

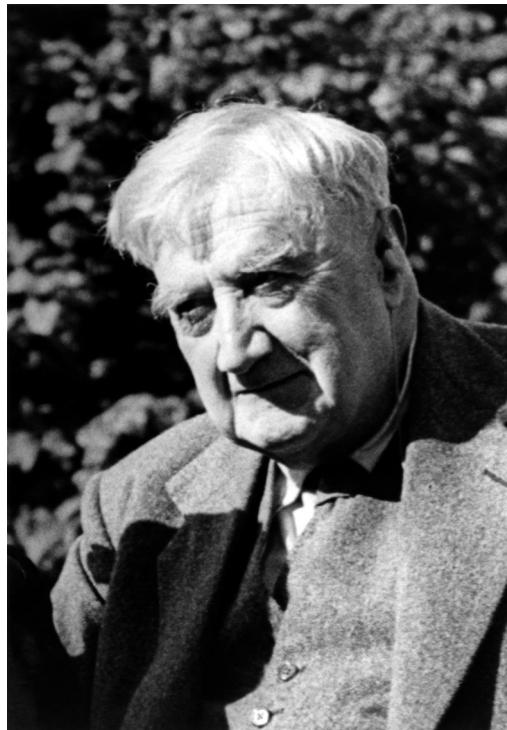
CHANDOS



Elgar
Violin Sonata

Vaughan
Williams
The Lark Ascending
(original version)
Violin Sonata

Jennifer Pike violin
Martin Roscoe piano



Ralph Vaughan Williams, 1954

Courtesy of Ursula Vaughan Williams / Lebrecht Music & Arts Photo Library / Bridgeman Images

Sir Edward Elgar (1857–1934)

Sonata, Op. 82 (1918) 25:36

in E minor • in e-Moll • en mi mineur

for Violin and Piano

Dedicated to Marie Joshua

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | I Allegro – Tranquillo – Come prima – Più lento | 9:04 |
| [2] | II Romance. Andante – Più lento – Come prima | 7:28 |
| [3] | III Allegro, non troppo – Molto largamente –
Tempo I – Poco lento – Tempo I – Come prima –
Con fuoco – Come prima (molto più lento) –
Tempo I – Largamente – Lento | 9:04 |

Ralph Vaughan Williams (1872 – 1958)

Sonata (1954)

in A minor • in a-Moll • en la mineur

for Violin and Piano

Dedicated to Frederick Grinke

- | | | |
|--------------|---|-------|
| ⁴ | I Fantasia. Allegro giusto – Largamente – Tempo I – Lento –
Tempo I tranquillo – Lento – Tempo I – Lento | 9:09 |
| ⁵ | II Scherzo. Allegro furioso ma non troppo – Tempo giusto | 6:11 |
| ⁶ | III Tema con variazioni
Andante –
Variazione 1 –
Variazione 2 –
Variazione 3 –
Variazione 4 –
Variazione 5 –
Variazione 6. Allegro –
Tempo del preludio, ma tranquillo –
Tempo rubato. Cadenza | 11:28 |

[7]

The Lark Ascending (1914)

14:18

Original Version

Romance for Violin and Piano

To Marie Hall

Andante sostenuto – Poco animato – Largamente –

Allegretto tranquillo (quasi Andante) – Tranquillo –

Poco meno mosso – Allegro tranquillo – Animato – Tranquillo –

Allegretto molto tranquillo –

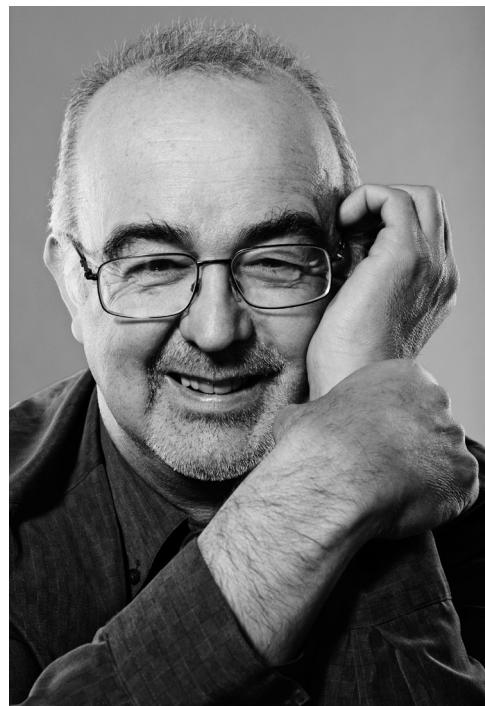
Tempo del principio – Poco animato – Largamente

TT 67:05

Jennifer Pike violin

Martin Roscoe piano

Eric Richmond



Martin Roscoe

Elgar / Vaughan Williams: Violin Sonatas / The Lark Ascending

Elgar: Violin Sonata in E minor

Sir Edward Elgar (1857 – 1934) first considered a sonata for violin and piano as early as 1887 when, in his thirtieth year, he began a new sketchbook with opening measures written in ink, followed by more provisional material in pencil. Apparently losing confidence in the opening, Elgar started again from the other end of the book, drafting a slow movement melody that would later feature in his *Sursum Corda* (1894) for strings, timpani, organ, and brass. The embryonic piece was then abandoned, and it was not until 1918 that Elgar would finally complete a sonata for violin and piano.

The Violin Sonata in E minor, Op. 82 was one of four masterpieces that Elgar composed at Brinkwells in 1918–19, marking a return of creative power after a prolonged period of ill-health and relative inactivity. Brinkwells, a thatched cottage above the River Arun in West Sussex, became Elgar's countryside retreat from 1917 to 1921. In a letter to Alice Stuart-Wortley, Elgar's 'Windflower', Lady Elgar vividly portrayed the beauty of this rural idyll:

I am in the garden & before my eyes lies a wonderful deep wood & low hills beyond...
Larks are singing... & a nightingale is heard

sometimes, & in the evening the nightjars go whirling around on the fringe of the wood.

Elgar himself said it was 'too lovely for words', and relished his countryfied existence on the thickly wooded South Downs. In August 1918 the conductor Landon Ronald, driving up to Brinkwells in a local farmer's pony-and-trap, encountered Elgar in unforgettable surroundings:

At the top of the hill, looming on the sky-line, was what at first sight I took to be a statue; but as we drew nearer I saw it was a tall woodman leaning a little forward upon an axe with a very long handle... It was Sir Edward himself, who had come to the top of the hill to meet me, and placed himself there leaning on his axe and fitting in exactly with his surroundings. He did these things without knowing it, by pure instinct.

