

MOZART  
BEETHOVEN  
MENDELSSOHN  
BRAHMS

VARIATIONS  
VARIATIONS  
VARIATIONS  
**VARIATIONS**

SARAH BETH BRIGGS  
PIANO



**WOLFGANG AMADEUS MOZART** 1756–1791

**9 Variations K.573** on a Minuet by Jean-Pierre Duport

1	Tema	1.25
2	Var. I	1.12
3	Var. II	1.15
4	Var. III	1.21
5	Var. IV	1.28
6	Var. V	1.38
7	Var. VI	1.47
8	Var. VII	1.09
9	Var. VIII: Adagio	2.04
10	Var. IX – Allegro – Tempo primo	2.08

**LUDWIG VAN BEETHOVEN** 1770–1827

**7 Variations WoO 78** on 'God Save the King'

11	Tema	1.07
12	Var. I	0.50
13	Var. II	0.46
14	Var. III	0.52
15	Var. IV	0.53
16	Var. V: Con espressione	1.21
17	Var. VI: Allegro. Alla marcia	1.03
18	Var. VII – [Allegro] – Adagio – Allegro	2.36

**6 Variations on an original theme in F Op.34**

19	Tema: Adagio. Cantabile	1.39
20	Var. I	1.53
21	Var. II: Allegro, ma non troppo	1.08
22	Var. III: Allegretto	1.14
23	Var. IV: Tempo di Menuetto	1.50
24	Var. V: Marcia. Allegretto	2.22
25	Var. VI – Allegretto – Adagio molto	5.06

**FELIX MENDELSSOHN** 1809–1847

**Variations sérieuses Op.54 MWV U 156**

26	Theme: Andante sostenuto	0.45
27	Var. I	0.34
28	Var. II: Un poco più animato	0.32
29	Var. III: Più animato	0.23
30	Var. IV	0.23
31	Var. V: Agitato	0.29
32	Var. VI: A tempo	0.26
33	Var. VII	0.26
34	Var. VIII: Allegro vivace	0.20
35	Var. IX	0.26
36	Var. X: Moderato	0.48
37	Var. XI	0.45
38	Var. XII: Tempo di Tema	0.41
39	Var. XIII	0.56
40	Var. XIV: Adagio	1.18
41	Var. XV: Poco a poco più agitato	0.30
42	Var. XVI: Allegro vivace	0.21
43	Var. XVII: [Allegro vivace] – Presto	2.57

**JOHANNES BRAHMS** 1833–1897

**Variations in F sharp minor Op.9** on a theme by Robert Schumann

44	Tema: Ziemlich langsam	1.16
45	Var. I	1.19
46	Var. II: Poco più moto	0.29
47	Var. III: Tempo di tema	1.11
48	Var. IV: Poco più moto	0.44
49	Var. V: Allegro capriccioso	0.53
50	Var. VI: Allegro	0.56
51	Var. VII: Andante	1.04
52	Var. VIII: Andante (non troppo lento)	1.48

53	Var. IX: Schnell	0.40
54	Var. X: Poco adagio	2.41
55	Var. XI: Un poco più animato	0.45
56	Var. XII: Allegretto, poco scherzando	0.46
57	Var. XIII: Non troppo presto	0.35
58	Var. XIV: Andante	1.09
59	Var. XV: Poco adagio	2.06
60	Var. XVI: [Adagio]	2.53

**74.43**

**SARAH BETH BRIGGS** *piano*

This recording at the Wyastone Concert Hall was made possible with support from The Nimbus Foundation, registered charity number 802708.

[www.wyastone.co.uk/nimbus-foundation](http://www.wyastone.co.uk/nimbus-foundation)

Sarah Beth Briggs is also very grateful to two major sponsors who wish to remain anonymous.

Piano: Wyastone Steinway model D tuned by Gavin Crooks.

