-neuf ans lorsqu'il composa sa première sonate pour violon et piano, en ré majeur, D 384, en mars 1816. Une deuxième œuvre suivit au cours du même mois (Sonate en la mineur, D 385) et une troisième un mois plus tard (Sonate en sol mineur, D 408). Il avait déjà fait preuve d'audace en testant ses compétences de compositeur sur des œuvres à grande échelle dans le domaine de la symphonie: il en avait déjà achevé trois et était sur le point de terminer la quatrième à la fin du mois d'avril. Ces trois sonates sont moins ambitieuses sur le plan structurel que ces symphonies: en fait, lorsque Diabelli les publia en 1836, il voulait les appeler "sonatines", peut-être en raison de leur relative concision. Toutefois, pour Schubert, c'étaient des "sonates pour piano et violon" et ce sont tout autant des sonates que celles de Mozart, dont l'influence est manifeste dès les premières mesures de la Sonate en ré majeur.

La présence accordée au "piano" dans le titre des sonates en duo (reprise par

Beethoven et Brahms notamment) reflète simplement une évidence: la partie de piano se voit confier la majeure partie de l'invention (la définition harmonique pour commencer) dans une association qui suppose néanmoins l'égalité des rôles. On s'en rend vite compte dans cette sonate. Tout commence par une exposition partagée du thème, non harmonisé, repris ensuite par le violon, la main gauche du pianiste en imitation cette fois, deux notes derrière. Lorsqu'arrive le second sujet, un instrument comble les vides tandis que l'autre est momentanément silencieux, et les rôles s'inversent quand le thème est immédiatement répété. Un véritable esprit de conversation s'établit dès le début.

Le premier thème du mouvement lent voit le violon donner une douce chaleur dans une tessiture qui s'inscrit entre les deux mains du pianiste; mais le violon émerge ensuite pour chanter dans un aigu plus conventionnel le second thème en mineur. Un dialogue plus interactif s'ensuit avant et après la reprise du premier thème. Pour le moment, Schubert se contente de la forme tripartite de la sonate, le finale étant un charmant rondo qui adopte et adapte les modes d'interaction manifestés de façon si précoce dans les précédents mouvements.

#### **Sonate en la mineur, D 385**

Schubert n'attendit sûrement pas très longtemps pour tenter une présentation plus aventureuse de son premier thème, dans la Sonate en la mineur. Le piano commence par négocier ses sauts successifs en douceur et avec une force expressive feutrée assez émouvante, mais la douceur fait place à la véhémence lorsque le violon entre et élargit les sauts en pas de géant qui rappellent la bravoure de certaines arias coloratura de Mozart. Même si deux autres thèmes séduisants doivent suivre, Schubert médite sur ce seul premier thème dans son développement, le laissant prendre au moins un coin surprenant de l'univers tonal.

Le deuxième mouvement comporte une cantilène coulant doucement en majeur, en alternance avec un épisode (qui revient deux fois) qui associe une idée de course (tout d'abord à la main droite du piano) à un thème plus lent exposé initialement au violon, le résultat apportant un peu plus de chaleur émotionnelle. Vient ensuite un menuet grave dans une tonalité mineure, qui contraste avec l'élégance de la petite phrase dominant son trio en majeur. Au cœur du menuet survient une bouffée de ce que l'on reconnaît d'emblée comme un "contrepoint"; et c'est cet élément contrapuntique qui refait surface au cours

du finale et le conduit dans de nouveaux domaines d'expression.

#### **Sonate en sol mineur, D 408**

Après avoir écrit ces deux sonates au cours du même mois, Schubert fit preuve d'une étonnante fécondité en revenant à ce mode d'expression avant la fin du mois suivant et en trouvant encore de nouvelles choses à dire dans la Sonate en sol mineur. Le court épisode central du mouvement lent est une petite exploration étonnante et dans les quatre mouvements on trouve des idées aux belles proportions mélodiques et pleines de vitalité rythmique.