Yet even this rustic haven could not be wholly isolated from the titanic conflict then raging around the globe. In May 1918 Elgar's friend the baritone Charles Mott died of his wounds in France. The news of his death arrived with his last letter to Elgar, in which

he wrote of his fear of 'being wiped out & thus miss[ing] the dear harmonies of your wonderful works'. Later that month Elgar himself heard the artillery barrages across the English Channel. Reflecting this strange juxtaposition, the Brinkwells works are filled not just with pastoral enchantments – what Elgar called 'wood magic' – but also with a kind of hollow nostalgia for the Edwardian world that had perished in the trenches.

Elgar began the sonata on 20 August, a day after the delivery of his Steinway upright in the same farmer's equipage, and proceeded with great speed, completing the work on 15 September. It had clearly fired his imagination; Lady Elgar described the emerging composition as 'vibrating through his very being'. The *Allegro* opens with two contrasted figures that echo the beginning of his String Quartet in E minor (sketched earlier that year at Severn House in London), followed by longer variants that form the basis for an exposition of Beethovenian terseness. The lyrical second subject recalls the 'Spirit of Delight' motif from Symphony No. 2 in E flat major, and leads to extended violin arpeggios, a restless, wandering development, and finally a coda characterised (for the musicologist Daniel Grimley) by 'stern defiance' rather than 'heroic inevitability'.

On 24 August Lady Elgar wrote in her diary: 'E[lgar] writing wonderful new music, different from anything of his... So elusive & delicate.' She had heard Elgar composing the opening of the Romance that forms the slow movement of the sonata, its descending chromatic figure reminiscent, for Elgar's biographer Jerrold Northrop Moore, of the 'Judgement' motif from *The Dream of Gerontius*. The strange character of the opening section, and its mirroring after the central, more lyrical episode, occasioned much comment from contemporaries such as the violinist W.H. Reed, who described it as

utterly unlike anything I have ever heard
in chamber or any other music: it is most
fantastic, and full of subtle touches of
great beauty.

The middle section, inspired it seems by Elgar's sympathy for his Windflower (who had broken her leg at Tintagel), embodies a long-breathed melody in B flat major, leading to a return of the capricious mood of the opening material.

The finale, which Elgar described as 'very broad & *soothing* like the last movement of the 11nd Symph[only]', commences with an expansive motif in E major. This material is extended at some length before an energetic response in the form of a sharply descending martial figure, which in turn is expanded. An

expressive second subject is then stated by the piano and taken up by the violin; this leads to fragmentary statements in wandering keys before a highly chromatic episode reminiscent of the 'Bliss' motif in Wagner's *Die Walküre*. Further strophic variants of the opening material, martial response, and second subject follow, before a second statement of the 'Bliss' motif ushers in a return of the expressive melody from the middle section of the Romance. Elgar chose to reprise this material in part because of the unexpected death, on 10 September, of the sonata's dedicatee, his friend Marie Joshua, who only days before had written to say that she was 'overwhelmed by the honour' of the dedication. In tribute to her he wrote, in Lady Elgar's words, a 'wonderful soft lament - something like the ending of [the] slow movement of [the] 2nd Symphony'. A coda brings the sonata to an end in vigorous fashion.

The public première of the Sonata was given at the Aeolian Hall in March 1919 by W.H. Reed and Landon Ronald. Lady Elgar reported that the 'performance was beautiful & its reception overwhelming', and that the 'audience roared & shouted when Elgar at last came on'. The critic L. Dunton Green, writing for *The Arts Gazette*, praised Elgar's 'directness, terseness, and simplicity of expression' and described the work as

a protest against the far-fetched devices
of the ultra-moderns - it seems to say: See
what can be done yet with the old forms,
the old methods of composing.

Elgar himself expressed a similar sentiment when he offered the dedication to Marie Joshua, describing the piece as 'full of golden sounds' and as containing nothing 'violently chromatic or cubist'. Yet this description arguably underplays the modernist characteristics, including strained structural landmarks and a sense of caution towards harmonic resolution, that help the sonata to maintain its deserved place within the contemporary repertoire.

Vaughan Williams: Violin Sonata in A minor
Ralph Vaughan Williams (1872 – 1958) succeeded Elgar as the leading English composer of his time, and like Elgar he composed a sonata for violin and piano late in his career. Indeed, the little-known Violin Sonata in A minor, which Vaughan Williams composed four years before his death, can be considered his last major instrumental work. As its title suggests, the opening Fantasia combines elements of fantasy with sonata form, following a well-trodden path from Beethoven's Op. 27 sonatas, Schubert's *Wanderer Fantasy*, and the fantasy-cum-sonata form of the *Après une lecture du Dante*

by Liszt (a composer whom Vaughan Williams despised). In terms of sonata form, first and second subjects can be identified – a restless rising motif in dotted (piano) and flowing (violin) rhythms, and a *cantabile* chorale-style theme, respectively – but these are subjected to continuous elaboration and variation over the course of the movement rather than conventional development. The mood of the Fantasia is generally sombre and troubled, only attaining relative calm at the end of the movement.

The energetic and virtuosic Scherzo was memorably described by the musicologist James Day as sounding like 'Bartók and Shostakovich... capering about on Leith Hill'. Rhythmic and harmonic tension is maintained throughout the movement by means of displaced accents, pervasive syncopation, and a prevailing sense of unease that is heightened rather than diffused by an ambivalent ending. The finale that follows is the longest and most emotive movement of the work, comprising a set of six variations on a theme that Vaughan Williams borrowed from the early (and later withdrawn) Piano Quintet, of 1903. The statement of the theme takes place in an atmosphere of oppressive stillness, the violin weaving its way between widely spaced double octaves on the piano. The six variations of

the movement feature *cantabile* thematic elaboration (1), a canon shared between violin and piano (2), alternate violin and piano solos (3), a heartfelt elegy led by the violin over *pianissimo* piano chords (4), inverted thematic development (5), and finally a folk-inflected section leading to a restatement of opening material from the Fantasia (6), ultimately transformed from turbulent minor to restful major. The work was given its first performance by the violinist Frederick Grinke (its dedicatee) and pianist Michael Mulliner in a BBC broadcast on Vaughan Williams's eighty-second birthday.

Vaughan Williams: The Lark Ascending

The closing pages of the Violin Sonata recall the melismatic lyricism of the composer's best-known work, *The Lark Ascending*, begun forty years earlier, on the eve of the Great War. Vaughan Williams took both inspiration and title from a poem by George Meredith of 1881, described by Siegfried Sassoon as 'a sustained lyric which... soars up and up with the song it imitates'. The composer selected twelve lines from the poem to place at the head of the score, portraying the haunting song of the skylark against a backdrop of English pastoral:

He rises and begins to round,
He drops the silver chain of sound

Of many links without a break,
In chirrup, whistle, slur and shake.

[...]

For singing till his heaven fills,
'Tis love of earth that he instils,
And ever winging up and up,
Our valley is his golden cup
And he the wine which overflows
To lift us with him as he goes.