In the spring of 1789, en route from Vienna to the royal city of Potsdam (near Berlin), Mozart received news that the Prussian King, Friedrich Wilhelm II, was impatiently awaiting his arrival. Thus encouraged, Mozart penned a set of piano variations on a minuet by the King's chamber music director, the cellist Jean-Pierre Duport, evidently intending to flatter a potential patron and to showcase his own art as a composer. In his own thematic catalogue, Mozart described the work as '6 Variationen auf das Klavier allein', although the work that has reached us includes a further three variations after the minor-key sixth variation. No manuscript copy has survived in his own hand, yet it seems likely, given the mastery of the set as a whole, that the remaining variations were added by Mozart on his return to Vienna (having deferred the King's offer that he should manage his orchestra). After Duport's graceful theme, Mozart's first four variations add, with a certain playfulness, increasingly elaborate and flowing figuration. By the fifth variation, the theme's initial note has become a stuttering staccato, anticipating the duet between Papageno and Papagena in his last opera *The Magic Flute*. After the touching pathos of the minor key Variation 6, gaiety is restored by Variation 7, well complemented by the reflective and characterful Variation 8. Variation 9, its opening off-beat phrases adding an infectious 'swing', appears as a finale, though just as it seems about to reach a final cadence it graciously reintroduces the original theme as a coda.

Of the next two sets of variations in this programme, both by Beethoven, the Variations on 'God Save the King' – although the later work (composed in 1803) – is the more conventional, being closer to the procedures found in Mozart's 'Duport' Variations. Yet it well fulfils Beethoven's intention, noted in his diary, 'to show the British what a treasure they have in "God Save the King"'. The theme itself is presented with subtle but charming embellishments. The following seven variations are well contrasted, showing – with their Mozartian charm (Beethoven being a great admirer of that composer) and involvement of all the styles of fingerwork expected of an accomplished pianist – Beethoven's canny grasp of the qualities desired in music for well-bred amateurs of his time (as typically encountered in Jane Austen's novels).

Beethoven's 'Eroica' Variations Op.35 has rather hogged the limelight in histories tracing the genre, yet his Variations on an Original Theme in F major, Op.34 (1802) itself represents an extraordinary if gently spoken revolution. As Beethoven told his publisher, both sets were written 'in a quite new style and each in an entirely different way. Each theme in them is treated independently and in a wholly different manner.' Hitherto, variations were generally presented in the same key as their theme, typically with one contrasting minor key variation (as in Mozart's 'Duport' set); but in Beethoven's Op.34, after his gracious and richly harmonised F major theme, the first variation abruptly starts in D major, a change of key – as if an entirely new character has entered the room to expound on the theme – that must have astonished Beethoven's contemporaries. Each subsequent variation appears in a key a third below the previous variation: thus Variation 2 with its strutting rhythms is in B flat major, the gently flowing Variation 3 is in G major, and the minuet of Variation 4 in E flat major, until we reach the C minor *faux-sombre* march of Variation 5. Sunlight returns with Variation 6 and a final, rhapsodic presentation of the opening theme before reaching a gentle end.

It was in tribute to Beethoven that Mendelssohn in the summer of 1841 wrote his *Variations sérieuses*, Op.54. His publisher, Pietro Mechetti, had asked for a composition for a proposed Beethoven album, the proceeds of which were used to fund a monument to the composer in Bonn. Mendelssohn's choice of title was presumably intended to distinguish his work from the then fashionable style of variation which did little more than show off a pianist's virtuoso style. His higher purpose is evident from the far from straightforward theme of his own invention, with its Bach-like chromaticism (Bach being Mendelssohn's other great passion) and unpredictable chord progression. The first nine variations, played without a break, present a gradual acceleration towards Variation 10 with its striking fugato textures. The next variation has a more Romantic sensibility, reminding us that Mendelssohn was a colleague of Robert Schumann's. Variation 12's ferocious toccata is followed by a feat of virtuosity in Variation 13, the melody played in the middle voice while a deep bass line and scurrying treble line play in counterpoint. After a marked pause (indicated in the score), a moment of calm is brought by the sole major key variation. Tension is ratcheted again through the final run of variations. In the final variation, there is a brief recollection of the theme over a tremolando; then a furious final coda, which unexpectedly but effectively slows to a controlled final series of chords.

