



Schubert seated at the piano with friends

ADRM



Schubert

Sonata in B flat major
si bémol majeur · B-dur, D960

Impromptu in A flat major
la bémol majeur · As-dur, D935

Moments musicaux, D780

Clifford Curzon



Franz Schubert (1797-1828)

Sonata in B flat major
si bémol majeur · B-dur, D960 (op. posth.)

Impromptu in A flat major
la bémol majeur · As-dur, D935 (op.142 no. 2)

Moments musicaux, D780 (op.94)

Clifford Curzon, piano · Klavier

Sonata in B flat major · si bémol majeur · B-dur

- 1 I Molto moderato (13.18)
- 2 II Andante sostenuto (9.20)
- 3 III Scherzo: Allegro vivace con delicatezza (4.16)
- 4 IV Allegro, ma non troppo (7.34)

5 **Impromptu in A flat major · la bémol majeur · As-dur (7.44)**

Moments musicaux

- 6 No.1 Moderato (5.05)
- 7 No.2 Andantino (6.38)
- 8 No.3 Allegro moderato (1.54)
- 9 No.4 Moderato (4.18)
- 10 No.5 Allegro vivace (2.10)
- 11 No.6 Allegretto (7.44)

ADD

Producers: Ray Minshull, John Culshaw (Moments musicaux)
Recording engineers: Kenneth Wilkinson, Gordon Parry (Moments musicaux)
Recording locations: The Maltings, Snape, September 1970;
Sofiensaal, Vienna, June 1964 (Moments musicaux)

FRANZ SCHUBERT

Piano Sonata in B flat major, D960
Impromptu in A flat major, D935
Moments musicaux, D780

Though Schubert's last piano sonata is naturally regarded as a 'late' work (being a product of his final weeks), the ironic and tragic fact remains that, had Schubert been allotted a normal span of life, it would in all probability be thought of as an early one. At thirty-one – Schubert's age at the time of his death – Haydn, for instance, still had forty-six years and all of his great works ahead of him. Indeed, had he died at the same age as Schubert, we might remember him today as a rather peripheral figure in the story of Classical music. And even Beethoven, who never reached old age, had more than a quarter of a century left, in which he produced eight of his nine symphonies, two-thirds of his works for string quartet, and fully half of his epoch-making piano sonatas. If we are at all ready to accept the importance of extra-musical factors in our experience of music, then it is as well to remember that in this last great sonata of Schubert's we are confronted with the music of a man still young. Does it then follow that this is a young man's music? The fact is that in music, and especially, of course, where genius is concerned, artistic experience cannot be reckoned by the calendar. In terms of his perception, as in his intuitive grasp of the musical means of its expression, Schubert at sixteen was

immeasurably more 'mature' – to use an odious but popular term – than, say, Rossini was at sixty-five.

Nevertheless, the fact remains that, along with its great companions the sonatas in C minor and A major (both apparently conceived and written, together with the B flat work, in less than a month) and the String Quintet, this sonata – whether fortuitously or by design – stands artistically as Schubert's last will and testament. With a mastery not always evident in the earlier sonatas, it combines all those characteristics, both technical and spiritual, which continue to be seen as uniquely Schubertian a century and a half after the composer's death. In the works of this final year (including, in addition to the works already mentioned, the F minor Fantasy, the so-called 'Lebensstürme' and the Rondo in A, D951, all for piano duet; the two piano trios; most of the impromptus; the great song-cycle *Schwanengesang*; *The Shepherd on the Rock*; and several pieces of church music) one senses something more than a steadily increasing mastery. Whether stimulated by premonitions of impending death or otherwise, there is the unmistakable sense of an artist grappling head-on with the awesome and sometimes terrifying responsibilities which are the price of acknowledged genius. Nor can one wholly

avoid the feeling that something in Schubert's creative unconscious was released, in 1827, with the death of Beethoven – that contemporary Colossus whose glowering presence in Vienna had been as intimidating as it was inspiring, to say nothing of its effect on Schubert's reputation, especially beyond the borders of his native Austria. The degree to which the younger man laboured in Beethoven's shadow may be gauged by the contents of a musical dictionary published in London in 1827. In this curious volume, Beethoven is naturally given one of the largest entries and is accepted, unquestioningly, as the greatest composer of the day. When the book was published, Schubert had only a year to live; there are five Schuberts represented in its pages, but Franz is not among them. Nor, even today, has he escaped this shadow altogether.