[...]

Till lost on his aerial rings
In light, and then the fancy sings.

The Lark Ascending has become supremely popular in its version for violin and orchestra, which Vaughan Williams composed in 1921. Originally, however, the work was scored for the more intimate forces of violin and piano alone, in which form it was premiered by Marie Hall (its dedicatee) and the pianist Geoffrey Mendham at Shirehampton in 1920.

In the brief introduction and at intervals thereafter, the violin's trilling cadenzas (played *senza misura*) evoke the ascent and vaulting, unbroken melody of the skylark, while the piano's modal chords seem to paint 'his golden cup', the underlying valleys above which the songbird soars. As the piece

proceeds, piano and violin work together to combine and elaborate the opening material, before a second unaccompanied violin cadenza which in turn precedes the appearance of a contrasting motif of a folk-like character, scored for flutes in the orchestral version. Evoking it with increasingly intricate violin arabesques, the composer seems to remind the listener that the skylark is 'the wine which overflows / to lift us with him as he goes'. Repeated violin trills and off-beat, bell-like piano octaves (scored for triangle in the orchestral version) then mark a new *Allegro tranquillo* episode, which offers another folk-inspired melody, in 6/8. An extended reprise of earlier material moves the work towards its conclusion, and leads to a final violin cadenza which ends with a melancholic fall onto the minor third.

On one level, *The Lark Ascending* can be heard as a paean to the beauties of nature, a rapturous panegyric that both mirrors and exalts the refrain of the skylark as it flutters and glides over (in Goethe's words) valleys 'distant, lovely, full of hope'. Yet the *pianissimo*, unaccompanied ending powerfully encapsulates the subtle air of sadness in which Vaughan Williams enveloped Meredith's more affirmative poem, perhaps reflecting his nostalgia for the vanished Edwardian world that Elgar so lamented. As in much of Elgar's

music, and the Brinkwells masterpieces in particular, dreams of pastoral peace are here set against a conflicting, tacit backdrop of sorrow and irretrievable loss, surely informed by Vaughan Williams's own experiences with the Royal Army Medical Corps in France. Yet the very conflict, the very distance between the hymning songbird and the trenches, also provides a source of hope and consolation. As Meredith's poem states elsewhere:

The better heart of men shall see,
Shall feel celestially, as long
As you crave nothing save the song.

© 2020 Conor Farrington

Renowned for her unique artistry and compelling insight into music from the baroque to the present day, Jennifer Pike has firmly established herself as one of today's most exciting instrumentalists. She made her concerto debut with the Hallé Orchestra aged eleven, and her international career was launched the following year when she won the BBC Young Musician of the Year and became the youngest major prize winner in the Yehudi Menuhin International Competition for Young Violinists. Appearing as soloist in a broad repertoire at the world's top concert halls, she has performed with eminent conductors including Sir Andrew

Davis, Jiří Bělohlávek, Sir Mark Elder, Vladimir Fedoseyev, Juanjo Mena, Andris Nelsons, Sir Roger Norrington, Alondra de la Parra, Jukka-Pekka Saraste, Leif Segerstam, Tugan Sokhiev, and Mark Wigglesworth. She has appeared at Carnegie Hall, New York, and with the Bergen Philharmonic Orchestra, Nagoya Philharmonic Orchestra, Oslo Philharmonic, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Singapore Symphony Orchestra, Staatsorchester Rheinische Philharmonie, Tchaikovsky Symphony Orchestra, Moscow, Tokyo Symphony Orchestra, Zürcher Kammerorchester, all the BBC orchestras, and major orchestras across the UK. She has appeared as a guest director with the BBC Philharmonic, Manchester Camerata, and English Chamber Orchestra, among others.

Equally sought after as a recitalist and chamber musician, Jennifer Pike has collaborated worldwide with artists such as Anne-Sophie Mutter, Nikolaj Znaider, Nicolas Altstaedt, the sarod players Ayaan and Amaan Ali Bangash, Igor Levit, Martin Roscoe, and Mahan Esfahani, with whom she recently toured China. She has curated concert series at LSO St Luke's for BBC Radio 3 and at Wigmore Hall, where she celebrated her Polish heritage with three recitals of Polish music, including several UK and world premieres. Her critically acclaimed

discography on Chandos includes *The Polish Violin*, a disc championing Polish composers, and recordings of the concertos by Sibelius, Rózsa, and Mendelssohn, sonatas by Brahms, Schumann, Debussy, Ravel, and Franck, and the complete works for violin and piano by Janáček. She is an ambassador for the Prince's Trust and Foundation for Children and the Arts, and patron of the Lord Mayor's City Music Foundation. Jennifer Pike plays a violin made by Matteo Goffriller in 1708.

His career spanning over four decades, **Martin Roscoe** is inarguably one of the UK's best-loved pianists, renowned for his versatility at the keyboard, and equally at home in concerto, recital, and chamber performances. He is Artistic Director of Ribble Valley International Piano Week and the Manchester Chamber Concerts Society, and Co-Artistic Director of the Beverley Chamber Music Festival. He continues to work regularly with many of the UK's leading orchestras, having especially close links with the BBC Philharmonic, BBC National Orchestra of Wales, BBC Scottish Symphony Orchestra, Hallé, Manchester Camerata,

Northern Chamber Orchestra, and Royal Liverpool Philharmonic, where he has given more than ninety performances. He also performs widely across continental Europe, Canada, Australia, and the Far East, under eminent conductors such as Sir Simon Rattle, Sir Mark Elder, and Christoph von Dohnányi. A prolific recitalist and chamber musician, he tours the UK extensively every season, and enjoys long-standing associations with Peter Donohoe, Kathryn Stott, Tasmin Little, and the Endellion and Maggini quartets, as well as more recent collaborations with Jennifer Pike, Ashley Wass, Liza Ferschtman, and the Brodsky, Escher, and Vertavo quartets. Having made more than 600 broadcasts, including seven appearances at the BBC Proms, he is one of the most regularly played pianists on BBC Radio 3 and has made numerous commercial recordings. Currently Professor of Piano at the Guildhall School of Music and Drama in London, where he has been awarded a Fellowship, Martin Roscoe treasures the development of young talent not least as it helps him constantly to re-examine and re-evaluate his own playing.

© Arno



Jennifer Pike

Elgar / Vaughan Williams: Violinsonaten / The Lark Ascending

Elgar: Violinsonate in e-Moll

Bereits 1887, im Alter von neunundzwanzig Jahren, schwebte Sir Edward Elgar (1857–1934) zum ersten Mal eine Sonate für Violine und Klavier vor, und er begann ein neues Skizzenbuch mit in Tinte notierten Eröffnungstakten, denen dann provisorisches, mit Bleistift geschriebenes Material folgte. Nachdem er offenbar den Glauben an diesen Anfang verloren hatte, begann Elgar erneut am anderen Ende des Buchs, wo er eine Melodie für einen langsamem Satz entwarf, die später in seinem Werk *Sursum Corda* (1894) für Streicher, Pauken, Orgel und Blechbläser vorkommen sollte. Daraufhin gab er die unausgereifte Komposition auf, und erst 1918 sollte Elgar schließlich eine Sonate für Violine und Klavier fertigstellen.