Brahms's Variations on a Theme by Schumann, Op.9, composed just 13 years later, is a fully Romantic work. Using an already poignant theme from Robert Schumann's *Bunte Blätter*, Op.99, Brahms brings out its latent anguish in variations that express his grief following Schumann's breakdown and attempted suicide in February 1854. Yet this profoundly felt work, composed when Brahms had only just turned 21, involves venerable compositional techniques learned from music he had found in Schumann's extensive library. As well as studying music he believed to be by Palestrina, Brahms made a meticulous study of canon – the result of which can be heard in Variations 8, 10, 14 and 15. Love, grief, and a sense of responsibility all characterise this expressively richly freighted work, which finally reaches a sense of consolation and stoic resignation at its end. It also confirmed Brahms's genius for variation which would develop through the rest of his compositional career and come to such ripeness in his late works.

**Daniel Jaffé**

**W**ährend der Reise von Wien in die Residenzstadt Potsdam (bei Berlin) im Frühjahr 1789 erhielt Mozart die Nachricht, dass der preußische König Friedrich Wilhelm II. ihn ungeduldig erwartete. Dadurch ermutigt, schrieb Mozart eine Reihe von Klaviervariationen über ein Menuett des Cellisten und königlichen Kammermusikdirektors Jean-Pierre Duport, offensichtlich, um einem potentiellen Gönner zu schmeicheln und seine eigene Kompositionskunst vorzuführen. In seinem thematischen Verzeichnis bezeichnete Mozart sie als „6 Variationen auf das Klavier allein“; im überlieferten Werk folgen jedoch auf die sechste Variation (in Moll) noch drei Variationen. Mozarts Autograf ist nicht erhalten, doch die Meisterschaft des gesamten Werkes lässt darauf schließen, dass er die restlichen Variationen wahrscheinlich bei seiner Rückkehr nach Wien hinzugefügt hat (nachdem er das Angebot des Königs, dessen Hofkapelle zu leiten, ausgeschlagen hatte). Nach Duports anmutigem Thema gestaltet Mozart spielerisch die ersten vier Variationen mit immer kunstvolleren und flüssigeren Figurationen. In der fünften Variation wird der erste Ton des Themas zu einem stammelnden Staccato, das auf das Duett von Papageno und Papagena aus Mozarts letzter Oper *Die Zauberflöte* vorausweist. Auf das bewegende Pathos der Mollvariation Nr. 6 folgt in Nr. 7 wieder die heitere Stimmung, die durch die nachdenkliche und charaktervolle Variation Nr. 8 schön ergänzt wird. Die neunte Variation bildet mit dem ansteckenden Schwung der auffallenden Anfangsphrasen den Abschluss, bringt jedoch beim scheinbaren Erreichen der Schlusskadenz das anmutige Originalthema als Coda.



Der konventionellere (wenn auch später komponierte) der beiden folgenden Variationszyklen von Beethoven in diesem Programm, die Variationen über „God Save the King“ (von 1803), steht formal Mozarts *Duport-Variationen* näher. Er erfüllt jedoch Beethovens in seinem Tagebuch notierte Absicht gut: „Ich muß den Engländern ein Wenig zeigen was in dem God save the King für ein Segen ist“. Das Thema selbst wird mit subtilen, aber reizvollen Verzierungen geboten. Die folgenden sieben Variationen sind kontrastreich und zeigen – voller Mozartischem Charme (Beethoven bewunderte den Komponisten sehr) und mit allen Arten von Fingerfertigkeit, die bei einem vollendeten Pianisten zu erwarten waren – Beethovens findiges Gespür für die Qualitäten, die in der Musik für gebildete Amateure seiner Zeit (wie sie für Jane Austens Romane typisch sind) erwünscht waren.