Because they were rough contemporaries (although they were separated in age by twenty-seven years, they died within months of one another), and because they lived in the same city and breathed the same musical air, Beethoven and Schubert have endlessly been compared, generally to the latter's disadvantage. The suggestion, often made, that Schubert failed in his large-scale works to beat or even to match Beethoven at his own game, derives from a serious misconception about his character, which was in no way crassly competitive. Nor was he subject to any delusions: he knew as well as anyone that his emotional make-up and cast of mind were unsuited to truly Beethovenian wrestling. He was by nature a lyricist, not a logician, an

ecstatic rather than an architect, whose inspiration flourished most spontaneously in the smaller forms, such as lieder, and the Impromptu and six *Moments musicaux* recorded here. Where Beethoven hewed vast edifices out of short, germinal motives, Schubert commonly surrendered to his own unequalled fancy, allowing it to lead him where it would; Alfred Brendel has memorably likened this mode of composing to the progress of a sleepwalker. In the sonatas, however, and nowhere more so than in the last of them, Schubert subjects his fancy to an increasingly stern discipline. (Indeed, one can get a poignant glimpse of his innate determination and humility, in his plan – conceived in the very month of his death – to take lessons in counterpoint from a noted pedagogue of the day, Simon Sechter.)

Among the structural peculiarities which set the B flat sonata, and Schubert's other great sonatas, apart from those of his colleagues – and indeed from many of his own earlier efforts – is his introduction into the opening movement's second group of a thematic and tonal variety normally reserved for the development section. The themes, being eminently Schubertian, are as notable for their harmonic and textural colouring, and the rhythmic fertility of their accompaniments, as for their innate lyricism, and even the untrained ear can feel the combined restlessness and spaciousness of a tonal progression that takes us in quick succession through the keys of B flat, G flat, F sharp minor (!), A major, F major and C sharp minor (this

last being ushered in, without the benefit of transition or modulation, at the start of the development).

Equally Schubertian is a pervasive ambiguity, not only of key and mode, but of mood. As Clifford Curzon himself pointed out, in reference to the present sonata, Schnabel (Curzon's teacher) used to characterise the finale's opening theme by setting it to words: 'Ich weiß nicht, ob ich lache, ich weiß nicht, ob ich weine' ('I know not if I'm laughing, I know not if I'm crying'). The conflict of opposites, of

and might even be cited as a precondition of it; but, in the realm of music, no great composer – not even Mozart – so regularly, so poignantly, so unnervingly *combines* opposites in the way that Schubert does. In this last sonata, and in several of the shorter works on this disc, we are confronted again and again with a kind of emotional synthesis in which innocence and wisdom, laughter and tears, serenity and torment seem to appear not as alternating opposites at all, but as simultaneous, almost indistinguishable aspects of whole experience.

Jeremy Siepmann

FRANZ SCHUBERT

Sonate pour piano en si bémol majeur, D960

Impromptu en la bémol majeur, D935

Moments musicaux, D780

La dernière sonate pour piano de Schubert est généralement considérée comme une oeuvre "tardive" puisqu'elle fut écrite durant les dernières semaines de l'existence du compositeur; mais il n'en reste pas moins que si celui-ci avait vécu encore pendant quelques dizaines d'années, elle serait très probablement

passée pour une oeuvre de jeunesse. A trente-et-un ans (âge auquel mourut Schubert), Haydn, par exemple, disposait encore de quarante-six années durant lesquelles il allait écrire toutes ses grandes oeuvres; et s'il était mort aussi tôt que Schubert, il n'aurait guère laissé dans nos mémoires que le souvenir d'un