Die Violinsonate in e-Moll op. 82 gehört zu den vier Meisterwerken, die Elgar 1918/19 in Brinkwells komponierte und die nach einer länger andauernden Periode gesundheitlicher Probleme und relativer Inaktivität eine Rückkehr seiner schöpferischen Kraft bedeuteten. Brinkwells, ein reetgedecktes Cottage am Ufer des Flusses Arun in West

Sussex wurde von 1917 bis 1920 zu Elgars Zufluchtsort auf dem Land. In einem Brief an Alice Stuart-Wortley, von Elgar "Windflower" genannt, beschrieb Lady Elgar lebhaft die Schönheit dieser ländlichen Idylle:

Ich bin im Garten, und vor meinen Augen liegt ein wunderbarer tiefer Wald und dahinter sanfte Hügel ... Lerchen singen ... und manchmal ist eine Nachtigall zu hören, und abends schwirren die Nachtschwalben am Waldrand umher.

Elgar selbst sagte, es sei "unbeschreiblich schön", und genoss sein ländliches Dasein in den dicht bewaldeten South Downs. Im August 1918 traf der Dirigent Landon Ronald, der im Pferdewagen eines ansässigen Farmers nach Brinkwells fuhr, Elgar in unvergesslicher Umgebung an:

Oben auf dem Hügel, sich vor dem Horizont abzeichnend, stand, was ich zunächst für eine Statue hielt; doch als wir näher kamen, sah ich, dass es sich um einen hochgewachsenen Forstarbeiter handelte, der auf einer Axt mit einem sehr langen Stiel etwas nach vorne lehnte ... Es war Sir Edward selbst, der zum Gipfel des Hügels gekommen war, um mich zu begrüßen und sich dort

auf seine Axt lehnend platziert hatte und genau in seine Umgebung passte. Er tat diese Dinge, ohne es zu wissen, aus reinem Instinkt.

Doch selbst diese rustikale Oase konnte keine völlige Isolation von dem gigantischen Konflikt bieten, der zu jener Zeit in der ganzen Welt tobte. Im Mai 1918 erlag Elgars Freund, der Bariton Charles Mott, in Frankreich seinen Verletzungen. Die Nachricht von seinem Tod erreichte Elgar zusammen mit seinem letzten Brief an ihn, in dem er von seiner Angst schrieb, "ausgelöscht zu werden und so die lieben Harmonien deiner wunderbaren Werke entbehren zu müssen". Später im selben Monat hörte Elgar selbst das Trommelfeuer der Artillerie über den Ärmelkanal widerhallen. Dieses seltsame Nebeneinander widerspiegeln, sind die in Brinkwells entstandenen Werke nicht nur von ländlichem Zauber erfüllt (von Elgar "Waldmagie" genannt), sondern auch von einer Art dumpfen Sehnsucht nach der edwardianischen Welt, die in den Schützengräben untergegangen war.

Elgar begann die Arbeit an der Sonate am 20. August, einen Tag nachdem das Gefährt des gleichen Farmers sein Steinway-Klavier gebracht hatte, machte schnelle Fortschritte und stellte das Werk am 15. September fertig. Es hatte offenbar seine Vorstellungskraft

befeuer; Lady Elgar merkte an, dass die entstehende Komposition "durch sein ganzes Sein vibrierte". Das *Allegro* eröffnet mit zwei kontrastierenden Figuren, in denen der Beginn seines Streichquartetts in e-Moll, das er früher im gleichen Jahr in Severn House in London entworfen hatte, widerklingt, und es folgen längere Varianten, welche die Basis für eine Exposition von Beethovenscher Bündigkeit bilden. Das lyrische zweite Thema erinnert an das "Spirit of Delight"-Motiv aus der Sinfonie Nr. 2 in Es-Dur und leitet zu ausgedehnten Violin-Arpeggiien, einer ruhelosen, unsteten Durchführung und schließlich zu einer Coda über, die laut dem Musikwissenschaftler Daniel Grimley weniger von "heroischer Unumgänglichkeit" als vielmehr von "stremem Widerstand" charakterisiert wird.

Am 24. August schrieb Lady Elgar in ihr Tagebuch: "Elgar schreibt wunderbare neue Musik, anders als alles andere von ihm ... So flüchtig und zart." Sie hatte gehört, wie Elgar den Beginn der Romanze komponierte, welche den langsamten Satz des Werks bildet und deren abwärts führende chromatische Figur Elgars Biografen Jerrold Northrop Moore an das "Gerichts"-Motiv aus *The Dream of Gerontius* erinnerte. Der seltsame Charakter des Anfangsabschnitts und seine Spiegelung nach der zentralen, lyrischeren Episode gab

Elgars Zeitgenossen Anlass zu zahlreichen Kommentaren. So beschrieb etwa der Geiger W.H. Reed die Musik als

völlig anders als alles, was ich bisher an Kammermusik oder jeder anderen Art von Musik gehört habe: Sie ist absolut hinreißend und voller subtiler Momente von großer Schönheit.

Der Mittelteil, der scheinbar von Elgars Mitgefühl für seine "Windflower", die sich in Tintagel das Bein gebrochen hatte, inspiriert wurde, enthält eine mit langem Atem angelegte Melodie in B-Dur, die zu einer Wiederkehr der kapriziösen Stimmung des Anfangsmaterials führt.

Das Finale, welches Elgar als "sehr breit und tröstend wie der letzte Satz der II. Sinfonie" beschrieb, beginnt mit einem ausgedehnten Motiv in E-Dur. Dieses Material wird recht ausführlich bis hin zu einer energisch antwortenden, scharf abfallenden kriegerischen Figur ausgearbeitet, die dann selbst expandiert wird. Daraufhin wird ein ausdrucksstarkes zweites Thema vom Klavier vorgestellt und von der Violine übernommen. Dies führt zu fragmentierten Aussagen in verschiedenen Tonarten und schließlich zu einer hoch-chromatischen Episode, welche an das "Wonne"-Motiv aus Wagners *Die Walküre* erinnert. Es folgen weitere strophische Varianten

des Anfangsmaterials, der kriegerischen Antwort und des zweiten Themas, bevor eine Wiederholung des "Wonne"-Motivs eine Wiederkehr der ausdrucksstarken Melodie aus dem Mittelteil der Romanze einleitet. Elgars Entschluss, dieses Material zu wiederholen, geht zum Teil auf den unerwarteten Tod der Widmungsträgerin der Sonate, seiner Freundin Marie Joshua, am 10. September zurück, nachdem sie nur Tage zuvor geschrieben hatte, dass sie "überwältigt von der Ehre" der Widmung sei. Als Tribut an sie schrieb er, in Lady Elgars Worten, eine "wunderbare leise Klage – etwas in der Art des Endes [des] langsamens Satzes [der] 2. Sinfonie". Eine Coda bringt die Sonate auf kraftvolle Art und Weise zu Ende.