Beethovens *Eroica-Variationen* op. 35 wurden in historischen Abhandlungen über die Form stärker berücksichtigt, doch seine Variationen über ein Originalthema in F-Dur op. 34 (1802) sind selbst außergewöhnlich revolutionär, wenn auch auf sanfte Art und Weise. Beethoven schrieb an seinen Verleger: „Beyde sind auf eine wircklich ganz neue Manier bearbeitet, jedes auf eine andere verschiedene Art ... jedes thema ist darin für sich auf eine selbst vom andern Verschiedene Art behandelt.“ [Beethoven an Breitkopf & Härtel, 18. Oktober 1802] Bis dahin standen Variationen allgemein in derselben Tonart wie das Thema, und typisch war eine kontrastierende Variation in Moll (wie in Mozarts *Duport-Variationen*); in Beethovens op. 34 setzt die erste Variation nach dem anmutigen, reich harmonisierten F-Dur-Thema abrupt in D-Dur ein, ein Tonartwechsel, der das Thema in einem völlig neuen Charakter vorzustellen scheint und Beethovens Zeitgenossen verblüfft haben dürfte. Jede folgende Variation steht in einer Tonart eine Terz unter der der vorigen Variation: also erscheint die zweite Variation mit dem stolzierenden Rhythmus in B-Dur, die sanft fließende dritte in G-Dur und das Menuett der vierten Variation in Es-Dur, bis im *faux-sombre* Marsch der fünften c-Moll erreicht wird. Die sechste Variation und eine letzte rhapsodische Darbietung des Anfangsthemas bringen eine Aufhellung vor dem liebenswürdigen Ende.

Als Tribut an Beethoven schrieb Mendelssohn im Sommer 1841 die *Variations sérieuses* op. 54. Sein Verleger Pietro Mechetti hatte um ein Werk für ein geplantes Beethoven-Album gebeten, dessen Erlös für die Errichtung eines Denkmals des Komponisten in Bonn bestimmt war. Mendelssohns Wahl dieses Titels sollte vermutlich das Werk von dem damals modischen Variationsstil abheben, der fast nur auf die Virtuosität eines Pianisten abzielte. Sein höhergestecktes Ziel geht klar aus seinem keinesfalls unkomplizierten eigenen Thema mit der Bachschen Chromatik (Bach war Mendelssohns andere große Leidenschaft) und der unvorhersehbaren Akkordfortschreitung hervor. Die ersten neun, ohne Unterbrechung gespielten Variationen beschleunigen sich allmählich bis zur zehnten Variation mit ihren auffallenden Fugatopassagen. Die nächste Variation ist von eher romantischer Empfindsamkeit und erinnert daran, dass Mendelssohn ein Zeitgenosse Robert Schumanns war. Auf die heftige Toccata in der zwölften Variation folgt die virtuose 13., deren Melodie in der Mittelstimme gespielt wird, während Bass- und Sopranlinie kontrapunktisch verarbeitet sind. Nach einer (in der Partitur angegebenen) Pause bringt die einzige Dur-Variation einen Augenblick der Ruhe. Mit den letzten Variationen steigt die Spannung wieder. In der Finalvariation wird über einem Tremolando kurz an das Thema erinnert; darauf folgt eine furiose letzte Coda, die sich unerwartet, aber wirkungsvoll zu kontrollierten Schlussakkorden verlangsamt.