compositeur mineur de la période classique. Beethoven lui-même, qui ne devint pourtant pas vieux, disposait encore, à cet âge, de plus d'un quart de siècle durant lequel il produisit huit de ses neuf symphonies, les deux tiers de ses pièces pour quatuor à cordes et plus de la moitié de ses remarquables sonates pour piano. Si l'on décide d'accorder une certaine importance aux données extra-musicales, alors il y a tout lieu de se souvenir que cette dernière sonate nous présente la musique d'un homme encore jeune. Faut-il en conclure pour autant que c'est là une oeuvre immature? Le fait est qu'en matière de musique, et notamment là où le génie a sa place, l'expérience artistique ne se mesure pas au nombre des années. Du point de vue de sa perception comme de sa compréhension intuitive des moyens d'expression musicaux, Schubert était considérablement plus mûr à seize ans que Rossini, par exemple, à soixante-cinq.

Mais il n'en reste pas moins que cette sonate, ses célèbres compagnes en ut mineur et en la majeur (toutes trois conçues et écrites, semble-t-il, en moins d'un mois) et le Quatuor à cordes, constituent – intentionnellement ou non – le testament artistique de Schubert. La première réunit, avec une maîtrise qui n'est pas toujours évidente dans les sonates antérieures, toutes les caractéristiques techniques et spirituelles qui continuent d'être considérées comme purement schubertiennes plus d'un siècle et demi après la disparition de leur auteur. Toutefois, on ne perçoit pas seulement, dans ces oeuvres de la dernière année (dont, outre les pièces déjà mentionnées, la Fantaisie en fa mineur,

l'Allegro en la mineur "Lebenstürme", et le Rondo en la D951, toutes deux pour piano à quatre mains; les deux trios pour piano; la plupart des impromptus; le grand cycle de lieder *Le Chant du cygne*; *Der Hirt auf dem Felsen* et plusieurs oeuvres de musique sacrée), un approfondissement de la maîtrise du compositeur. Que son activité ait été stimulée ou non par les prémonitions d'une mort prochaine, il ne fait pas de doute que ces oeuvres offrent l'image d'un artiste plongeant tête baissée dans les responsabilités impressionnantes et parfois terrifiantes qui sont le prix du génie reconnu. On ne pourra s'empêcher non plus de sentir confusément que la mort de Beethoven, en 1827, déclencha un mécanisme de l'inconscient créateur de Schubert; en effet, ce colosse était contemporain de Schubert, et sa présence à Vienne avait été aussi intimidante que source d'inspiration, sans parler de son effet sur la réputation de Schubert, en dehors notamment des frontières de son Autriche natale. Un dictionnaire musical publié à Londres en 1827 permettra de juger à quel point le jeune homme eut du mal à se démarquer de son puissant contemporain. Dans ce curieux ouvrage, l'un des plus longs articles est naturellement consacré à Beethoven, qui est présenté, sans le moindre doute possible, comme le plus grand compositeur de l'époque. Lorsque le livre fut publié, Schubert n'avait plus qu'une année à vivre; cinq personnes de ce nom y sont mentionnées, mais Franz ne figure pas parmi elles. Et aujourd'hui encore, Schubert reste en partie dans l'ombre de Beethoven.

Du fait qu'ils furent contemporains (bien qu'ils soient morts à quelques mois l'un de l'autre, vingt-sept années les séparaient) et vécurent dans la même ville, où ils respirèrent le même air musical, Beethoven et Schubert ont fait l'objet de comparaisons interminables, au détriment, le plus souvent, de ce dernier. On a bien souvent avancé l'idée selon laquelle les oeuvres de grande échelle de Schubert n'ont jamais réussi à dépasser ni même à égaler celles de Beethoven; cette opinion témoigne d'une grave méconnaissance du caractère du compositeur, qui ne recherchait rien moins que la rivalité. Lui-même ne se faisait pas d'illusions: il savait aussi bien que quiconque que sa nature affective et sa tournure d'esprit ne lui permettaient pas de lutter à la manière de Beethoven. Schubert était un poète lyrique et non un logicien, un extatique plutôt qu'un architecte, et son inspiration fleurissait de manière spontanée dans des formes de petites dimensions telles que le lied ainsi que l'*Impromptu* et les six *Moments musicaux* figurant sur le présent enregistrement. Lorsque Beethoven mettait en place de vastes édifices à partir de motifs courts et embryonnaires, Schubert laissait généralement vagabonder son imagination, qui le conduisait là où elle voulait; Alfred Brendel a pu assimiler, à juste titre, ce mode de composition aux évolutions d'un somnambule. Dans les sonates toutefois, et nul part mieux que dans la dernière, le compositeur soumet son imagination à une discipline de plus en plus sévère. (Et effectivement, sa détermination et son humilité naturelles percent de manière saisissante dans