Die öffentliche Uraufführung fand im März 1919 in der Londoner Aeolian Hall durch W.H. Reed und Landon Ronald statt. Lady Elgar berichtete, dass die "Aufführung wunderschön war und überwältigend aufgenommen wurde", und dass das "Publikum brüllte und schrie, als Elgar endlich auf die Bühne kam". Der Kritiker L. Dunton Green, der für *The Arts Gazette* schrieb, lobte Elgars "Direktheit, Bündigkeit und Einfachheit des Ausdrucks" und beschrieb das Werk als einen Protest gegen die weit hergeholtene Mittel der Ultra-Modernen – es scheint zu

sagen: Seht her, was man noch mit den alten Formen, den alten Methoden des Komponierens erreichen kann.

Elgar selbst verlieh einem ähnlichen Gefühl Ausdruck, als er Marie Joshua die Widmung zueignete und das Stück als "voller goldener Klänge" und nichts "gewaltsam Chromatisches oder Kubistisches" enthaltend beschrieb. Diese Beschreibung spielt jedoch wohl die modernistischen Charakteristika des Werks wie etwa angespannte strukturelle Wendepunkte und ein Gefühl der Vorsicht gegenüber harmonischer Auflösung herunter, welche dafür sorgen, dass die Sonate ihren verdienten Platz im zeitgenössischen Repertoire bewahrt.

Vaughan Williams: Violinsonate in a-Moll
Ralph Vaughan Williams (1872 – 1958) folgte Elgar als führender englischer Komponist seiner Zeit nach, und wie Elgar schrieb er erst spät in seiner Laufbahn eine Sonate für Violine und Klavier. Tatsächlich kann man die wenig bekannte Violinsonate in a-Moll, welche Vaughan Williams vier Jahre vor seinem Tod schrieb, als sein letztes wichtiges Instrumentalwerk betrachten. Wie schon ihr Name nahelegt, verbindet die eröffnende *Fantasia* Elemente der Fantasie mit der Sonatenhauptsatzform, wobei sie dem bekannten Pfad von Beethovens Sonaten

op. 27, Schuberts *Wanderer-Fantasie* und der Fantasie-Sonatenhauptsatz-Mischung von Liszts (einem Komponisten, den Vaughan Williams verachtete) *Après une lecture du Dante* folgt. Was die Sonatenhauptsatzform angeht, so sind ein erstes und ein zweites Thema zu erkennen – ein ruheloses ansteigendes Motiv in punktiertem (im Klavier) bzw. fließendem (in der Violine) Rhythmus sowie ein *cantabile* Thema im Stil eines Chorals –, doch diese werden statt einer herkömmlichen Durchführung den ganzen Satz hindurch ständiger Ausarbeitung und Variation unterzogen. Die Stimmung der *Fantasia* ist im ganzen düster und aufgewühlt und erreicht erst am Ende des Satzes ein gewisses Maß an Ruhe.

Von dem energischen und virtuosen Scherzo sagte der Musikwissenschaftler James Day einprägsam, es klänge wie "Bartók und Schostakowitsch ... die auf dem Leith Hill umhertollen". Rhythmische und harmonische Spannung wird den gesamten Satz hindurch mit Hilfe von verschobenen Akzenten, allgegenwärtigen Synkopierungen und einem vorherrschenden Gefühl von Unruhe beibehalten, das durch das uneindeutige Ende nicht zerstreut, sondern eher noch gesteigert wird. Bei dem sich anschließenden Finale handelt es sich um den längsten und emotionalsten Satz des Werks, der aus

sechs Variationen über ein Thema besteht, das Vaughan Williams sich bei einem früheren (und später zurückgezogenen) Klavierquintett aus dem Jahr 1903 auslieh. Dieses Thema wird in einer Atmosphäre bedrückender Ruhe vorgestellt, wobei sich die Violine durch weit auseinander liegende Doppeloktaven im Klavier schlängelt. Die sechs Variationen des Satzes bestehen aus *cantabile* thematischer Ausarbeitung (1), einem von Violine und Klavier geteilten Kanon (2), abwechselnden Soli für Violine und Klavier (3), einer von der Violine angeführten, tief empfundenen Elegie über *pianissimo* Klavierakkorden (4), umgekehrter thematischer Entwicklung (5) und schließlich einem folkloristisch gefärbten Abschnitt, der zu einer Wiederholung von Eröffnungsmaterial der *Fantasia* führt (6), welches letztendlich von turbulentem Moll in ruhiges Dur umgewandelt wird. Das Werk wurde von dem Geiger Frederick Grinke (dem Widmungsträger) und dem Pianisten Michael Mullinar in einer BBC-Übertragung anlässlich von Vaughan Williams' zweihundachtzigstem Geburtstag uraufgeführt.

Vaughan Williams: The Lark Ascending

Die letzten Seiten der Violinsonate erinnern an die melismatische Lyrik des bekanntesten Werks des Komponisten, *The Lark Ascending*, mit dessen Komposition er vierzig Jahre zuvor, am Vorabend des ersten Weltkriegs,

begonnen hatte. Vaughan Williams bezog sowohl seine Inspiration als auch den Titel von einem Gedicht von George Meredith aus dem Jahr 1881, welches Siegfried Sassoon als "ein ununterbrochenes lyrisches Gedicht, das ... mit dem Lied, das es imitiert, weiter und weiter empor steigt" beschrieb. Der Komponist wählte zwölf Gedichtzeilen aus und stellte sie der Partitur voran, um den eindringlichen Gesang der Feldlerche vor dem Hintergrund englischer Idylle abzubilden:

Sie steigt und beginnt zu kreisen,
Lässt fallen eine Silberkette aus Klang
Aus vielen Gliedern, ohne Unterlass
Von Zwitschern, Pfeifen, Schleifen und
Trillern.

[...]

Denn singend, bis ihr Himmel sich füllt,
Flößt sie Liebe zur Erde ein.
Und weiter und weiter hinauf flatternd
Ist unser Tal ihr goldener Becher
Und sie der Wein, der überquillt,
Uns mit sich empor zu heben.

[...]

Bis sie verschwunden ist in luftigen
Kreisen,
In Licht, und nur die Fantasie noch singt.

