Viola Sonatas

LAWRENCE POWER
SIMON CRAWFORD-PHILLIPS
PAUL HINDEMITH
(1895–1963)

Sonatas for viola and piano

Sonata (1939)
1. Breit — Mit Kraft ................................. [6'54]
2. Sehr lebhaft ....................................... [4'24]
3. Phantasie: Sehr langsam, frei ............ [4'12]
4. Finale (mit zwei Variationen): Leicht bewegt — Ein wenig langsamer — Sehr lebhaft [7'15]

Sonata in F major Op 11 No 4 (1919)
5. Fantasie: Ruhig — ............................. [2'55]

Sonata Op 25 No 4 (1922)
8. Sehr lebhaft — Markiert und kraftvoll [4'48]
9. Sehr langsam Viertel ................................ [4'07]
10. Finale: Lebhafe Viertel ........................ [5'21]

Meditation from Nobilissima visione (1938) Sehr langsam ........... [4'06]

LAWRENCE POWER viola
SIMON CRAWFORD-PHILLIPS piano
PAUL HINDEMITH’S first instrument was the violin, and so thoroughly did he master it that he rose to become leader of the Frankfurt Opera Orchestra at the age of nineteen. But by the end of World War I he had turned in preference to the viola, and in the inter-war period he was internationally renowned both as a chamber-music player—he was the violist of the Amar Quartet, which specialized in contemporary music—and as a concert soloist. (He gave the premiere of William Walton’s Viola Concerto, for example.) He probably wrote more solo repertoire for the viola than for any other instrument. In addition to a concerto (Der Schwanendreher), two other concerto-like works (the fifth Kammermusik and the second Konzertmusik), and the Trauermusik for viola and strings, he wrote no fewer than seven sonatas, either for viola and piano or viola unaccompanied. The first examples of these latter categories are the fourth and fifth, respectively, of the five stringed-instrument sonatas which he began in 1918 while still serving in the German army on the Western Front and published together as his Opus 11. At that time it was an almost unheard-of gesture to group together so many works as subdivisions of a single opus, and it indicated Hindemith’s desire to put away Romantic attitudes, such as the idea that every composition was a complete and utterly separate work of art. Admittedly Brahms and Reger had sometimes published chamber works in pairs, but by encompassing such a large number of fair-sized works Hindemith was going back to the examples of Haydn or even Handel, providing a collection from which performers might choose. On 2 June 1919, partnered by his pianist friend Emma Lübbecke-Job, he premiered the Sonata in F major Op 11 No 4 for viola and piano as part of an all-Hindemith concert in his home town of Frankfurt. The concert led directly to the work’s publication, and a connection with the publishing firm of Schott that lasted the rest of Hindemith’s life.

Though not without original touches, this graceful and amiable sonata is one of few works which hints at the source of Hindemith’s style in the sound-world of Brahms and even Dvořák. There is also a Franco-Russian strain, perhaps heightened by a study of Debussy (whom his wartime commanding officer had especially admired). Little in the sonata’s musical language would have caused surprise in the 1890s, though few pieces of that era modulate so freely. The rather unusual form, with a short introductory movement, a theme and variations, and a finale that interrupts the variation-sequence only to resume it later, suggests the genre of fantasy-sonata cultivated by some of the Romantic composers.

The first movement’s lulling initial melody might almost be by Brahms, though the chromatic harmonization of its counter-statement points to César Franck. A cadenza-like passage leads into the variation movement, whose folk-song-flavoured theme is rather redolent of the Russian nationalist school (Borodin, say, filtered through Debussy). The ensuing four variations are more individual, however, with the part-writing turning increasingly into real polyphony.

The finale disrupts the process: it resembles a self-contained sonata-form movement with two contrasting ideas—the first assertive, with a prominent three-note rhythmic figure, and the second a gentle, lullaby-like tune, one of the most frankly Romantic melodies in Hindemith’s entire output. After an extended development, however, the sequence of variations begun in the previous movement resumes with a final group of three: one gently flowing, a livelier fugato, and a coda where the folk-song-like theme has the last word.