#### **Sonate en la majeur, D 574**

Seize mois d'activité intense s'écoulèrent avant que Schubert publie la Sonate en la majeur, D 574. Il s'était imposé comme un maître dans le domaine du lied et avait terminé en très peu de temps la Cinquième Symphonie, œuvre d'une assurance juvénile frappante (mais aussi un touchant hommage à Mozart, sans toutefois l'avouer). Cette nouvelle sonate fut par la suite publiée comme un "Duo", pour des raisons assez peu claires – à moins que Diabelli ait pensé que c'était un mot plus vendable que "sonate" en 1851. Le premier thème est, en fait, un duo mélodique,

car ce que nous appelons le “premier thème” (au violon) est accompagné d’une basse mélodieuse au piano, déjà entendue toute seule avant l’entrée du violon et qui aurait pu être considérée comme le “premier thème”. En soi, ce n’est pas surprenant. Ce qui est bizarre, ou au moins inhabituel, c’est qu’aucun de ces “thèmes” ne reviendra, sauf au début de la réexposition. En attendant, d’autres idées se pressent, l’une d’entre elles exigeant un degré de virtuosité que l’on ne trouve pas dans les sonates antérieures.

À la place des menuets précédents vient un Scherzo, marqué *Presto* et parfois excentrique, dont le trio central commence par une sorte de levée chromatique allongée. Le mouvement lent, pas tellement lent, comporte quelques tournures surprises; quant au finale plein d’entrain, dont l’exubérance rappelle Beethoven, il est doté d’un développement inhabituel dans lequel une nouvelle idée (bien qu’amorcée par la poussée ascendante des trois notes initiales du mouvement) donne vite lieu à un doux tissu d’imitations et de renversements qui se suivent de près et taquinent l’oreille (comparable si l’on veut à un quadrillage en matière d’architecture). Somme toute, une nouvelle audace où tous les coups sont permis commence à se manifester dans cette sonate très personnelle.

#### Sonate en la mineur, D 821

L’arpeggione était un instrument hybride inventé par un certain J.G. Staufer, qui commanda peut-être à Schubert la sonate dite “Arpeggione”, D 821. L’invention de Staufer se situait entre la guitare et le violoncelle, avec six cordes accordées comme celles de la guitare et jouées avec un archet. Sa durée de vie fut courte. Ce fut donc le cas de la sonate de Schubert – jusqu’à ce que des transcripteurs découvrent qu’elle pouvait s’adapter au violoncelle ou à l’alto, avec quelques transpositions judicieuses et peu d’autres changements. Récemment, des instrumentistes jouant d’autres instruments se la sont appropriée pour leur usage personnel, avec une adaptation plus fondamentale.

Composée en 1824, comme l’Octuor pour vents et cordes, la Sonate “Arpeggione” a quelque chose de l’immédiateté de cette œuvre, dans ses moments exubérants comme dans ses moments angoissés. Il ne fait aucun doute que l’expérience acquise par Schubert en écrivant ses duos pour violon et piano avait servi de préparation précieuse à ce projet. Le mouvement initial alterne le pathétique lyrique et un abandon plus virtuose, comme dans un concerto. Un court mouvement lent – un véritable *Adagio*, pas si courant

chez Schubert et coloré par ces modulations fondues qui lui sont caractéristiques – mène à un finale qui chante parfois, danse parfois et, dans son manque de prétentions grandioses, implique la nostalgie de certains finales à l'allure plus douce de Mozart.

#### Rondeau brillant en si mineur, D 895

Les duos de jeunesse pour violon et piano ne portent aucune dédicace et l'on ne sait rien de l'histoire de leur exécution, bien qu'il soit possible que Franz ait pensé à son frère ainé Ferdinand. Une dizaine d'années plus tard, en 1826, il bénéficia de ses relations avec plusieurs instrumentistes professionnels, notamment Ignaz Schuppanzigh, dont le quatuor donna la première exécution du Quatuor à cordes en la mineur, D 804, et le pianiste Karl Maria Bockler, dédicataire de la Sonate pour piano en ré majeur, D 850. En 1826, Schubert se lia d'amitié avec le violoniste tchèque Josef Slavík, que Chopin allait par la suite saluer comme "un second Paganini". On aimerait que ce soit pour Slavík que Schubert ait composé son *Rondeau brillant*, D 895, en octobre 1826, mais il ne comporte aucune dédicace et l'on sait seulement que Slavík le joua avec Bocklet à la fin de l'année 1827. Le *Rondeau brillant*, titre sous lequel Artaria le publia en 1827, est

une œuvre tentaculaire, mais une pièce de concert brillante et encore peu connue, dans laquelle il ressort clairement que la virtuosité, ingrédient de peu d'importance dans ses œuvres précédentes, était alors devenue une ressource précieuse pour Schubert et qu'il maîtrisait parfaitement.