The Lark Ascending hat in der 1921 von Vaughan Williams geschriebenen Fassung für Violine und Orchester enorme Popularität erlangt. Im Original war das Werk jedoch für die intimere Besetzung von Violine und Klavier allein konzipiert, und so wurde es auch 1920 durch Marin Hall, der es gewidmet ist, und den Pianisten Geoffrey Mendham in Shirehampton uraufgeführt.

In der kurzen Einleitung und auch später immer wieder, evozieren die trillernden Kadenz der Violine (*senza misura* zu spielen) das Aufsteigen und die sich wölbende, ununterbrochene Melodie der Feldlerche, während die modalen Akkorde des Klaviers "ihren goldenen Becher" der in der Tiefe liegenden Täler zu beschreiben scheinen, über denen der Singvogel empor steigt. Während das Stück fortschreitet, arbeiten Klavier und Violine zusammen, um das Anfangsmaterial zu kombinieren und auszuarbeiten, und zwar bis zu einer zweiten unbegleiteten Violinkadenz, die wiederum dem Erscheinen eines kontrastierenden Motivs von folkloristischem Charakter vorangeht, das in der Orchesterfassung mit Flöten besetzt ist. Indem er immer verschachteltere Violin-Arabesken einsetzt, scheint der Komponist den Hörer mit dieser Evokation daran zu erinnern, dass die Lerche "der Wein, der überquillt, / uns mit sich empor

zu heben" ist. Wiederholte Violintriller und unbetonte, glockenartige Klavieroktaven (die in der Orchesterfassung mit Triangel besetzt sind) kennzeichnen dann eine neue *Allegro tranquillo* Episode, die eine weitere folkloristisch inspirierte Melodie in 6/8 bietet. Eine ausgedehnte Reprise früheren Materials führt das Werk seinem Abschluss sowie einer letzten Violinkadenz entgegen, die mit einem melancholischen Fall zur Molterz endet.

Einerseits kann man *The Lark Ascending* als Hymne auf die Schönheit der Natur hören, als schwelgerischen Lobgesang, der den Refrain der (in Goethes Worten) über Täler "fern, schön und hoffnungsvoll" flatternden und gleitenden Lerche sowohl widerspiegelt als auch verherrlicht. Das unbegleitete *pianissimo* Ende jedoch fasst eindringlich das subtile Gefühl von Trauer zusammen, in welches Vaughan Williams Merediths positiveres Gedicht einhüllt, und spiegelt dadurch vielleicht seine Sehnsucht nach der verschwundenen edwardianischen Welt wider, der auch Elgar so nachtraute. Wie in so vielen Stücken Elgars und besonders in den in Brinkwells entstandenen Meisterwerken, wird hier der Traum von ländlichem Frieden dem widerstreitenden, stillschweigenden Hintergrund von Trauer und unwiederbringlichem Verlust gegenübergestellt, sicherlich auch geprägt durch Vaughan Williams' eigene Erfahrungen

beim Royal Army Medical Corps in Frankreich.
Doch genau dieser Konflikt, genau diese
Distanz zwischen dem lobpreisenden
Singvogel und den Schützengräben bietet
auch eine Quelle der Hoffnung und des Trosts.
Wie es in Merediths Gedicht an anderer Stelle
heißt:

Das bessre Herz der Menschen wird
schauen,
Wird himmlisch fühlen, solang
Du nichts begehrst als dieses Lied.

© 2020 Conor Farrington
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh



Alex James, Courtesy of Jennifer Pike

Jennifer Pike,
during the
recording
sessions

Elgar / Vaughan Williams: Sonates pour violon / The Lark Ascending

Elgar: Sonate pour violon en mi mineur

Sir Edward Elgar (1857 – 1934) envisagea de composer une sonate pour violon et piano dès 1887, quand, approchant de ses trente ans, il ouvrit un nouveau carnet d'esquisses et en écrivit à l'encre les premières mesures; suivait, au crayon, du matériau qu'il voyait comme plus provisoire. Mais peu convaincu par ce début apparemment, Elgar retourna son carnet et recommença, esquissant la mélodie d'un mouvement lent qui figura plus tard dans *Sursum Corda* (1894) pour cordes, timbales, orgue et cuivres. La pièce embryonnaire fut alors abandonnée, et ce ne fut qu'en 1918 qu'Elgar mit enfin la dernière main à une sonate pour violon et piano.

La Sonate pour violon en mi mineur, op. 82, est l'un des quatre chefs-d'œuvre qu'Elgar composa à Brinkwells en 1918–1919, qui témoignèrent d'un retour de son énergie créatrice après une longue période de problèmes de santé et d'inactivité relative. Brinkwells, un cottage au toit de chaume surplombant la rivière Arun dans le West Sussex, devint le refuge campagnard d'Elgar de 1917 à 1921. Dans une lettre à Alice Stuart-Wortley qu'Elgar appelait sa "Windflower",

Lady Elgar dépeignit de manière très vivante la beauté de ce merveilleux coin de nature:

Je suis dans le jardin et devant mes yeux s'étend une forêt profonde, magnifique, avec au-delà des collines peu élevées... Des hirondelles chantent... parfois un rossignol, et le soir, les engoulevents font entendre leurs bruissements à la lisière du bois.

Elgar lui-même dit que l'endroit était "trop beau pour être décrit en mots", et il adorait sa vie dans les South Downs, tapissées de forêts épaisse. En août 1918, le chef d'orchestre Landon Ronald, en route pour Brinkwells dans l'attelage d'un fermier local, rencontra Elgar dans un environnement inoubliable:

Au sommet de la colline, j'aperçus, se dressant à l'horizon, une silhouette que je pris au premier coup d'œil pour une statue. Comme nous approchions, je vis que c'était un bûcheron de grande taille, penché sur une hache munie d'un très long manche qui lui servait d'appui... Ce n'était autre que Sir Edward Elgar, en personne, venu à ma rencontre au haut de la colline et qui attendait courbé sur sa hache.

parfaitement intégré dans le paysage. Il faisait ce genre de choses sans y réfléchir, par pur instinct.

Néanmoins ce havre de paix, perdu dans la campagne, ne pouvait être tout à fait à l'abri du conflit titanesque qui faisait rage dans le monde entier. En mai 1918, Charles Mott, un baryton ami d'Elgar, mourut de ses blessures en France. Elgar apprit son décès en même temps qu'arrivait sa dernière lettre dans laquelle il évoquait sa peur "de disparaître et de ne plus entendre les chères harmonies de tes œuvres superbes". Plus tard, ce même mois, Elgar entendit lui-même les tirs d'artillerie dans la Manche. Illustrant cette étrange association d'événements, les œuvres de Brinkwells sont imprégnées non seulement d'enchantement pastoral - ce qu'Elgar appelait la "magie des bois" - , mais aussi d'une sorte de nostalgie diffuse de l'univers édouardien qui avait péri dans les tranchées.