Brahms' nur 13 Jahre später komponierte *Variationen über ein Thema von Schumann* op. 9 sind ganz und gar romantisch. Er verwendet ein bereits ergreifendes Thema aus Robert Schumanns *Bunte Blätter* op. 99 und arbeitet dessen latente Qual in Variationen heraus, die Brahms' Trauer nach Schumanns Zusammenbruch und Selbstmordversuch im Februar 1854 ausdrücken. In dem tiefempfundenen, mit erst 21 Jahren komponierten Werk verwendet Brahms traditionsreiche Kompositionstechniken, die er in Werken aus Schumanns umfangreicher Bibliothek erlernt hatte. Brahms studierte Musik, die, wie er annahm, von Palestrina stammte, sowie die Kunst des Kanons sehr sorgfältig, was in den Variationen Nr. 8, 10, 14 und 15 zu hören ist. Liebe, Leid und Pflichtgefühl charakterisierenden dieses Werk voller Ausdruckskraft, das am Schluss endlich Trost und stoische Resignation erreicht. Es bekräftigt auch Brahms' große Begabung für die Variationsform, die er im Verlauf seines Schaffens bis hin zu den reifen Werken der Spätzeit immer weiterentwickelt hat.

**Daniel Jaffé**

Übersetzung: Christiane Frobenius

**A**u printemps 1789, sur le chemin qui le mène de Vienne à la cour de Potsdam, Mozart reçoit un message l'informant que le roi de Prusse Frédéric-Guillaume II attend avec impatience son arrivée. Heureux de l'apprendre, il écrit une série de variations pour piano sur un menuet de la plume du superintendant de la musique de chambre à la cour de Prusse, le violoncelliste Jean-Pierre Duport, avec l'intention manifeste de flatter un potentiel mécène et de faire montre de ses talents de compositeur. Si l'œuvre figure avec le titre *6 Variationen auf das Klavier allein* dans le catalogue thématique de Mozart, elle compte neuf variations, trois supplémentaires après la sixième en mineur, dans la version qui nous est parvenue. Aucun manuscrit de la main du compositeur n'a survécu, on peut cependant supposer, vu la qualité de l'ensemble de la partition, que Mozart ajoutât les variations supplémentaires une fois de retour à Vienne (après avoir laissé en suspens l'offre que Frédéric-Guillaume II lui avait faite de prendre la direction de son orchestre). Au thème élégant de Duport, les quatre premières variations donnent un certain enjouement, l'habillant d'une ornementation de plus en plus riche et fluide. Dans la cinquième variation, la note initiale du thème devient un staccato qui bégaie à la manière du futur duo entre Papageno et Papagena dans *La Flûte enchantée*, dernier opéra du compositeur. Après le pathos touchant de la sixième variation en mineur, la gaieté revient dans la septième, qui trouve un joli pendant dans la variation suivante, méditative et pleine de caractère. Dans la neuvième variation, qui fait figure de finale, les contretemps de la phrase initiale donnent au thème un « *swing* » contagieux. Cependant, au moment où l'on a le sentiment d'arriver à la cadence conclusive, Mozart reprend l'élégant thème initial qui sert de coda.

Des deux séries de variations qui suivent sur cet album, toutes deux de Beethoven, celle sur *God Save the King*, bien qu'elle soit la plus tardive (elle date de 1803), s'avère la plus conventionnelle et se rapproche le plus des procédés d'écriture des Variations « Duport » de Mozart. Elle n'en satisfait pas moins l'objectif de Beethoven, qu'il avait noté dans son journal, de « montrer un peu aux Anglais les trésors que recèle *God Save the King* ». Le thème est présenté avec des ornements subtils mais charmants, tandis que les sept variations sont bien contrastées. Avec leur charme mozartien (Beethoven était un grand admirateur du maître salzbourgeois) et leur écriture déployant toutes les richesses techniques que l'on peut attendre d'un pianiste accompli, elles montrent le talent du compositeur à répondre aux désirs des pianistes amateurs de la bonne société de son temps comme ceux qui figurent dans les romans de Jane Austen.