la décision, prise par le compositeur quelques jours avant sa mort, de prendre des leçons de contrepoint auprès d'un pédagogue renommé de l'époque, Simon Sechter.)

Parmi les particularités de structure qui distinguent la Sonate en si bémol et les autres grandes sonates de Schubert de celles de ses collègues ainsi que de ses propres tentatives dans ce domaine figure l'introduction, dans le second groupe du premier mouvement, d'une variété thématique et tonale réservée en général au développement. Les thèmes, éminemment schubertiens, sont aussi remarquables par leur couleur harmonique et structurale et par la fertilité rythmique de leurs accompagnements que par leur lyrisme inné; même une oreille non exercée pourra deviner à la fois l'inquiétude et l'ampleur d'une progression tonale qui nous fait traverser rapidement les tons de si bémol, sol bémol, fa dièse mineur, la majeur, fa majeur et ut dièse mineur (ce dernier étant introduit, sans transition ni modulation, au début du développement).

Tout aussi schubertienne est l'ambiguïté envahissante du ton et du mode, mais aussi de l'atmosphère. Comme le fit remarquer Clifford Curzon lui-même au sujet de cette sonate, Schnabel (professeur de celui-ci) avait coutume d'expliquer le premier thème du Finale en le mettant en paroles: "Ich weiß nicht, ob ich lache, ich weiß nicht, ob ich weine" (Je ne sais pas si je ris, je ne sais pas si je pleure). Bien entendu, le conflit des contraires n'est pas nouveau dans l'art (ou dans la forme sonate) et il peut même en être considéré comme l'un des

préalables; mais en musique, aucun grand compositeur – et pas même Mozart – ne réunit les contraires avec autant de régularité, d'intensité et de spontanéité que Schubert. Dans cette dernière sonate, de même que dans plusieurs des oeuvres plus brèves enregistrées ici, l'auditeur se trouve sans cesse confronté à

FRANZ SCHUBERT

Klaviersonate in B-dur, D 960

Impromptu in As-dur, D 935

Moments musicaux, D 780

Schuberts B-dur-Sonate entstand in den letzten Wochen seines Lebens und ist schon von daher als "Spätwerk" einzuordnen, aber ironischerweise würde man sie zweifellos als frühe Komposition kennzeichnen, wenn ihrem Schöpfer eine normale Lebensspanne vergönnt gewesen wäre. Schubert starb mit 31 Jahren, ein Alter, in dem Haydn beispielsweise noch weitere 46 Jahre bevorstanden, in denen er seine bedeutendsten Werke schaffen sollte;

une sorte de synthèse émotionnelle dans laquelle l'innocence et la sagesse, le rire et les larmes, la sérénité et le tourment apparaissent non pas comme des antinomies, mais comme les aspects simultanés et presque indissociables d'une expérience globale.

Traduction DECCA 1987 Brigitte Pinaud

wäre er im gleichen Alter gestorben wie Schubert, würde man sich seiner heute bestenfalls als einer Randfigur in der Geschichte der Musik erinnern. Selbst Beethoven, dem kein hohes Alter beschieden war, lebte noch weitere 25 Jahre und schrieb in dieser Zeit acht seiner neun Sinfonien, zwei Drittel seiner Streichquartette und gut die Hälfte seiner bahnbrechenden Klaviersonaten. Wenn man ein Musikstück

also nicht ausschließlich werkimmanent betrachten will, muß man sich vergegenwärtigen, daß Schuberts letzte große Sonate das Werk eines noch jungen Mannes darstellt. Ist es aber ein "junges" Werk? In der Musik und vor allem in der Einschätzung eines Genies kann man die Bedeutung oder das Wesen eines Werks nicht nach dem Kalender einschätzen. In seiner Vorstellungskraft und seiner intuitiven Erfassung der musikalischen Ausdrucksmittel war Schubert im Alter von 16 Jahren ungleich "reifer" als beispielsweise der 65jährige Rossini.