Ce n'est pas seulement une pièce de bravoure. Les airs incisifs et les touches surprenantes d'alchimie harmonique sont un régal et la manière dont les rythmes complémentaires du violon et du piano rebondissent les uns sur les autres est contagieuse. L'introduction lente imposante suffit à penser que si le compositeur avait encore vécu plus de deux ans, il se serait peut-être (enfin) aventuré à écrire un concerto. À la fin de l'introduction, deux notes (les deux premières notes de la gamme de si mineur) émergent doucement, mais ostensiblement; elles vont maintenant lancer le thème du rondo. Elles commencent aussi le thème fluide et doucereux qui suit bientôt le premier thème vigoureux. Vient ensuite une musique très énergique, mais Schubert finit par réduire le rythme de l'activité sans ralentir le tempo, ce qui est nécessaire au premier retour du thème du rondo. La tonalité passe bientôt à sol majeur et un nouveau thème ample et bondissant doucement fait son apparition

(l’“épisode” central du rondo) avant de passer peu à peu à d’autres démonstrations de virtuosité. Le dernier retour du thème du rondo mène ensuite à un feu d’artifice qui ne peut être couronné que par une coda au rythme enlevé.

#### Fantaisie en ut majeur, D 934

La dernière œuvre de Schubert pour violon et piano, la Fantaisie, D 934, date de décembre 1827 et résume deux préoccupations de toute sa vie: elle illustre la forme de la “fantaisie”, qui l’avait absorbé depuis sa toute première pièce cataloguée, écrite à l’âge de treize ans; et elle recycle l’un de ses propres lieder, ce qu’il aimait faire lorsque l’idée musicale créée dans la composition du lied développait un potentiel que la spécificité du texte du lied ne permettait pas d’exploiter totalement.

“Forme” est, bien sûr, une appellation impropre, utilisée uniquement pour des raisons de commodité. Il n’y a absolument aucune règle structurelle dans le terme “fantaisie”. Schubert, qui avait à l’esprit le talent de Slavík et Bocklet, chercha de toute évidence à exploiter leur virtuosité d’une façon nouvelle. Une bonne part de l’écriture plus exigeante pour les deux instruments requiert davantage de délicatesse que de puissance, ainsi que de l’agilité à profusion.

En même temps, Schubert avait clairement pour but de forger un plan architectural unique, sans grande référence aux modèles qui s’inscrivent peu ou prou dans la tradition de la fantaisie. L’introduction assez lente explore des possibilités en matière de texture pour lesquelles son équipe de virtuoses lui laissait alors le champ libre. Les accords tremolando du piano soutenant la ligne mélodique du violon sont une chose. Lorsque la main droite du pianiste prend son envol alors que la main gauche fait des commentaires hauts en couleur et que le violon chante, on pénètre dans un nouvel univers sonore et l’on pourrait fort bien méditer sur l’insistance avec laquelle Schubert présentait encore ses œuvres en duo “pour piano avec violon”. C’est, pour le moins, un partenariat totalement engagé.

Des mini cadences – aux deux instruments, il faut le noter (tout d’abord le violon, puis le piano) – ouvrent la voie à un *Allegretto*, sur un air légèrement rustique en deux courtes phrases (rappelant peut-être quelque chose de simple qui servait à Slavík à s’échauffer, ceci à portée de voix de Schubert?). Le piano le reprend tout de suite et le violon suit rapidement avec un second air qui commence sur des notes plus longues. Peu après ce retour, le violon le reprend deux notes plus tard que le piano et les deux instrumentistes continuent

ainsi en “canon” exact – un raffinement qui n'est pas si rustique que ça, mais est conçu néanmoins avec nonchalance. Tout ceci dans le mode mineur. Vient ensuite quelque chose d'un peu plus virtuose en majeur. Bientôt, le retour de la première idée se prépare malicieusement et la seconde suit en bonne et due forme, avant que les deux thèmes luttent vraiment l'un contre l'autre dans un style sonate animé.