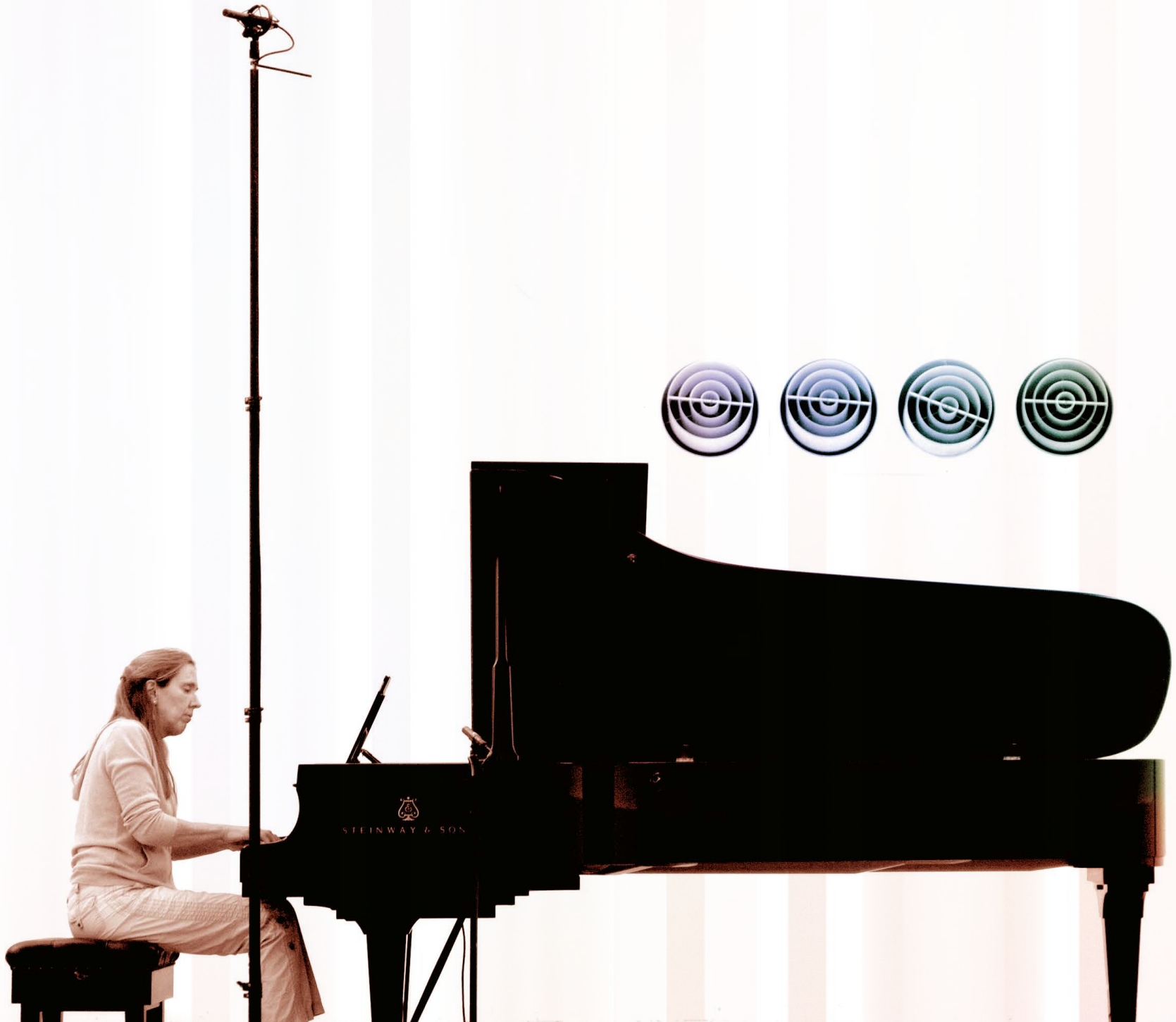
Si, parmi les variations beethovéniennes, les « *Eroica* » op. 35 ont monopolisé l'attention dans l'histoire du genre, celles op. 34 sur un thème original en *fa* majeur, de 1802, représentent une révolution extraordinaire, même si toute en douceur. Comme l'avait écrit Beethoven à son éditeur, les deux opus « sont composés d'une manière tout à fait nouvelle et chacun d'une façon complètement originale. Chaque thème est traité d'une manière indépendante ». Jusque-là, les variations étaient généralement dans la même tonalité que le thème, avec simplement une variation contrastante en mineur, comme c'est le cas avec celles de Mozart sur le thème de Duport. Dans l'opus 34 de Beethoven, cependant, le thème élégant et richement harmonisé en *fa* majeur est suivi d'une première variation en *ré* majeur. Cet abrupt changement de tonalité – comme si un nouveau personnage était entré dans la pièce pour disserter sur le thème – a dû surprendre les contemporains de Beethoven. Les variations suivantes sont chacune dans une tonalité située une tierce en dessous de la précédente : ainsi la deuxième variation, avec ses rythmes fiers, est en *si* bémol majeur ; la troisième, délicat mouvement perpétuel, en *sol* majeur ; la quatrième, un menuet, en *mi* bémol majeur ; la cinquième, une marche faussement tragique, en *ut* mineur. La lumière revient dans la sixième variation, en *fa* majeur, qui est suivie de l'ultime retour du thème, dans une présentation rhapsodique, et d'une conclusion toute en douceur.