Only three years separate Op 11 No 4 from Hindemith’s next viola sonata with piano, the fourth member of his Op 25 set (it still was his practice at this period to group several string sonatas together in a single opus). Yet while
the **Sonata Op 25 No 4** for viola and piano, composed in 1922, is technically still an ‘early’ work, every bar, at least of the first two movements, is *echt* Hindemith. In the meantime he had leapt to prominence in the European avant-garde with a scandalous trilogy of short operas dealing with eroticism from different perspectives, and had then almost immediately renounced their sensationalist style for a new ‘objectivity’ owing much to the Baroque composers. Unlike the F major Sonata’s virtual continuum of development from one movement to the next, therefore, the new sonata’s movements are highly contrasted and defined: this is an altogether tauter construction, in the leaner, rhythmically highly directed idiom that had rapidly evolved in the intervening years. The piano plays an unusually prominent role, opening the first movement with an extended solo of its own before the viola joins it for a driven *Allegro* with a gentler, but hardly much more peaceful, second subject.

The evaporation of this energy into the sudden understatement of the coda is all the more unexpected—as is the eloquence of the slow movement, a kind of impassioned monologue for the viola against tolling piano chords: sometimes bell-like, sometimes like a chorale. The finale bursts in with brusquely percussive gestures in both instruments, developing into a determined and exhilarating *moto perpetuo*. This is imbued apparently (and for Hindemith unusually) with extended references to Eastern European music. One feels his contact at contemporary music festivals with the brilliant chamber works of Kodály and Bartók had temporarily rubbed off on him. Perhaps he realized this, for the movement is virtually unique in his output; it may be why he allowed this—in every other respect magnificent—sonata, alone of the Op 25 group, to languish unpublished during his lifetime after he gave the first performance in January 1923.

Hindemith did not return to the viola/piano genre for seventeen years—with the two minor exceptions of the piano version of his *Trauermusik* (1936) in memory of King George V, and the *Meditation* for viola and piano of 1938. This latter piece is a transcription of a peaceful movement from his ballet of the same year about St Francis of Assisi, *Nobilissima visione*, depicting the saint at prayer: it will be familiar to concert-goers as the opening portion of the orchestral suite that Hindemith also fashioned from the ballet. The music is a kind of distillation of his mature idiom, gravely flowing and serene, the harmony fusing major and minor into a richly elegiac sonority.

By the time he composed *Nobilissima visione* Hindemith had fallen foul of the Nazi regime, which banned performance of his works and posed a danger to his immediate family. Since 1933 he had been spending increasing amounts of time outside Germany, teaching and performing. He severed his last ties as a German citizen immediately after the premiere of *Nobilissima visione*, which took place in London. Crossing the German border into Switzerland (not without hindrance from the Nazi customs authorities), he settled there from September 1938 until February 1940, when he emigrated to the USA. If ‘settled’ is the right word—financial pressures dictated several concert tours, to Italy, France, Belgium, Holland and the USA.

Nevertheless, this was an immensely productive period. As well as working on a projected Breughel ballet which became the piano-concerto-like *Four Temperaments*, he orchestrated some of his *Marienleben* songs of 1922–3 and began planning *Die Harmonie der Welt*, an opera (destined to remain uncompleted for nearly twenty years) on the life of the astronomer Kepler during the Thirty Years’ War. Meanwhile he produced a veritable stream of instrumental sonatas: one each for horn, trumpet, harp,
violin, viola and clarinet, continuing a series originally begun in 1937 with sonatas for organ, piano duet, oboe and bassoon. He seems to have been reassessing the expressive potential of the various solo instruments; and indeed several of these sonatas possess a tension and drama very different from the harmonious serenity of Nobilissima visione. So it was during his third concert tour of the USA, in the early months of 1939, that Hindemith composed his third and largest Viola Sonata (which was also his last composition for the instrument as a soloist).

This four-movement Sonata for viola and piano, which he premiered at Harvard on 18 April 1939, has unexpected affinities—from the standpoint of Hindemith's most mature idiom—with the early F major Sonata, insofar as it possesses a 'Phantasie' movement, the finale includes two variations, and the work itself is more or less centred on F, though neither major not minor but a continual blend of the two. (In fact the work has no declared key-signature, and as a result has sometimes been incorrectly designated as a ‘Sonata in C’.) On the other hand it speaks entirely with the voice of the mature Hindemith, in strong, confident and sustained polyphonic lines. The determined and ardent first movement has an overall sonata shape, with a more tranquil subsidiary theme; working to an impressive climax, it displays the increased emotional warmth typical of Hindemith’s works of the late 1930s, a quality which indeed informs the whole sonata. There follows a powerful Scherzo, playing with rapidly changing lengths of bar, and with an emphatic rhythmic tag which Hindemith develops with great resource and sardonic wit while the piano contributes fanfare-like figures and perpetuum mobile accompaniments, or sinisterly stalks the viola in staccato.