Elgar commença la sonate le 20 août, un jour après la livraison de son piano droit Steinway par le même fermier et son attelage; il progressa rapidement et termina l'œuvre le 15 septembre. Le projet avait manifestement embrasé son imagination; Lady Elgar décrivit l'œuvre naissante comme "vibrant au travers de tout son être". L'*Allegro* commence par deux motifs contrastés qui

font écho au début du Quatuor à cordes en mi mineur (esquisonné plus tôt cette année-là à Severn House où habitait Elgar à Londres), suivis de variantes plus longues qui forment la base d'une exposition d'une sobriété beethovénienne. Le second sujet lyrique rappelle le motif "Spirit of Delight" de la Symphonie no 2 en mi bémol majeur et conduit à d'amples arpèges au violon, un développement agité, erratique, et enfin une coda caractérisée (pour le musicologue Daniel Grimley) par une "austère défiance" plutôt que par un sentiment d'"inévitabilité héroïque".

Le 24 août, Lady Elgar nota dans son journal: "E[lgar] écrit une magnifique nouvelle musique, différente de tout ce qu'il a jamais écrit... Si insaisissable, si délicate." Elle avait entendu Elgar composer le début de la Romance qui forme le mouvement lent de la sonate, le motif chromatique descendant rappelant, selon le biographe d'Elgar, Jerrold Northrop Moore, le motif du "Jugement" dans *The Dream of Gerontius*. Le caractère étrange de la section introductive, et sa répétition en miroir après l'épisode central, plus lyrique, donna lieu à de nombreux commentaires de la part de ses contemporains, tels le violoniste W.H. Reed, qui la décrivit ainsi:

absolument différente de tout ce que
j'ai entendu en musique de chambre ou

ailleurs: le caractère en est intensément fantastique, et elle est émaillée de touches subtiles d'une grande beauté.

La section centrale, inspirée semble-t-il par la sympathie d'Elgar pour sa Windflower (qui s'était cassé la jambe à Tintagel), comprend une ample mélodie en si bémol majeur, conduisant à un retour du matériau introductif avec son humeur capricieuse.

Le finale qu'Elgar décrit comme "très étendu et apaisant comme le dernier mouvement de la Deuxième Symphonie" commence par un ample motif en mi majeur. Ce matériau est largement développé avant une réponse énergique sous forme d'un motif martial descendant brusquement, qui à son tour est amplifié. Un second sujet expressif est alors énoncé par le piano et repris par le violon; ceci conduit à des phrases fragmentaires dans des tonalités erratiques, puis à un épisode fortement chromatique rappelant le "Wonnemotiv" dans *Die Walküre* de Wagner. D'autres variantes strophiques du matériau introductif, de la réponse martiale et du second sujet suivent, avant que soit énoncé à nouveau le "Wonnemotiv" qui conduit à un retour de la mélodie expressive de la section centrale de la Romance. Elgar choisit de reprendre ce matériau en partie à cause du décès inopiné, le 10 septembre, de la dédicataire de la sonate, son amie Marie

Joshua, qui quelques jours plus tôt seulement lui avait écrit pour dire combien elle était "comblée par l'honneur" qu'il lui faisait. En hommage à Marie Joshua il écrivit, ainsi le décret Lady Elgar, une "douce et merveilleuse lamentation – dans le genre de la fin du mouvement lent de la Deuxième Symphonie". Une coda termine la sonate en force.

La création de la Sonate eut lieu au Aeolian Hall en mars 1919 par W.H. Reed et Landon Ronald. Lady Elgar nota que "l'interprétation était superbe et fut accueillie avec enthousiasme", et que "le public hurla quand Elgar parut enfin sur scène". Le critique L. Dunton Green rendit hommage, dans *The Arts Gazette*, à "la sincérité, la sobriété et la simplicité" de son langage, et décrivit l'œuvre comme

une protestation contre les procédés sophistiqués des ultra-modernistes - elle semble dire: voyez ce qui peut être fait avec les formes anciennes, les méthodes de composition d'autrefois.

Elgar exprima le même sentiment lorsqu'il offrit à Marie Joshua d'en être la dédicataire, décrivant la pièce comme "pleine de sonorités tissées d'or" et ne contenant rien de "violemment chromatique ou cubiste". Cependant cette description en minimise sans aucun doute les caractéristiques modernistes, en ce compris des repères

structurels imprécis et un certain délai dans la résolution harmonique, des arguments en faveur du maintien de la sonate dans le répertoire contemporain où elle mérite sa place.

Vaughan Williams: Sonate pour violon en la mineur

Ralph Vaughan Williams (1872 – 1958) succéda à Elgar en sa qualité de compositeur anglais le plus en vue de son époque, et comme Elgar, il composa tardivement une sonate pour violon et piano. En effet, la Sonate pour violon en la mineur, peu connue, que Vaughan Williams composa quatre ans avant son décès peut être considérée comme sa dernière œuvre instrumentale majeure. Comme le suggère son titre, la *Fantasia* introductory associe des éléments de la fantaisie à la forme sonate, suivant un chemin largement emprunté par Beethoven dans les sonates de l'opus 27, par Schubert dans la *Wandererfantasie* et par Liszt (un compositeur que Vaughan Williams méprisait) dans la "Fantasia quasi sonata" *Après une lecture du Dante*. Pour ce qui est de la forme sonate, des premier et second sujets peuvent être identifiés – un motif ascendant agité se démarquant par des rythmes pointés au piano et plus fluides au violon, et un thème à l'allure de chorale

cantabile, respectivement –, mais ceux-ci, plutôt que d'être développés de manière conventionnelle, sont continuellement travaillés et variés dans le courant du mouvement. Le climat de la *Fantasia* est généralement sombre et tourmenté, et ce n'est qu'à la fin du mouvement qu'un calme relatif est retrouvé.

Le Scherzo dynamique et tout en virtuosité fut décrit en des termes mémorables par le musicologue James Day qui trouvait qu'on aurait dit "Bartók et Chostakovitch... déambulant sur Leith Hill". Une tension rythmique et harmonique est maintenue tout au long du mouvement par des accents déplacés, des syncopes omniprésentes et une impression dominante de malaise intensifiée plutôt que dissipée par une fin ambivalente. Le finale, ensuite, est le mouvement le plus long et le plus chargé en émotion de toute l'œuvre; il comprend une série de six variations sur un thème que Vaughan Williams emprunta au Quintette pour piano de 1903, une œuvre précoce qu'il retira ensuite. L'énoncé du thème se déroule dans une atmosphère de tranquillité oppressante, le violon se frayant un chemin entre des octaves doubles très espacées au piano. Les six variations du mouvement se présentent comme suit: un développement thématique *cantabile* (I), un canon que se partagent le

violon et le piano (2), des solos de violon et de piano en alternance (3), une élégie vibrante au violon sur des accords *pianissimo* au piano (4), un développement thématique inversé (5) et finalement une section aux accents folkloriques menant à une nouvelle exposition d'une partie du matériel introductif de la *Fantasia* (6), et enfin, par une ultime transformation, le turbulent mineur devient un paisible majeur. L'œuvre fut créée par le violoniste Frederick Grinke (son dédicataire) et le pianiste Michael Mullinar sur les ondes de la BBC le jour des quatre-vingt-deux ans de Vaughan Williams.