C'est en hommage à Beethoven que Mendelssohn écrivit durant l'été 1841 ses *Variations sérieuses* op. 54. Son éditeur, Pietro Mechetti, lui avait commandé une œuvre pour un album dédié au maître de Bonn dont les recettes devaient servir à financer un monument en son honneur dans sa ville natale. L'adjectif « sérieuses » dénote probablement une volonté de se démarquer du type de variations à la mode dont le but principal était de mettre en valeur la virtuosité du pianiste. Mendelssohn visait plus haut, comme le montre dès le départ le thème complexe, de sa plume, avec son chromatisme à la Bach (autre compositeur pour lequel il nourrissait une grande passion) et ses enchaînements harmoniques imprévisibles. Les neuf premières variations, jouées sans interruption, accélèrent progressivement jusqu'à la dixième, dont l'écriture en fugato est saisissante. La variation suivante adopte un style plus romantique et nous rappelle que Mendelssohn était un contemporain de Robert Schumann. La douzième variation, une toccata féroce, s'enchaîne à un summum de virtuosité, une variation 13 où le thème, déployé au ténor, est contrepunté par une ligne de basse et un mouvement rapide de triples croches à la main droite. Après une pause, marquée par un point d'orgue dans la partition, la seule variation en majeur apporte un moment de calme. Mais la tension monte à nouveau dans la dernière partie de l'œuvre. Dans l'ultime variation passe un bref souvenir du thème sur un tremolo de basse. Puis une furieuse coda s'élanche avant de ralentir, de manière inattendue mais éloquente, pour se poser sur les accords conclusifs.

Composées par Brahms treize ans plus tard seulement, en 1854, les *Variations sur un thème de Schumann* sont pleinement romantiques. Le compositeur fait ressortir l'angoisse latente du thème déjà poignant, qui provient des *Bunte Blätter* op. 99, dans des variations où il exprime sa tristesse face à la dépression de Schumann qui s'est soldée par une tentative de suicide en février. Pourtant cette partition profondément ressentie, l'œuvre d'un compositeur de vingt-et-un ans seulement, n'en fait pas moins appel à d'anciennes techniques de composition apprises au contact de la musique que le jeune Johannes avait trouvée dans la vaste bibliothèque de Schumann. Brahms ne s'était pas seulement plongé dans des œuvres qu'il attribuait à Palestrina, il avait également fait une étude méticuleuse du canon, ce dont on peut entendre le résultat dans les variations 8, 10, 14 et 15. Passion, tristesse, et un sens de la responsabilité caractérisent cette partition richement expressive, qui finit par parvenir à un apaisement et une stoïque résignation. Elle témoigne par ailleurs du génie de Brahms pour la variation, une technique qu'il développera tout au long de sa carrière et qu'il mènera à un suprême niveau de maturité dans ses dernières œuvres.