Die B-dur-Sonate gehört jedoch trotz dieser Erwägungen, wenn auch eher durch Zufall als Berechnung, zum künstlerischen Testament Schuberts, gemeinsam mit den (offenbar ebenfalls innerhalb eines Monats konzipierten und ausgeführten) Sonaten in c-moll und A-dur sowie mit dem Streichquintett. Das Stück vereint mit einer in den früheren Sonaten nicht immer manifesten Souveränität die technischen und geistigen Elemente, die heute, mehr als anderthalb Jahrhunderte nach dem Tod des Komponisten, als ureigenste Merkmale Schuberts gelten dürfen. In den Werken des letzten Jahres – neben den bereits erwähnten noch die f-moll-Fantasie, das a-moll-Allegro "Lebensstürme" und das Rondo in A-dur (alle vierhändig), die beiden Klaviertrios, die meisten Impromptus, mehrere geistliche Werke sowie der Liederzyklus *Schwanengesang* und *Der Hirt auf dem Felsen* – spürt man mehr als eine sich rasch entwickelnde Beherrschung des Handwerks. Schubert mag von Todesahnungen beeinflusst

gewesen sein oder nicht, man spürt den Kampf des Künstlers mit der furchtbaren Verantwortung, die das Genie als Preis für seine Begabung zahlt. Man kann sich auch des Verdachts nicht erwehren, daß der Tod Beethovens im Jahr 1827 in Schuberts schöpferischem Unbewußten etwas freigesetzt haben mußte – der große Meister hatte in Wien ebenso anregend wie einschüchternd auf seine Zeitgenossen gewirkt und es auch Schubert schwer gemacht, sich außerhalb Österreichs einen Namen zu machen. Wie sehr der junge Komponist im Schatten Beethovens stand, läßt sich aus einem Musiklexikon ersuchen, das 1827 in London herausgegeben wurde: Beethoven erhält selbstverständlich einen der umfangreichsten Artikel und wird ohne Einschränkung als der führende Komponist der Gegenwart dargestellt; unter dem Namen Schubert sind fünf Musiker verzeichnet, aber Franz Schubert, der bei der Veröffentlichung des Lexikons nur noch ein Jahr zu leben hatte, ist nicht unter ihnen. Selbst heute ist er noch nicht völlig aus Beethovens Schatten herausgetreten.

Schubert und Beethoven waren (bei einem Altersunterschied von 27 Jahren) ungefähr Zeitgenossen – zwischen ihren Todestagen liegen nur wenige Monate –, und da sie in derselben Stadt lebten und durch dieselbe musikalische Umwelt geprägt wurden, werden sie oft miteinander verglichen, wobei die Vergleiche oft zu Schuberts Nachteil ausfallen. Man hat mehrmals behauptet, Schubert habe es nicht vermocht, in seinen größeren Kompositionen Beethoven auf dem von ihm

beherrschten Gebiet zu übertreffen oder auch nur zu erreichen. Eine solche Einschätzung geht von einem falschen Verständnis seines Charakters aus; Schubert ging es nicht um Rivalität oder Wettkämpfe. Aber er gab sich auch keinen Illusionen hin: Er wußte, daß sein Naturell ihn nicht für ein Beethovenisches Ringen und Streben geschaffen hatte. Er war von Natur aus ein Lyriker, kein Logiker; ein Ekstatiker, kein Architekt; seine Inspiration entzündete sich am ehesten an den kleinen Formen – in den Liedern, den Impromptus oder den hier eingespielten sechs *Moments musicaux*. Wo Beethoven aus kurzen, zellenartigen Motiven ungeheure Gebäude errichtete, gab Schubert sich seiner Phantasie hin und ließ sich treiben; Alfred Brendel hat diese Kompositionsweise überzeugend mit dem Schreiten eines Schlafwandlers verglichen. In den Sonaten jedoch, vor allem in seiner letzten, unterwarf Schubert seine Phantasie einer strengen Formdisziplin – bezeichnenderweise wollte er noch im Monat seines Todes bei dem Wiener Hoforganisten Simon Sechter, einem berühmten Musiktheoretiker, Unterricht im Kontrapunkt nehmen.