The ‘Phantasie’ slow movement proves to be a rhapsodic and increasingly dramatic blend of recitative and arioso, the viola now well to the fore. The finale begins affably enough, and its second subject emerges as a miniature march. But instead of a conventional development these materials are treated in two highly contrasted variations, the first mysterious and capricious, the piano contributing bird-like warbles and runs, the second more decisive and vigorous, sweeping the sonata to a triumphant conclusion on a unison F.
Lawrence Power

Lawrence Power is one of the foremost violists today. After winning prizes at many international competitions, including the Maurice Vieux Viola Competition in Paris and The William Primrose International Viola Competition, Canada, of which he was the first British winner, he was selected for the BBC ‘New Generation Artists’ scheme which led to numerous broadcasts in recital and as a soloist with the BBC Orchestras.

Since his London solo debut with The Philharmonia, he is highly sought after in the United Kingdom and abroad, appearing as soloist with major orchestras around the world including the Royal Concertgebouw, Boston Symphony and Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. In addition to his solo career, he is much in demand as a chamber musician, as violist in both The Nash Ensemble and the Leopold String Trio. His premiere recordings of concertos by Cecil Forsyth and York Bowen (Hyperion CDA67546) were widely praised, and his disc of concertos by Walton and Rubbra (CDA67587) was nominated for a 2008 Gramophone Award. Other recordings include Brahms Viola Sonatas (CDA67584) and York Bowen’s complete works for viola and piano with Simon Crawford-Phillips (CDA67651/2). Future recordings for Hyperion will include concertos by Bartók and Rosza with the Bergen Philharmonic Orchestra and Andrew Litton.

Lawrence Power plays a rare viola by the Bolognese maker Antonio Brensi from c1610 and is fortunate to have had the support of the Nigel Brown instrument scheme in order to secure its purchase.

Simon Crawford-Phillips

Simon Crawford-Phillips was awarded a scholarship in 1994 to study piano at the Royal Academy of Music with Hamish Milne. Having won numerous awards, he graduated with a first class honours degree and in 2000 gained his Master’s Degree at the Guildhall School of Music and Drama, where he was awarded a Fellowship. He continues his studies with Ferenc Rados.

Equally at home in the roles of soloist, accompanist and chamber musician Simon has built a varied career, working with instrumentalists and singers such as Emma Bell, Emily Beynon, Alice Coote, Sarah Fox, Louise Hopkins, Mats Lidström, Truls Mørk, Lawrence Power, the Leopold String Trio and Yggdrasil String Quartet, and appearing as a guest artist with The Nash Ensemble. He is also part of a successful piano duo with Philip Moore. His solo work has included recitals and concertos throughout Europe, Japan and Scandinavia.

In recent years, as a member of the acclaimed Kungsbacka Piano Trio, Simon has given recitals at major concert halls throughout Europe in the ECHO ‘Rising Stars’ series, and also at New York’s Carnegie Hall, where they gave their debut in February 2003. Selected, with the Kungsbacka Piano Trio, as a BBC ‘New Generation Artist’ in 2000, Simon Crawford-Phillips has since recorded extensively for Radio 3. For Hyperion he has recorded discs of Brahms and York Bowen with Lawrence Power.

Simon holds a teaching position at the Gothenburg Conservatory and in May 2003 was elected an Associate of the Royal Academy of Music.
PAUL HINDEMITHS erstes Instrument war die Violine, die er so gründlich meisterte, dass er schon im Alter von 19 Jahren zum Konzertmeister des Frankfurter Opernorchesters aufstieg. Aber gegen Ende des Ersten Weltkriegs hatte er eine Vorliebe zur Bratsche entwickelt, und in den Zwischenkriegsjahren war er sowohl als Kammermusiker—als Bratscher des Amar-Quartetts, das sich auf zeitgenössische Musik spezialisierte—als auch als Konzertsolist international berühmt. (Er gab zum Beispiel die Premiere von William Waltons Bratschenkonzert.) Er schrieb wahrscheinlich mehr Solorepertoire für die Bratsche als alle anderen Instrumente. Abgesehen von einem Konzert (Der Schwanendreher), zwei weiteren konzerthaften Werken (der fünften Kammermusik und der zweiten Konzertmusik) und der Trauermusik für Bratsche und Streicher schrieb er nicht weniger als sieben Sonaten entweder für Bratsche und Klavier oder Bratsche allein. Die ersten Beispiele der letzteren Kategorien sind die vierte und fünfte der fünf Sonaten für Streichinstrumente, die er 1918, als er noch an der Westfront im deutschen Heer diente, begann und als sein op. 11 veröffentlicht.