Le piano rafraîchit la température pour préparer l'évocation du lied de Schubert “Sei mir gegrünbt” (Je te salue), sur un poème d'amour de Rückert adressé à l'amoureuse absente. On entend maintenant le thème tiré du lied (le critique Richard Capell pensait qu'il tenait de la valse et de l'hymne), suivi de trois variations. Il y a un trait caractéristique notable de ce thème que l'on reconnaît dans les variations de plus en plus élaborées: c'est un petit refrain qui va jusqu'à un accord assez éloigné (pour évoquer la distance d'avec la bien-aimée), et qui devient un peu comme une signature: il précède la cadence finale à chaque fois. Schubert préserve avec amour les harmonies du thème dans ses variations – un amour pas déplacé.

Une quatrième variation semble commencer, mais elle se dissout pour faire place à une nouvelle section pleine d'entrain

fondée sur une transformation des cinq premières notes du thème de “Sei mir gegrünbt”. Elle devient à son tour une autre épreuve de vitesse et d'agilité, interrompue par une autre variation du thème du lied avant une coda *Presto*.

#### **Adagio en mi bémol majeur, D 897**

Le “Nocturne” pour trio avec piano, D 897, date de 1827 ou de 1828 et l'on ne peut exclure la possibilité qu'il ait été conçu comme mouvement lent du Trio en si bémol majeur, D 898, avant d'être rejeté dans cette optique. En tout cas, Schubert aurait sûrement voulu qu'il survive comme pièce indépendante telle que nous la connaissons. C'est Diabelli qui appliqua le titre *Notturno* lorsqu'il publia cette œuvre en 1846. Schubert l'avait simplement intitulée *Adagio*. Sa forme est une sorte de rondo abrégé (le rondo est une forme, pas une caractérisation: tous les rondos ne sont pas des finales heureux, guillerets, à deux temps). C'est un rondo très lent: et, quant à son caractère, on pourrait presque le considérer comme une étude de franchissement de la barre de mesure, des temps faibles aux temps forts. Sur de lentes mesures à quatre temps, le thème du rondo se compose d'un groupe de notes brèves sur chaque quatrième temps

qui atterrit sur une note longue au début de la mesure suivante. Et dans l’“épisode” en alternance plus agité, avec son propre thème et sa propre tonalité (maintenant à trois temps), une levée plus dynamique et irrégulière traduit la même tendance de manière différente. Cette œuvre confirme qu’à ce stade avancé de sa courte vie, Schubert avait beaucoup à dire dans le moyen d’expression du trio avec piano et quelque chose qui méritait d’être dit au-delà des deux trios complets bien établis.

© 2015 Brian Newbould

Traduction: Marie-Stella Pâris

Accomplissant un parcours glorieux qui l’a conduite dans chacun des continents et amenée à jouer avec tous les grands orchestres dans le monde, Tasmin Little OBE continue à se faire la championne d’un répertoire rarement exécuté, notamment le Concerto de Ligeti, une gageure, qu’elle a joué avec Sir Simon Rattle et l’Orchestre philharmonique de Berlin, entre autres. Directeur artistique en 2006 du Festival “Delius Inspired” immensément apprécié, retransmis pendant une semaine sur les ondes de la BBC Radio 3, elle s’engagea, deux ans plus tard, dans sa première saison comme directeur artistique du Festival “Spring Sounds” qui a