Vaughan Williams: *The Lark Ascending*

Les dernières pages de la Sonate pour violon évoquent le lyrisme mélismatique de l'œuvre la plus réputée du compositeur, *The Lark Ascending*, commencée quarante ans plus tôt, à la veille de la Grande Guerre. Vaughan Williams s'inspira d'un poème de 1881 de George Meredith, dont il reprit aussi le titre, décrit par Siegfried Sassoon comme "un long poème dont l'envolée est à l'image du chant qu'il imite". Le compositeur choisit douze vers du poème, qu'il plaça en tête de la partition, illustrant le chant obsédant de l'alouette dans les paysages champêtres anglais:

Elle monte et tournoie,
Distillant son chant en perles d'argent,

Chainons infinis
De gazouillements, de pépiements, de piailllements.

[...]

Elle chante jusqu'à combler son espace céleste,
C'est l'amour de la terre qu'elle instille,
Et poursuivant son ascension encore,
Survolant la vallée, sa coupe d'or,
Elle est comme le vin qui déborde
Et qui dans son sillage nous emporte.

[...]

Jusqu'à se perdre en ses cercles aériens
Dans la lumière, et la fantaisie chante.

The Lark Ascending est devenu extrêmement populaire dans la version pour violon et orchestre que Vaughan Williams composa en 1921. Originellement, toutefois, l'œuvre fut écrite pour violon et piano seulement, des forces plus discrètes, et c'est cette version qui fut créée par Marie Hall (sa dédicataire) et le pianiste Geoffrey Mendenham à Shirehampton en 1920.

Dans la brève introduction, et à d'autres moments ensuite, les cadences ponctuées de trilles du violon (jouées *senza misura*) évoquent l'ascension et les arabesques

capricieuses de la mélodie de l'alouette tandis que les accords modaux au piano semblent dépeindre "sa coupe d'or", les vallées que survole l'oiseau. Comme la musique progresse, le piano et le violon s'associent pour développer le matériau introductif, avant une deuxième cadence non accompagnée au violon qui, à son tour, précède l'apparition d'un motif aux accents folkloriques qui contraste, écrit pour flûtes dans la version orchestrale. L'évoquant par des arabesques de plus en plus complexes au violon, le compositeur semble rappeler à l'auditeur que l'alouette est "comme le vin qui déborde / et qui dans son sillage nous emporte". Des trilles répétés au violon et des octaves à contretemps au piano évoquant des sonneries de cloches (jouées au triangle dans la version orchestrale) marquent alors le début d'un nouvel épisode *Allegro tranquillo* qui présente une autre mélodie d'inspiration folklorique, en 6/8. Une ample reprise du matériau entendu précédemment conduit l'œuvre à sa conclusion et à une cadence finale au violon qui se termine par une chute mélancolique sur la tierce mineure.

À un certain niveau, *The Lark Ascending* peut être perçu comme un hymne aux splendeurs de la nature, un ardent panégyrique qui reflète et exalte à la

fois le refrain de l'alouette voltigeant et planant (comme l'exprime Goethe) sur les vallées, "distant, belle, porteuse d'espoir". Cependant la fin *pianissimo* et non accompagnée restitue intensément l'atmosphère subtile de tristesse dont Vaughan Williams enveloppa le poème plus joyeux de Meredith, exprimant peut-être sa nostalgie de l'univers édouardien disparu, qu'Elgar regrettait tant. Comme souvent dans la musique d'Elgar, et en particulier dans les chefs-d'œuvre de Brinkwells, il y a ici, en toile de fond des rêves de tranquillité pastorale, une tristesse implicite et un sentiment de perte irrémédiable certainement inspirés par ce que vécut Vaughan Williams dans la Royal Army Medical Corps en France. Cependant, la distance même entre la mélodie de l'oiseau et les tranchées, est aussi source d'espoir et de consolation. Comme l'exprime ailleurs la poésie de Meredith:

Le meilleur de l'humain poindra,
Et t'emplira d'une célest joie, si nul autre
désir
Ne te vient cependant que d'entendre son
chant.

© 2020 Conor Farrington

Traduction: Marie-Françoise de Meeùs



Also available



Franck • Debussy • Ravel
Violin Sonatas
CHAN 10667

Also available



Jennifer Pike

Johannes Brahms
Robert Schumann
Clara Schumann

Tom
Poster
piano

Brahms • Robert & Clara Schumann

Violin Sonatas • Three Romances

CHAN 10762

Also available



Dvořák • Janáček • Suk
Works for Violin and Piano
CHAN 10827

Also available



The Polish Violin
CHAN 20082

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: 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 Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



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 (serial no. 592 087) concert grand piano courtesy of Potton Hall
Piano technician: Jon Pearce
Page turner: Peter Willsher

Recording producer Rachel Smith
Sound engineer Jonathan Cooper
Assistant engineer Alex James
Editor Rachel Smith
A & R administrator Sue Shorridge
Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 27 - 29 October 2019
Front cover Photograph of Jennifer Pike by Andrew Farrington
Back cover Photograph of Martin Roscoe by Eric Richmond
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
Publishers Oxford University Press, London (*Violin Sonata in A minor*), Oxford University Press,
Oxford (*The Lark Ascending*)
© 2020 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

ELGAR/VAUGHAN WILLIAMS: VIOLIN SONATAS, ETC. – Pike/Roscoe

CHAN 20156

CHANDOS DIGITAL

Sir Edward Elgar

(1857–1934)

- 1-3 **Sonata, Op. 82** (1918) 25:63
in E minor • in e-Moll • en mi mineur
for Violin and Piano

Ralph Vaughan Williams

(1872–1958)

- 4-6 **Sonata** (1954) 26:50
in A minor • in a-Moll • en la mineur
for Violin and Piano
- 7 **The Lark Ascending** (1914) 14:18
Original Version
Romance for Violin and Piano

TT 67:05

Jennifer Pike violin

Martin Roscoe piano

ELGAR/VAUGHAN WILLIAMS: VIOLIN SONATAS, ETC. – Pike/Roscoe

CHANDOS
CHAN 20156

© 2020 Chandos Records Ltd © 2020 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

CHANDOS
CHAN 20156