**Daniel Jaffé**

Traduction : Daniel Fesquet





Pianist **Sarah Beth Briggs**, 'an artist of extraordinary magnetism' (Michael Kennedy, *Daily Telegraph*), is a leading recitalist, concerto soloist and chamber musician. A long-standing pupil of the late Denis Matthews, she gained a Hindemith Scholarship to study chamber music in Switzerland with celebrated violist Bruno Giuranna and remained in Lausanne for further studies with renowned Chilean pianist and pupil of Arrau, Edith Fischer.

Her professional career was launched at the age of 11 when she became the then youngest-ever finalist in the BBC Young Musician of the Year and a recipient of a Dame Myra Hess Award. Four years later she gained international recognition as joint winner of the International Mozart Competition in Salzburg.

Sarah's musical interpretations have been broadcast internationally on radio and television, while recital and concerto performances have taken her to Austria, Germany, Switzerland, France, Italy and the USA. UK orchestral collaborations include concerts with the Royal Philharmonic Orchestra, Royal Northern Sinfonia, the Hallé, London Mozart Players, London Philharmonic Orchestra, English Chamber Orchestra, Scottish Chamber Orchestra, Ulster Orchestra, Manchester Camerata, Royal Liverpool Philharmonic and BBC Concert Orchestra. She has been the featured soloist at major British venues including Manchester's Bridgewater Hall, London's Southbank Centre and the Barbican Centre.

Sarah is a celebrated artist at societies and festivals throughout the UK, acclaimed by promoters and critics for her performances and for her engaging and informative introductions to recital programmes.

She gave the world premiere of Britten's *Three Character Pieces*, which feature on one of her recordings. The critical acclaim for her wide-ranging discography includes both *Gramophone* Editor's and *Gramophone* Critic's Choice Awards, and her recordings notably include the world premiere of Hans Gál's Piano Concerto with the Royal Northern Sinfonia and conductor Kenneth Woods.

Sarah enjoys balancing a successful solo career with numerous chamber music engagements and has worked with many renowned soloists over the years including clarinettist Janet Hilton, soprano Kathryn Harries and ex Lindsay violist Robin Ireland. Her most regular current partnerships are with violinist David Juritz and as part of the Briggs Piano Trio (in which Sarah and David are joined by cellist Kenneth Woods), as well as a piano four-hands duo with James Lisney. She also enjoys collaborations with the Emperor and Carducci String Quartets.

Sarah taught keyboard for many years at the University of York. She gives regular masterclasses and chamber music tuition in the UK and via the internet and has also taught in Switzerland and the USA. Away from the concert platform, she loves the theatre, good food and wine and walking in the countryside with her cocker spaniels.



Recorded: 8–10 August 2022, Wyastone Leys, Monmouth, UK  
Producer, Engineer & Editor: Jonathan Stokes  
Performance Editions: Bärenreiter/Henle (Mozart); Henle (Beethoven-WoO 78,  
Mendelssohn, Brahms); Wiener Urtext (Beethoven-Op.34)  
Photography: © Carolyn Mendelsohn (cover, p.18); © Jonathan Stokes (p.16)  
Cover Design: Robert Barson  
Packaging Design & Layout, Editorial: WLP London Ltd  
© 2023 The copyright in this sound recording is owned by Sarah Beth Briggs  
© 2023 Sarah Beth Briggs [sarahbethbriggspianist.co.uk](http://sarahbethbriggspianist.co.uk)  
Marketed by Avie Records [avie-records.com](http://avie-records.com)  
**DDD**

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorised copying,  
hiring lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.



AV2569  
822252256925