lieu annuellement. Pendant ce temps, elle n’a cessé de poursuivre sa campagne en vue de permettre à un public plus large d’avoir accès à la musique classique avec son ambitieux projet “The Naked Violin”, un enregistrement réalisé uniquement pour pouvoir être téléchargé gratuitement sur son site, et grâce auquel elle a reçu le *Classic FM / Gramophone Award for Audience Innovation 2008*. Ses nombreuses activités communautaires qui l’ont amenée à jouer pour des milliers de jeunes gens et d’adultes et à communiquer avec eux lui valent d’être acclamée par un public de plus en plus large, par les médias internationaux, les observateurs musicaux ainsi que par des politiciens. En conséquence, un documentaire télévisé du prestigieux *South Bank Show* lui a été consacré. Sa discographie, comptant actuellement plus de vingt-cinq enregistrements, est le reflet de son large répertoire qui s’étend de Bruch et Brahms à Finzi, Karlowicz et Arvo Pärt. Son récent enregistrement acclamé du Concerto pour violon d’Elgar pour Chandos lui a valu le prix de la critique lors des 2011 Classic Brit Awards. Tasmin Little est une ambassadrice de The Prince’s Foundation for Children and the Arts, elle est aussi présidente de l’European String Teachers’ Association et Fellow de la Guildhall School of Music

and Drama. Elle a aussi reçu des titres honorifiques des universités de Bradford, de Leicester, de Hertfordshire et de la City of London, et a été faite officier de l'Ordre de l'Empire britannique par la reine à l'occasion de son anniversaire en 2012. Son violon est un instrument de Guadagnini datant de 1757. [www.tasminlittle.org.uk](http://www.tasminlittle.org.uk)

**Tim Hugh** a fait ses études avec Aldo Parisot à Yale University puis avec Jacqueline du Pré à Londres tout en étudiant la médecine à l'Université de Cambridge. Après son succès au Concours Tchaïkovski à Moscou, il développe une carrière internationale de soliste et devient violoncelle solo du London Symphony Orchestra (LSO). Il se produit en soliste avec des chefs d'orchestre tels André Previn, Bernard Haitink, Sir Colin Davis, Sir Andrew Davis, Mstislav Rostropovitch, Sir Yehudi Menuhin, Daniel Harding, François-Xavier Roth, Myung-whun Chung et Yan Pascal Tortelier. Défenseur de la musique contemporaine, il joue *Messagesquisses* de Boulez avec le BBC Symphony Orchestra et le LSO, *Tout un monde lointain* de Dutilleux, la Symphonie pour violoncelle de Britten et le Concerto pour violoncelle de Hugh Wood, toutes ces œuvres aux Proms de la BBC au Royal Albert Hall. Comme

violoncelle solo du LSO, il joue *Don Quixote* de Strauss ainsi que des concertos d'Elgar, Chostakovitch, Tichchenko, Haydn, Dvořák, Messiaen et Walton; au Barbican, il donne des récitals avec André Previn, Hélène Grimaud, Nikolaj Znaider, Viktoria Mullova et Andrew Marriner. Ces dernières années, il a fait des tournées au Royaume-Uni avec l'Orchestre philharmonique de Moscou et en Espagne avec le LSO; plus loin, il a donné des récitals ou joué des concertos à Rotterdam, Nuremberg, Francfort, Brandebourg, Ankara, Beyrouth, Dubaï et New York, ainsi qu'au Portugal, en Bulgarie et en Inde. Artiste prolifique dans le domaine de l'enregistrement, Tim Hugh joue un violoncelle de Giacomo Zanoli (1743), avec un archet de John Dodd. [www.timhugh.co.uk](http://www.timhugh.co.uk)

Le pianiste australien **Piers Lane** AO vit à Londres. Il mène une carrière internationale florissante qui l'a conduit dans plus de quarante pays. Parmi les moments forts de ces dernières années, on peut citer l'ovation dont il a fait l'objet pour son interprétation du gigantesque Concerto pour piano de Busoni au Carnegie Hall de New York; les premières exécutions du Concerto pour piano no 2 de Carl Vine, écrit à son intention, avec le Sydney Symphony Orchestra et le