Das Finale unterbricht diesen Prozess: es erinnert an einen in sich geschlossenen Satz in Sonatenform mit zwei kontrastierenden Ideen—die erste bestimmt, mit einer prominenten dreinötigen rhythmischen Idee, die zweite eine Art sanftes Wiegenlied und eine der unverblümtesten romantischen Melodien in Hindemiths gesamtem Œuvre.


Als er **Nobilissima visione** komponierte, war Hindemith bereits mit dem Naziregime in Konflikt geraten, das die Aufführung seiner Werke verbot und seine unmittelbare Familie in Gefahr brachte. Von 1933 an hatte er lehrend und konzertierend zunehmend Zeit außerhalb Deutschlands verbracht. Nach der Premiere von **Nobilissima visione**, die in London stattfand, brach er seine letzten Verbindungen mit Deutschland ab. Er über-
querte die deutsche Grenze in die Schweiz (nicht ohne Probleme mit den Zollbehörden der Nazis), wo er sich vom September 1938 bis Februar 1940 niederließ, bevor er in die Vereinigten Staaten emigrierte. „Niederlassen“ ist aber wohl kaum das richtige Wort—Finanzdruck diktierte mehrere Konzertourneen in Italien, Frankreich, Belgien, Holland und den USA.


Der langsame Satz, die „Phantasie“, erweist sich als eine rhapsodische und zunehmend dramatische Mischung von Rezitativ und Arioso, in dem die Bratsche in den Vordergrund gerückt wird. Das Finale beginnt eher freundlich, und ihr zweites Thema tritt als Miniaturnmarsch auf. Aber statt einer konventionellen Durchführung wird dieses Material in zwei kontrastierenden Variationen verarbeitet—die erste ist mysteriös und kapriziös mit vogelhaftem Gezwitscher und Läufen, die zweite ist entschlossener und energischer und bringt die Sonate zu einem triumphalen Abschluss auf einem Unisono-F.
HINDEMITH  *Sonates pour alto et piano & Méditation*

L'E PREMIER INSTRUMENT de Paul Hindemith fut le violon, qu'il maîtrisa au point de devenir premier violon de l'orchestre de l'Opéra de Francfort, à l'âge de dix-neuf ans. Mais à la fin de la Première Guerre mondiale, il se mit à préférer l’alto et devint, dans l’entre-deux-guerres, un chambriste—il fut l’altiste du Quatuor Amar, spécialisé dans la musique contemporaine—et un concertiste solo de renommée internationale. (Il créa ainsi le Concerto pour alto de William Walton.) Il dédia probablement plus d’œuvres à l’alto qu’à tout autre instrument, signant un concerto (*Der Schwanendreher*), deux partitions concertantes (la cinquième *Kammermusik* et la deuxième *Konzertmusik*), la *Trauermusik* pour alto et cordes, plus un total de sept sonates pour alto et piano ou pour alto solo, dont les premiers exemples sont respectivement les numéros 4 et 5 des cinq sonates pour instruments à cordes entreprises en 1918 alors qu’il servait encore dans l’armée allemande, sur le front Ouest—elles seront publiées sous le numéro d’opus onze.

Jamais personne ou presque n’avait encore considéré un si grand nombre de pièces comme autant de subdivisions d’un même opus et, par ce geste, Hindemith entendait rejeter les attitudes romantiques voulant, par exemple, que toute composition fût une œuvre d’art complète, à part entière. Certes, Brahms et Reger avaient parfois publié deux œuvres de chambre ensemble mais, en réunissant autant de pièces relativement imposantes, Hindemith rejoignait l’exemple de Haydn, voire de Haendel, avec un recueil où les interprètes puissent puiser. Le 2 juin 1919, accompagné de son amie pianiste Emma Lübbecke-Job, il créa sa *Sonate en fa majeur op. 11 no 4* pour alto et piano. Cette première eut lieu dans son Francfort natal, dans le cadre d’un concert qui lui fut entièrement consacré et qui déboucha sur la publication immédiate de l’œuvre par Schott—une maison d’édition à laquelle il demeura fidèle toute sa vie.