Eine der strukturellen Besonderheiten der B-dur-Sonate (die sich übrigens auch in seinen anderen bedeutenden Beiträgen zu diesem Genre findet) ist eine an sich in der Durchführung zu erwartende thematische und tonale Vielfalt im zweiten Abschnitt des Kopfsatzes. Diese echt Schubertschen Themen zeichnen sich gleichermaßen durch ihre

harmonischen Nuancen und ihre Klangfarben aus; die rhythmische Fruchtbarkeit der Begleitfiguren ist ebenso eindrucksvoll wie ihre natürliche Lyrik; und selbst dem Laien enthüllt sich die ruhelose und weitreichende Tonartenfortschreitung, die den Hörer in rascher Folge durch B-dur, Ges-dur, fis-moll, A-dur, F-dur und cis-moll führt – letztere wird ohne Übergang oder Modulation zu Beginn der Durchführung etabliert.

Typisch für Schubert ist auch eine durchgängige Ambivalenz nicht nur von Tonart und Modus, sondern auch von Stimmung und Gefühlsgehalt. Clifford Curzon berichtete, daß sein Lehrer Arthur Schnabel das erste Thema des Finales dieser Sonate durch die unterlegten Worte kennzeichnete: "Ich weiß nicht, ob ich lache, ich weiß nicht, ob ich weine" – diese Konfrontation von Gegensätzen ist natürlich in der Musik und namentlich in der Sonatenform nichts Neues, sondern vielleicht sogar eine Art Vorbedingung, aber kein anderer großer Komponist, nicht einmal Mozart, wußte seine Gegensätze auf so sichere, sprechende und überzeugende Weise zu vereinen wie Schubert. In der letzten Sonate und in einigen der hier aufgenommenen kürzeren Stücke finden wir immer wieder eine Synthese der Gefühle, in der Unschuld und Erkenntnis, Lachen und Weinen, Heiterkeit und Qual nicht als entgegengesetzte Kontraste, sondern als gleichzeitige, voneinander fast ununterscheidbare Aspekte derselben menschlichen Erfahrung erscheinen.

Übersetzung DECCA 1987 Gerd Uekermann



The Compact Disc Digital Audio System offers the best possible sound reproduction — on a small, convenient sound-carrier unit. The Compact Disc's superior performance is the result of laser-optical scanning combined with digital playback, and is independent of the technology used in making the original recording. This recording technology is identified on the back cover by a three-letter code:

DDD = digital tape recorder used during session recording, mixing and/or editing, and mastering (transcription).

ADD = analogue tape recorder used during session recording, digital tape recorder used during subsequent mixing and/or editing and during mastering (transcription).

AAD = analogue tape recorder used during session recording and subsequent mixing and/or editing, digital tape recorder used during mastering (transcription).

In storing and handling the Compact Disc, you should apply the same care as with conventional records. No further cleaning will be necessary if the Compact Disc is always held by the edges and is replaced in its case directly after playing. Should the Compact Disc become soiled by fingerprints, dust, or dirt, it can be wiped (always in a straight line, from centre to edge) with a clean and lint-free, soft, dry cloth. No solvent or abrasive cleaner should ever be used on the disc.

If you follow these suggestions, the Compact Disc will provide a lifetime of pure listening enjoyment.

Le système Compact Disc Digital Audio permet la meilleure reproduction sonore possible à partir d'un support de son de format réduit et pratique. Les remarquables performances du Compact Disc sont le résultat de la combinaison unique du système numérique et de la lecture laser-optique, indépendamment des différentes techniques appliquées lors de l'enregistrement. Ces techniques sont identifiées au verso de la couverture par un code à trois lettres:

DDD = utilisation d'un magnétophone numérique pendant les séances d'enregistrement, le mixage et/ou le montage et la gravure.