London Philharmonic Orchestra, ainsi que ses récitals à guichets fermés au Wigmore Hall de Londres. Avec plus de quatre-vingt-dix œuvres concertantes à son répertoire, il a joué avec des orchestres et des chefs d'orchestre de premier plan dans le monde entier et s'est produit cinq fois en soliste au Proms de la BBC au Royal Albert Hall. Dans le domaine de la musique de chambre, il s'est souvent produit avec de nombreux chanteurs, instrumentistes et ensembles de musique de chambre. Sa vaste discographie, qui compte plus de cinquante CD, comporte des enregistrements très appréciés de concertos pour piano romantiques rarement joués, l'intégrale des *Études* de Camille Saint-Saëns, d'Alexandre Scriabine, d'Adolf von Henselt et d'Ignaz Moscheles, et des quintettes avec piano de Sir Edward Elgar,

Ernest Bloch, Sir Hamilton Harty, Frank Bridge, Antonín Dvořák, Sergei Taneïev, Anton Arenski, Gabriel Pierné et Max Bruch avec le Goldner String Quartet. Récemment, il a enregistré notamment l'intégrale des concertos pour piano de Malcolm Williamson et deux concertos pour piano de Mozart. Pour Chandos, il a gravé des œuvres pour violon et piano de Strauss, Respighi et de plusieurs compositeurs britanniques avec Tasmin Little, ainsi que l'album *The Virtuoso Clarinet* avec Michael Collins. Piers Lane est directeur artistique du Festival australien de musique de chambre. Dans la liste des distinctions honorifiques conférées par la Reine à l'occasion de son jubilé de diamant, il a été fait Officier de l'Ordre de l'Australie pour services remarquables rendus aux arts comme pianiste, mentor et organisateur. [www.pierslane.com](http://www.pierslane.com)

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [srevill@chandos.net](mailto:srevill@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,  
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net) Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

#### Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D (587462) concert grand piano courtesy of Potton Hall

Piano technician: Graham Cooke DipMIT, MPTA

Page turner: Peter Willscher

**Recording producer** Rachel Smith

**Sound engineer** Ralph Couzens

**Assistant engineer** Rosanna Fish

**Editors** Rachel Smith (*Fantasie*) and Jonathan Cooper (other works)

**A & R administrator** Sue Shorridge

**Recording venue** Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 22 – 24 April 2014 (*Fantasie*, Sonatas, D 384, D 385, D 408) & 3 and 4 July 2014 (other works)

**Front cover** Photograph of Tasmin Little © Benjamin Ealovega Photography

**Back cover** Photograph of Piers Lane by Keith Saunders

**Design and typesetting** Cap & Anchor Design Co. ([www.capandanchor.com](http://www.capandanchor.com))

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

© 2015 Chandos Records Ltd

© 2015 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK



© Benjamin Falovega Photography

SCHUBERT: CHAMBER WORKS – Little /Hugh/Lane



**CHANDOS**  
CHAN 10850(2)

**CHANDOS DIGITAL**

**CHAN 10850(2)**

SCHUBERT: CHAMBER WORKS – Little/Hugh/Lane

**CHANDOS**  
CHAN 10850(2)

## FRANZ SCHUBERT (1797–1828)

### COMPACT DISC ONE

- |       |   |          |
|-------|---|----------|
| 1-3   | Sonata, Op. post. 137 No. 1, D 384 (1816)*‡ | 12:14    |
| 4-7   | Sonata, Op. post. 137 No. 2, D 385 (1816)*‡ | 22:17    |
| 8-II  | Sonata, Op. post. 137 No. 3, D 408 (1816)*‡ | 16:51    |
| 12-15 | Sonata, Op. post. 162, D 574 (1817)*‡       | 22:46    |
|       |   | TT 74:36 |

### COMPACT DISC TWO

- |      |  |          |
|------|--|----------|
| 1-2  | Rondeau brillant, Op. 70, D 895 (1826)*‡       | 14:14    |
| 3-8  | Fantasie, Op. post. 159, D 934 (1827)*‡        | 26:43    |
| 9-II | Sonata, D 821 'Arpeggione' (1824)†‡            | 23:12    |
| 12   | Adagio, Op. post. 148, D 897 (1827 or 1828)*†‡ | 9:37     |
|      |  | TT 74:13 |

TASMIN LITTLE VIOLIN\*

TIM HUGH CELLO†

PIERS LANE PIANO‡

© 2015 Chandos Records Ltd

© 2015 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England