Émaillée de touches originales, cette charmante et aimable sonate est cependant une des rares œuvres où Hindemith laisse transpirer les sources stylistiques que furent pour lui les univers sonores de Brahms et même de Dvořák. Un accent franco-russe se fait également entendre, peut-être exacerbé par une étude de Debussy, que vénérait le commandant de Hindemith, pendant la guerre. Le langage de cette Sonate dut peu surprendre dans les années 1890, même si rares furent les pièces de cette époque à moduler si librement. Sa forme assez inhabituelle—un court mouvement introductif, un thème et variations et un finale interrompant la variation-séquence pour mieux la reprendre plus tard—suggère une fantaisie-sonate, un genre cultivé par certains compositeurs romantiques.

La berçante mélodie initiale du premier mouvement pourrait presque être de Brahms, bien que l’harmonisation chromatique de sa contre-exposition évoque César Franck. Un passage façon cadenza mène au mouvement-variants, dont le thème folklorisant est plutôt renouvelé de l’école nationaliste russe (Borodine, disons, filtré à travers Debussy). Les quatre variations suivantes sont toutefois plus singulières, la conduite des parties tournant de plus en plus à la véritable polyphonie.

Le finale vient rompre ce processus : il ressemble à un mouvement de forme sonate autonome, marqué par deux idées contrastives—l’une péméptoire, avec une saillante figure de trois notes, l’autre un doux air façon berceuse, parmi les mélodies les plus ouvertement romantiques de tout Hindemith. Mais, passé un développement prolongé, un dernier groupe de trois variations vient reprendre la séquence entamée dans le mouvement précédent : une au flux paisible, un fugato plus enjoué et une coda où le thème folklorisant a le dernier mot.
Trois petites années séparent l’op. 11 no 4 de la sonate pour alto et piano suivante, la quatrième œuvre de l’op. 25 de Hindemith (qui regroupait alors encore plusieurs sonates à cordes dans un même opus). Techniquement une page de « jeunesse », cette Sonate op. 25 no 4 (1922) pour alto et piano est pourtant, dans chacune de ses mesures (du moins dans celles des deux premiers mouvements), du pur Hindemith. Entre-temps, ce dernier était soudain devenu célèbre dans l’avant-garde européenne grâce à une scandaleuse trilogie de courts opéras traitant de l’érotisme sous différents éclairages, dans un style sensationnaliste qu’il avait presque immédiatement abandonné pour une nouvelle « objectivité » fort redevable aux compositeurs baroques. Contrairement à la Sonate en fa majeur et à son quasi-continuum de développement, d’un mouvement à l’autre, les mouvements sont donc ici très contrastés et définis : c’est une construction autrement plus tendue, dans l’idiome aminci, rythmiquement très guidé, qui s’était développé en quelques années. Pour une fois, le piano joue un grand rôle et ouvre le premier mouvement par un solo prolongé avant d’être rejoint par l’alto pour un Allegro vigoureux, avec un second sujet plus doux mais guère plus paisible.

L’évaporation de cette énergie dans la brusque énonciation, toute en retenue, de la coda est des plus inattendues—tout comme l’éloquence du mouvement lent, sorte de monologue fervent de l’alto contre un glas d’accords pianistiques façon tantôt carillon, tantôt choral. Le finale, qui fait irruption avec des gestes brusquement percusifs aux deux instruments, se développe en un moto perpetuo résolu et exaltant, apparentement (et inhabituellement, pour Hindemith) imprégné d’amples références à la musique d’Europe orientale. Les brillantes œuvres de chambre de Kodály et de Bartók avaient, on le sent, déteint sur Hindemith, qui les avait côtoyées dans les festivals de musique contemporaine. Peut-être en eut-il conscience car ce mouvement est presque unique dans tout son œuvre ; ce qui peut expliquer pourquoi cette sonate—par ailleurs magnifique à tous égards—fut la seule du corpus op. 25 que Hindemith laissa inédite après l’avoir créée en janvier 1923.