ADD = utilisation d'un magnétophone analogique pendant les séances d'enregistrement, utilisation d'un magnétophone numérique pendant le mixage et/ou le montage et la gravure.

AAD = utilisation d'un magnétophone analogique pendant les séances d'enregistrement et le mixage et/ou le montage, utilisation d'un magnétophone numérique pendant la gravure.

Pour obtenir les meilleurs résultats, il est indispensable d'apporter le même soin dans le rangement et la manipulation du Compact Disc qu'avec le disque microsillon. Il n'est pas nécessaire d'effectuer de nettoyage particulier si le disque est toujours tenu par les bords et est remplacé directement dans son boîtier après l'écoute. Si le Compact Disc porte des traces d'empreintes digitales, de poussière ou autres, il peut être essuyé, toujours en ligne droite, du centre vers les bords, avec un chiffon propre, doux et sec qui ne s'effloche pas. Tout produit nettoyant, solvant ou abrasif doit être proscrit. Si ces instructions sont respectées, le Compact Disc vous donnera une parole et durable restitution sonore.

Das Compact Disc Digital Audio System bietet die bestmögliche Klangwiedergabe – auf einem kleinen, handlichen Tonträger. Die überlegene Eigenschaft der Compact Disc beruht auf der Kombination von Laser-Abtastung und digitaler Wiedergabe. Die von der Compact Disc gebotene Qualität ist somit unabhängig von dem technischen Verfahren, das bei der Aufnahme eingesetzt wurde. Auf der Rückseite der Verpackung kennzeichnet ein Code aus drei Buchstaben die Technik, die bei den drei Stationen Aufnahme, Schnitt/Abmischung und Überspielung zum Einsatz gekommen ist.

DDD = digitales Tonbandgerät bei der Aufnahme, bei Schnitt und/oder Abmischung, bei der Überspielung.

ADD = analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme, digitales Tonbandgerät bei Schnitt und/oder Abmischung und bei der Überspielung.

AAD = analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme und bei Schnitt und/oder Abmischung; digitales Tonbandgerät bei der Überspielung.

Die Compact Disc sollte mit der gleichen Sorgfalt gelagert und behandelt werden wie die konventionelle Langspielplatte. Eine Reinigung erübrigt sich, wenn die Compact Disc nur am Rande angefaßt und nach dem Abspielen sofort wieder in die Spezialverpackung zurückgelegt wird. Sollte die Compact Disc Spuren von Fingerabdrücken, Staub oder Schmutz aufweisen, ist sie mit einem sauberen, fusselreifen, weichen und trockenen Tuch (geradlinig von der Mitte zum Rand) zu reinigen. Bitte keine Lösungs- oder Scheuermittel verwenden!

Bei Beachtung dieser Hinweise wird die Compact Disc ihre Qualität dauerhaft bewahren.

WARNING: Copyright subsists in all recordings under this label. Any unauthorized rental, broadcasting, public performance, copying or recording in any manner whatsoever will constitute infringement of such copyright and will render the infringer liable to an action at law. In case there is a perception institution in the relevant country entitled to grant licences for the use of recordings for public performance or broadcasting, such licences may be obtained from such institution. (For the United Kingdom: Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB).

Printed in West Germany - Imprimé en Allemagne. Made in West Germany

417 642-2 LH



Franz Schubert (1797-1828)

Sonata in B flat major
si bémol majeur · B-dur, D960

Impromptu in A flat major
la bémol majeur · As-dur, D935

Moments musicaux, D780

Clifford Curzon, piano · Klavier

1 - 4 Sonata in B flat major (34.33)

5 Impromptu in A flat major (7.44)

6 - 11 Moments musicaux (27.49)

(Total timing · Durée · Spielzeit: 70.20)

ADD

© 1971 (Moments musicaux), 1973 The Decca Record Company Limited, London

© 1987 The Decca Record Company Limited, London

Cover: Photo by Fritz Curzon

LONDON RECORDS, a division of PolyGram Records, Inc.,

810 Seventh Avenue, New York, N.Y. 10019

CD is made in West Germany

Printed in West Germany/Imprimé en Allemagne. Made in West Germany

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

hm
LONDON

Regd. Trade Mark