À deux petites exceptions près—la version pour piano de la Trauermusik (1936), en mémoire du roi George V, et la Méditation pour alto et piano de 1938—, Hindemith se détourna pendant dix-sept ans du genre alto/piano. La Méditation est la transcription d’un paisible mouvement extrait de Nobilissima visione, le ballet que Hindemith consacra la même année à un portrait de Saint François d’Assise en prière ; les habitués des concerts y reconnaîtront la portion initiale de la suite orchestrale également tirée de ce ballet. Ici, Hindemith se livre à une sorte de distillation de l’idiome de sa maturité, au flux et à la sérénité graves, à l’harmonie fusionnant majeur et mineur en une sonorité richement élégiaque.

À l’époque de Nobilissima visione, Hindemith s’était mis à dos le régime nazi, qui interdit toute exécution de ses œuvres et constituait un menace pour sa proche famille. À partir de 1933, il avait passé toujours plus de temps hors d’Allemagne, à enseigner et à jouer. Ses dernières attaches de citoyen allemand, il les rompit juste après la première de Nobilissima visione, à Londres, en passant la frontière allemande (non sans être importuné par les douanes nazies) pour gagner la Suisse, où il s’installa de septembre 1938 à février 1940, date de son émigration aux États-Unis. Si tant est que « s’installa » soit le mot juste, car des pressions financières lui imposèrent d’effectuer plusieurs tournées de concerts en Italie, en France, en Belgique, en Hollande et aux États-Unis.

Cette période n’en fut pas moins extrêmement productive. Tout en travaillant à un projet de ballet sur Brueghel—les futurs Quatre tempéraments, apparentés à un concerto pour piano—, il orchestra certains lieder de
son cycle *Marienleben* (1922–3) et commença d’élaborer *Die Harmonie der Welt*, un opéra (qui devait rester inachevé pendant près de vingt ans) sur la vie de l’astronome Kepler durant la guerre de Trente Ans. Dans le même temps, il produisit un véritable torrent de sonates instrumentales : une pour cor, une pour trompette, une pour harpe, une pour violon, une pour alto et une pour clarinette, continuant là une série entamée en 1937 avec des sonates pour orgue, pour duo pianistique, pour hautbois et pour basson. Il semble avoir revisité le potentiel expressif des divers instruments solo, car plusieurs de ces sonates recèlent une tension et un drame bien éloignés de l’harmonieuse sérénité de *Nobilissima visione*. Ce fut donc pendant sa troisième tournée aux États-Unis, dans les premiers mois de l’année 1939, que Hindemith rédigea sa dernière sonate pour alto (la plus imposante, celle qui devait être, aussi, sa dernière composition pour alto solo).

Crée à Harvard le 18 avril 1939, cette *Sonate* pour alto et piano en quatre mouvements présente des affinités inattendues—du point de vue de l’idiome de Hindemith, très abouti—avec la juvénile *Sonate* en fa majeur : dotée d’un mouvement de « Phantasie » et d’un finale comptant deux variations, elle est plus ou moins centrée sur fa, ni majeur ni mineur mais dans un mélange des deux. (En fait, aucune armature n’est spécifiée, ce qui en a conduit certains à l’appeler, à tort, « Sonate en ut ».) D’un autre côté, tout en elle parle avec la voix du Hindemith de la maturité, dans des lignes polyphoniques puissantes, assurées et tenues. Le premier mouvement, déterminé et ardent, est globalement de forme sonate, avec un thème secondaire plus tranquille ; aboutissant à un impressionnant climax, il affiche la chaleur émotionnelle accrue propre aux œuvres des années 1930 du compositeur—une chaleur qui, au vrai, imprègne toute la Sonate. S’ensuit un vigoureux *Scherzo* qui joue sur des longueurs de mesure changeant à toute allure, et sur un slogan rythmique emphatique développé avec beaucoup de ressource et de verve sardonique pendant que le piano fournit des figures façon fanfare et des accompagnements en *perpetuum mobile*, à moins qu’il ne traque d’un air sinistre l’alto en staccato.

Le mouvements lent « Phantasie » s’avère un mélange rhapsodique, de plus en plus dramatique, de récitatif et d’arioso, d’alto étant désormais bien en évidence. Le finale s’ouvre assez affablement et son second sujet apparaît comme une marche miniature. Mais au lieu d’un développement conventionnel, ces matériaux sont traités en deux variations fort contrastées, la première mystérieuse et fantasque (le piano faisant des gazouillis et des passages rapides), la seconde davantage résolue et vigoureuse, poussant la Sonate vers une triomphante conclusion sur un fa à l’unisson.

MALCOLM MACDONALD © 2009
Traduction HYPERION

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE