

Schubert–Menuhin

Piano Music for Four Hands by Franz Schubert



Mookie Lee-Menuhin, Piano
Jeremy Menuhin, Piano

Schubert–Menuhin

Piano Music for Four Hands by Franz Schubert (1797–1828)

Mookie Lee-Menuhin, Piano

Jeremy Menuhin, Piano



01	Lebensstürme, D 947 (1828)* Allegro in A minor	[12'54]
02	Fantasie in F minor, D 940 (1828)*	[18'56]
03	Schubert–Menuhin <i>World Premiere Recording</i> A transcription and arrangement for 2 pianos of the variation movement from the quartet “Death and the Maiden” in D minor (2014) <i>Arranger: Jeremy Menuhin</i>	[14'02]
04	8 Variations on an Original Theme in A-flat major, Op. 35, D 813 (1824)**	[19'41]
 * primo: Jeremy Menuhin, secondo: Mookie Lee-Menuhin ** primo: Mookie Lee-Menuhin, secondo: Jeremy Menuhin		
Total Time		[65'36]

The Transcription of a Work

There are many reasons to transcribe a work. You may wish to study it, as when Dmitri Shostakovich arranged Igor Stravinsky's *Symphony of Psalms* for one piano four hands. You may choose, as an instrumentalist, to have the direct experience of playing the work yourself. You may wish to perform the work, although it was not written for your instrument. You may want to respond to some compositional urge to transcribe but also transform the piece.

In the case of the Schubert quartet, my intention was initially to transcribe the slow movement for the sake of performing it on two pianos. Then I realised that the dialogue between the four string instruments, however marvellous, could not, on two pianos, be simply reiterated every time there was a repeat sign. Whereas the repeats work perfectly well, are indeed necessary, when played by strings, they are difficult to justify on two pianos. I therefore decided to elaborate the original when each variation is repeated, which is what in German is called a *Bearbeitung*, as in the *Diabelli Variations*, and for which there is no direct translation into English. The idea is to remain faithful to the central content, but, using the rules of counterpoint, to introduce harmonic and contrapuntal variety, while also producing more complex rhythms. The deviation must be within the limits that allow the original text to be identifiable, and in a style that is not totally at odds with it. *Jeremy Menuhin*



Between Form and Idea

Pianistic Transformations

To Franz Schubert, the process of composing was frequently one of transformation as well as creation. But whether it was a theme which underwent a series of variations (as is the case in the *Variations on an Original Theme D 813*), or a motif that became the nucleus of another work (as with the *String Quartet D 810*, known today as *Death and the Maiden*, the emotional focus of which centres upon a slow movement based on a few bars from the song of the same name), this transformation entailed a change of form, instrumentation and function.

All of this was a natural procedure to Schubert. His thoughts moved freely among genres. What he tried out in one instrumentation was brought to a conclusion in another. He repeatedly put musical material in a new context in order to explore all the facets of the compositional possibilities available to him. Only one thing remained constant for him: the underlying poetical idea. The previously mentioned measures from the song **Death and the Maiden** are just as moving as the theme from the second movement of the string quartet (1824). This movement of variations is a cosmos in itself and leads the listener from a tranquil beginning to a tranquil ending by way of heaven and hell. The three restless, relentless movements from the Quartet in D minor rage around the converted song theme.

The way in which Schubert ordered his movements was not set in stone. The ques-

tion of completeness and fragmentation not only arose from the *Unfinished Symphony*. Did the composer deliberately leave his outline for a third movement in a drawer and not even begin a fourth movement because he felt that the first two movements, still played today as they are, were in their own way complete? Without a doubt the variation movement from *Death and the Maiden* will be perceived differently when it is heard on this CD, isolated from its context, compared to the **Variations on an Original Theme** from 1824. Even in this charming, predominantly cheerful work, we find two rhythmic elements that Schubert often combined: the dotted, implacable rhythm and the Dactylic rhythm (long-short-short), known as the “Wanderer-rhythm”. In the song from the *Wanderer D 489*, this rhythm is a symbol for the hopelessness of human aspirations and ultimately for thoughts of mortality. The ice is very thin when both of these two rhythms occur simultaneously or alternate with one another, rendering tranquillity and exhilaration deceptive. This also applies to the variations in A-flat major. In the first variation we frequently have the feeling that it would only require a little push to cause the playfulness to slip into tragedy. This Janus-faced character becomes even more evident in the fifth movement, the dark A-flat minor variation, where single beams of sunlight flash through the middle section, and in the last variation before the finale, which suggest a whole new world—the bleak *Winterreise* is not far away. The memory of this journey through the naked landscape also colours the expansive finale, which not only offers a cheerful last dance with a dotted 6/8 rhythm but is also reminiscent of the breathless hunt of the *Wanderer Fantasy*.

Schubert’s fourhanded oeuvre is one of the greatest of its kind. In addition to variations, he wrote dances, marches, piano accompaniments to vocal quartets and large single works. The *Allegro in A minor D 947*, which the publisher Diabelli named **Lebensstürme** (storms of life), is the last of all these works. In this piece Schubert plays with the conven-

tion of the sonata, which has led researchers to ask whether this movement is a monolith or perhaps part of an unfinished work. The sonata form had not only been mastered by Ludwig van Beethoven but also taken seemingly to its greatest depths: Beethoven's opening movements were dominated by the dialectic principle. Fighting with each other in an even match, two or more themes were shattered into fragments and then pieced back together. Many composers sat paralysed in front of their manuscript paper feeling unable to write anything original which could either endure a comparison with Beethoven or stand on its own merits. Schubert was one of the few who looked for his own style and found it: we do not experience themes wrestling with each other in *Lebensstürme*. On the contrary, there are moods in which similar elements in different themes are proposed and even these moods are related to each other. The main section of the movement, the development, puts the initial mood to the test and continuously highlights different aspects. We are keenly aware of a continuous circle—representative of almost all of Schubert's later chamber music and also of his symphonies. At the end of the movement the two opening themes return for a third time—a cyclic element that was not common in a “typical” sonata. It appears, however, that the energy of the lyrical theme abates.

Schubert's extraordinarily productive year of 1828 yielded not only *Lebensstürme* but also the great *Fantasie in F minor D 940*. How are life and music interwoven with one another? And how does experience become art? The fantasie is dedicated to his piano student Caroline Esterházy with whom he played many fourhanded piano duets. If he was in love with her and if this dedication was a declaration of his love, then the dark key of F minor, seemingly longing for death, is an unusual setting for a gift, and the fantasie itself is the very expression of hopelessness. While this must remain pure speculation, one can determine that the form and the content of the piece fundamentally changed during composition.

It moved away from being a piece with several central movements, a march amongst them, and took on the form of a serenade. In which direction did Schubert develop the piece? In the past, a fantasie was a one-movement, extremely free composition, which almost appeared improvisational. Here we are confronted with a precisely structured work that could be interpreted as a sonata with an opening movement, a slow movement, a scherzo and a finale. As previously with the now well-known *Wanderer Fantasie*, Schubert brings the fantasie more into line with the sonata, just as he broke with the traditional forms in his later sonatas and symphonies. The ignoring of parameters opened the way to the ideals which Schubert also pursued in his songs: the romantic, poetic idea, the fragmentary.

Just as the fantasie emerges from fragments, Schubert also repeatedly breaks it up into separate parts. The yearning cries of the beginning gradually come together to form a complete, albeit irregular theme—its mood, however, does not last long: dark, unrelenting tones take the lead. As with *Lebensstürme*, there is no impression of the first movement reaching a conclusion. In the second movement, the dotted rhythms of the baroque overture sharply pierce a fading surface of sound. After a rousing scherzo, the beginning returns, after a long caesura, a respite—a hope of fulfilment? Favouring a similar structure to his *Wanderer Fantasie*, Schubert answers the question by bringing the four-movement fantasie-sonata to an end with a fugue: steering towards “pure music”, perhaps also to the great masters of the past. In this fantasie, however, not even this presents a solution: the yearning of the work’s beginning calls out once more at the very end, strangely feeble now and quickly overpowered by the dark second theme and by descending triplets.

Is this the expression of a will to live, of resolve or even of conflict? Concerning the fantasie, everyone may come to his own conclusion. Concerning his work, Schubert’s answer is clear: even in the last years of his life he was searching and delving, crossing all limits of

form and genre with a desire for further development and with an intensity that 200 years later still leaves us astonished, moved and transformed.

Tilman Böttcher

The Musicians

Biographical Notes

Born in Seoul, South Korea, **Mookie Lee-Menuhin** has performed throughout mainland Europe, in Scandinavia, Britain and Asia both as a soloist and chamber musician. She has performed at some of the major halls in Europe, and Asia including Geneva's Victoria Hall, Tonhalle Zürich, and the Bern Casino in Switzerland, Karol Szymanowski philharmonic in Krakow, Poland, Smetana Hall in Plzeň, Czech Republic, Musikhuset and Danish Radio in Denmark, and Sejong Hall, Seoul Arts Centre in Seoul, South Korea and Schloss Elmau, Germany. In 2002, Mookie Lee-Menuhin won the Yamaha competition and was awarded by the Danish Augustinus Fonden in 2003.

She has made many appearances for radio and television such as BBC, DR, DK4, Radio Swiss Classic, and been invited to perform at festivals such as Festival Pablo Casals in Prades, Menuhin Festival Gstaad, Festival de Bellerive, West Cork Chamber Music Festival, Boğaziçi University Foundation, Smetana's Litomyšl Festival, Felix Mendelssohn Music Days, Grandes Heures de Saint-Emilion and Seoul Spring Festival.

Mookie Lee-Menuhin is also an active chamber musician, and has played with, among others, Alberto Lysy, Gary Hoffman, Piers Lane, and her husband Jeremy Menuhin. In 2015, she made a disc consisting of first recordings of Shostakovich with Alexander Rozhdestvensky and Jeremy Menuhin.



Mookie Lee-Menuhin studied at Chetham's School of Music and at the Royal Northern College of Music in Great Britain. She obtained a Master's degree as well as a performance diploma at the Royal Academy of Music in Denmark, studying with John Damgaard, and Ronan O'Hora in London.

www.mookieleemenuhin.com

Jeremy Menuhin is widely regarded for his artistry and the integrity of his interpretations: “unfailingly lyrical, exemplary, exquisitely polished, yet directly expressive” (*The New York Times*). “Jeremy Menuhin possesses the essential qualities of a maestro, a combination of refinement and contained fervour dominates his playing” (*Le Figaro*). The pianist has collaborated with some of the world's foremost orchestras, such as the Berlin Philharmonic, the Berlin Radio, the Vienna Philharmonic, the Royal Philharmonic, the English Chamber Orchestra, the St. Petersburg Philharmonic,



the Washington National Symphony, Orchestre National de France, the Los Angeles Philharmonic, the Houston Symphony, the Tonhalle and the Sinfonia Varsovia among many others. Jeremy Menuhin made his New York debut as winner of the Young Concert Artists Competition in 1984 and since has collaborated with such renowned artists as his father Yehudi Menuhin, Pina Carmirelli, Ivry Gitlis, Joshua Bell, Dong-Suk Kang, Mark Steinberg, Mstislav Rostropovich, Gary Hoffman, Steven Isserlis, Truls Moerk, Ernst Wallfisch, Gérard Caussé, Bruno Giuranna, the Talich Quartet, the Takacs Quartet, the Chilingirian Quartet, the Carmina Quartet and the Artis Quartet.

Jeremy Menuhin has recorded works by Schubert, Mozart, Debussy, Beethoven, Dvořák and Bartók. His recording of Bartók's *Sonatas for Violin and Piano* with his father, Yehudi Menuhin, was awarded the prestigious 'Grand prix du Disque'. His Schubert recordings have been widely acclaimed. To quote *The London Times*: "Every harmonic side-step, every momentary change of pace is tasted to the full".

Jeremy Menuhin is a devoted chamber musician and has been invited to play in the festivals in Schleswig-Holstein, Marlboro, Menuhin, Casals, Kuhmo, Naantali, Korsholm, Seoul Spring, Prague Spring, St. Nazaire, and the Midsummer Mozart in San Francisco.

www.jeremymenuhin.com

Die Transkription eines Werks

Es gibt viele Gründe, ein Werk zu transkribieren. Man möchte es vielleicht studieren – so wie Dmitri Schostakowitsch, als er Igor Strawinskys *Psalmensinfonie für Klavier zu vier Händen* arrangierte. Oder man möchte es als Instrumentalist selbst spielen und damit noch unmittelbarer erleben können, es aufführen, obwohl es nicht für das eigene Instrument geschrieben wurde. Oder ein Komponist verspürt den Wunsch, das Stück zu transkribieren und dadurch zugleich zu transformieren.

Im Fall des Schubert-Quartetts war meine ursprüngliche Absicht, den langsamen Satz zu transkribieren, um ihn mit zwei Klavieren aufführen zu können. Dann wurde mir klar, dass der Dialog zwischen den vier Streichinstrumenten, so großartig er auch ist, nicht einfach jedes Mal wiederholt werden kann, wenn das entsprechende Zeichen in den Noten steht. Während die Wiederholungen wunderbar funktionieren, ja sogar notwendig sind, wenn sie von Streichern gespielt werden, lassen sie sich bei zwei Klavieren schwer rechtfertigen. Deshalb entschied ich mich dafür, bei jeder Wiederholung einer Variation das Original auszuarbeiten – ein Vorgehen, das im Deutschen „Bearbeitung“ genannt wird (wie etwa in den Diabelli-Variationen), wofür es im Englischen keine direkte Entsprechung gibt. Die Idee besteht darin, dem wesentlichen Inhalt treu zu bleiben, aber mit den Regeln des Kontrapunkts harmonische und kontrapunktische Variationen zu erzeugen, was gleich-

zeitig für größere rhythmische Komplexität sorgt. Die Abweichungen müssen sich innerhalb der Grenzen bewegen, die den Originaltext erkennbar lassen, und sie müssen stilistisch mit ihm im Einklang stehen.

Jeremy Menuhin

Bei Schubert selbst waren Satzfolgen nicht in Stein gemeißelt, die Frage von Vollständigkeit und Fragmentarischen stellt sich nicht nur bei der sogenannten *Unvollendeten Sinfonie*: Hat der Komponist seine Skizzen für einen dritten Satz vielleicht absichtlich in der Schublade liegen lassen, einen vierten Satz gar nicht erst begonnen, weil er spürte, dass die zwei heute noch gespielten Sätze auf ihre Art vollendet sind? Sicherlich nimmt man den Variationen-Satz aus *Der Tod und das Mädchen* noch einmal anders wahr, wenn man ihn auf dieser CD losgelöst aus seinem Kontext, jedoch neben den **Variationen über ein eigenes Thema**, ebenfalls von 1824, erlebt. Selbst bei diesem charmanten, überwiegend heiteren Werk finden wir zwei rhythmische Elemente, die bei Schubert oft in Kombination auftauchen: Die punktierten Rhythmen, die in geraden Takten so etwas wie das unerbittliche Rückgrat von Märschen darstellen und der Daktylos-Rhythmus (lang – kurz – kurz), der als der „Wanderer-Rhythmus“ bekannt geworden ist. Im Lied vom *Wanderer D 489* ist er ein Symbol für die Ausweglosigkeit menschlichen Strebens, letzten Endes für den Todesgedanken. Wo diese beiden Rhythmen gemeinsam oder im Wechsel auftauchen, sind Ruhe und Heiterkeit trügerisch, ist das Eis oft dünn. Und so ist es auch bei den As-Dur-Variationen: Immer wieder haben wir schon in den ersten Variationen den Eindruck, dass es nur eines winzigen Anstoßes bedürfte, um aus dem Spielerischen ins Tragische abzugleiten. Besonders deutlich wird diese Janusköpfigkeit in der fünften, der dunklen, as-Moll-Variation, in deren Mitte wiederum einzelne Sonnenstrahlen aufblitzen, und in der letzten Variation vor dem Finale, die eine ganz neue Welt andeutet – hier ist die Öde der Winterreise nicht weit. Und so färbt auch die Erinnerung an diese Wanderung durch kahle Landschaften das ausgedehnte Finale, das mit seinen punktierten 6/8-Rhythmen nicht nur einen fröhlichen Kehraus bietet, sondern auch an die atemlose Jagd der Wanderer-Fantasie erinnert.

Schuberts vierhändiges Œuvre ist eines der größten in der Literatur. Neben den

Variationen schrieb er Tänze, Märsche, Klavierbegleitungen zu Gesangs-Quartetten und die großen alleinstehenden Werke. An ihrem Ende steht das *Allegro a-Moll D 947*, dem der Verleger Anton Diabelli den Namen **Lebensstürme** gab. Schubert spielt in diesem Stück mit den Konventionen der Gattung Sonate – und so fragen sich Forscher noch heute, ob dieser Satz ein Monolith ist, oder vielleicht Teil eines „unvollendeten“ Werks? Die Sonate war in den letzten Jahren durch Ludwig van Beethoven nicht nur beherrscht, sondern auch scheinbar bis in die tiefsten Gründe ausgelotet worden: In Beethovens Sonaten-Kopfsätzen stand dabei ein dialogisches Prinzip im Vordergrund. Zwei oder mehr Themen, die gleichermaßen miteinander kämpften, in ihre Teile zerschlagen und wieder zusammengesetzt wurden. Viele Komponisten saßen gelähmt vor ihren Notenblättern und hatten das Gefühl, nichts Eigenständiges zu Papier bringen zu können, nichts, was neben oder gar gegen Beethoven Bestand haben könnte. Schubert war einer der wenigen, der ganz eigene Wege suchte und auch fand: In den *Lebensstürmen* erleben wir nicht, wie Themen miteinander ringen. Es gibt hingegen Stimmungsräume, in denen in unterschiedlichen Themen Ähnliches ausgelotet wird, und diese Stimmungsräume selbst werden zueinander in Beziehung gesetzt. Der zentrale Bereich des Satzes, die Durchführung, stellt so auch nur den ersten Stimmungsraum, den des Beginns, auf die Probe und beleuchtet seine Teile immer wieder neu. Wir nehmen ganz stark ein stetiges Kreisen wahr – kennzeichnend für fast alle reifen Kammermusik- und sinfonischen Werke Schuberts. Am Schluss des Satzes kehrt der Eingangsbereich mit seinen beiden Themen noch ein drittes Mal zurück – ebenfalls ein zyklisches Element, das im „normalen“ Sonatensatz nicht üblich war. Es scheint jedoch so, dass die Energie des lyrischen Themas versiegt.

Die große **Fantasie f-Moll** ist wie die *Lebensstürme* ein Produkt des unglaublich ertragreichen Jahres 1828. Sie ist zunächst selbst ein Ergebnis von Transformationen, dann

Variationen schrieb er Tänze, Märsche, Klavierbegleitungen zu Gesangs-Quartetten und die großen alleinstehenden Werke. An ihrem Ende steht das *Allegro a-Moll D 947*, dem der Verleger Anton Diabelli den Namen **Lebensstürme** gab. Schubert spielt in diesem Stück mit den Konventionen der Gattung Sonate – und so fragen sich Forscher noch heute, ob dieser Satz ein Monolith ist, oder vielleicht Teil eines „unvollendeten“ Werks? Die Sonate war in den letzten Jahren durch Ludwig van Beethoven nicht nur beherrscht, sondern auch scheinbar bis in die tiefsten Gründe ausgelotet worden: In Beethovens Sonaten-Kopfsätzen stand dabei ein dialogisches Prinzip im Vordergrund. Zwei oder mehr Themen, die gleichermaßen miteinander kämpften, in ihre Teile zerschlagen und wieder zusammengesetzt wurden. Viele Komponisten saßen gelähmt vor ihren Notenblättern und hatten das Gefühl, nichts Eigenständiges zu Papier bringen zu können, nichts, was neben oder gar gegen Beethoven Bestand haben könnte. Schubert war einer der wenigen, der ganz eigene Wege suchte und auch fand: In den *Lebensstürmen* erleben wir nicht, wie Themen miteinander ringen. Es gibt hingegen Stimmungsräume, in denen in unterschiedlichen Themen Ähnliches ausgelotet wird, und diese Stimmungsräume selbst werden zueinander in Beziehung gesetzt. Der zentrale Bereich des Satzes, die Durchführung, stellt so auch nur den ersten Stimmungsraum, den des Beginns, auf die Probe und beleuchtet seine Teile immer wieder neu. Wir nehmen ganz stark ein stetiges Kreisen wahr – kennzeichnend für fast alle reifen Kammermusik- und sinfonischen Werke Schuberts. Am Schluss des Satzes kehrt der Eingangsbereich mit seinen beiden Themen noch ein drittes Mal zurück – ebenfalls ein zyklisches Element, das im „normalen“ Sonatensatz nicht üblich war. Es scheint jedoch so, dass die Energie des lyrischen Themas versiegt.

Die große **Fantasie f-Moll** ist wie die *Lebensstürme* ein Produkt des unglaublich ertragreichen Jahres 1828. Sie ist zunächst selbst ein Ergebnis von Transformationen, dann

auch eine Transformation in sich: Wie sind Leben und Musik miteinander verschränkt, wie verwandelt sich Lebenserfahrung in Kunst? Die Fantasie ist Schuberts Klavierschülerin Caroline Esterházy gewidmet, mit der er wohl viel vierhändig Klavier gespielt hat. Ob er in sie verliebt, ob diese Zueignung eine Liebeserklärung war? Wenn ja, ist die dunkle, todessehnsüchtige Tonart f-Moll ein ungewöhnlicher Rahmen für das Geschenk, der Verlauf der Fantasie selbst ein Ausdruck der Hoffnungslosigkeit. Dies alles muss Vermutung bleiben, man kann lediglich feststellen, dass die Gestalt und der Gehalt des Stücks sich im Kompositions-Prozess grundsätzlich wandelten, weg von einem Stück, dass mit mehreren Mittelsätzen – darunter einem Marsch – eher im Bereich der Unterhaltungs- oder Serenaden-Musik angesiedelt war. Wohin aber entwickelte Schubert das Werk? Eine Fantasie war in der Vergangenheit ein einsätziges, extrem freies, fast wie improvisiert wirkendes Stück. Hier aber haben wir es mit einem genau durchstrukturierten Werk zu tun, das man als Sonate mit Kopfsatz, langsamen Satz, Scherzo und Finale deuten könnte. Wie zuvor bei der berühmten *Wanderer-Fantasie* also nähert Schubert die Fantasie der Sonate an, so wie er in seinen letzten Sonaten und Sinfonien die traditionellen Formen aufbricht. Grenzüberschreitungen also hin zu den Idealen, denen er auch im Liedschaffen folgt: hin zur romantischen, poetischen Idee, hin zum Fragmentarischen.

Genau wie die Fantasie aus Fragmenten entsteht, bricht Schubert sie auch immer wieder in einzelne Teile auseinander. Die sehnsuchtsvollen Rufe des Beginns setzen sich nur allmählich zu einem vollständigen, wenn auch unregelmäßigen Thema zusammen – ihre Stimmung aber hält nicht lange vor: Dunkle, unerbittliche Töne übernehmen die Führung. Wie bei den *Lebensstürmen* hat man nicht den Eindruck, dass der erste Satz zu einem Abschluss kommt. Die der barocken Ouvertüre nachempfundenen Punktierungen des zweiten Satzes fahren recht derb in eine verlöschende Klangfläche hinein. Nach dem schwungvollen

Scherzo dann eine Rückkehr zum Beginn, nach einer langen Zäsur, einem Atemholen – die Hoffnung auf Erfüllung der Sehnsucht? Wie schon in der *Wanderer-Fantasie* ist Schuberts Antwort auf die Frage, wie man eine viersätzigte Fantasie-Sonate zu Ende bringt, eine Fuge: Hinwendung zum Handwerk, zur „reinen Musik“, vielleicht auch zu den Großen der Vergangenheit? In dieser Fantasie aber ist nicht einmal das die Lösung: Noch einmal ruft ganz am Schluss die Sehnsucht des Beginns, jedoch merkwürdig kraftlos, schnell überwältigt vom dunklen zweiten Thema, von abwärts schießenden Triolen, vom formelhaft-strengen Schluss.

Ist das Ausdruck von Lebenswillen, von Entschlossenheit, gar von Kampf? In Bezug auf die Fantasie mag jeder seine eigene Antwort finden. In Bezug auf sein Werk ist Schuberts Antwort klar: Gerade in seinem letzten Lebensjahr suchte und forschte er, quer über alle Gattungsgrenzen hinweg, mit einem Willen zur Weiterentwicklung und einer Intensität, die uns auch 200 Jahre später immer noch erstaunt, bewegt, und verwandelt zurücklässt.

Tilman Böttcher



Die Künstler

Biografische Anmerkungen

Mookie Lee-Menuhin wurde in Seoul, Südkorea, geboren. Sie trat als Solistin und Kammermusikerin auf dem europäischen Festland, in Skandinavien, Großbritannien und Asien auf und spielte in einigen der wichtigsten Konzertsäle Europas und Asiens, darunter die Victoria Hall Genf, die Tonhalle Zürich und das Casino Bern in der Schweiz, die Karol Szymanowski Philharmonie in Krakau, Polen, der Smetana-Saal in Plzeň, Tschechien, das Musikhuset und das Konzerthaus des Rundfunks in Dänemark, Schloss Elmau in Deutschland sowie Sejong Hall und Seoul Arts Center in Südkorea. Im Jahr 2002 gewann Mookie Lee-Menuhin den Yamaha Wettbewerb, und 2003 wurde sie vom dänischen Augustinus Fonden ausgezeichnet.

Zahlreiche Aufnahmen für Rundfunk- und Fernsehanstalten wie BBC, DR, DK4 und Radio Swiss Classic dokumentieren ihr Schaffen. Sie wurde zu Festivals wie etwa dem Festival Pablo Casals in Prades, dem Menuhin Festival Gstaad, dem Festival de Bellerive, dem West Cork Chamber Music Festival, der Boğaziçi University Foundation, dem Smetana's Litomyšl Festival, den Felix Mendelssohn Musiktage Krakau, den Grandes Heures de Saint-Émilion und dem Seoul Spring Festival eingeladen.

Mookie Lee-Menuhin ist außerdem als Kammermusikerin tätig und hat unter anderem mit Alberto Lysy, Gary Hoffman, Piers Lane und ihrem Mann Jeremy Menuhin zusammen

gespielt. 2015 nahm sie mit Alexander Roschdestwenski und Jeremy Menuhin eine CD mit Ersteinspielungen von Schostakowitsch auf.

Mookie Lee-Menuhin studierte an der Chetham's School of Music und am Royal Northern College of Music in Großbritannien. Des Weiteren erhielt sie den Master und das Konzerttreifediplom am Königlich Dänischen Musikkonservatorium. Ihre Lehrer waren John Damgaard und Ronan O'Hora in London.

www.mookieleemenuhin.com

Jeremy Menuhin genießt als Künstler breite Anerkennung. Die *New York Times* lobte seine Interpretationen als „unerschöpflich lyrisch, exemplarisch, hochglanzpoliert, dabei unmittelbar ausdrucksvoll“. *Le Figaro* schrieb: „Jeremy Menuhin besitzt alle wesentlichen Qualitäten des Maestros; eine Kombination von Verfeinerung und gefasster Leidenschaft dominiert sein Spiel.“ Der Pianist hat mit einigen der weltweit führenden Orchester zusammengearbeitet, so beispielsweise mit den Berliner Philharmonikern, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, den Wiener Philharmonikern, dem Royal Philharmonic Orchestra, dem English Chamber Orchestra, den Sankt Petersburger Philharmonikern, dem Washington National Symphony Orchestra, dem Orchestre National de France, dem Los Angeles Philharmonic Orchestra, dem Houston Symphony Orchestra, dem Tonhalle-Orchester Zürich und der Sinfonia Varsovia.

Im Jahr 1984 gab er in New York sein Debüt als Gewinner der Young Concert Artists Competition. Seitdem arbeitete er mit so renommierten Künstlern wie seinem Vater Yehudi Menuhin, Pina Carmirelli, Ivry Gitlis, Joshua Bell, Dong-Suk Kang, Mark Steinberg, Mstislaw Rostropowitsch, Gary Hoffman, Steven Isserlis, Truls Mørk, Ernst

Wallfisch, Gérard Caussé, Bruno Giuranna, dem Talich Quartett, dem Takács Quartett, dem Chilingirian Quartett, dem Carmina Quartett und dem Artis Quartett zusammen.

Jeremy Menuhin hat Werke von Schubert, Mozart, Debussy, Beethoven, Dvořák und Bartók aufgenommen. Seine Einspielung von Bartóks Sonaten für Violine und Klavier mit seinem Vater, Yehudi Menuhin, wurde mit dem angesehenen Grand Prix du Disque ausgezeichnet. Bejubelt wurden auch seine Schubert-CDs. Um *The London Times* zu zitieren: „Jede harmonische Ausweichung, jede vorübergehende Änderung der Gangart wird voll auskosten.“

Jeremy Menuhin widmet sich außerdem mit Hingabe der Kammermusik und wurde zu Festivals wie Schleswig-Holstein, Marlboro, Menuhin, Casals, Kuhmo, Naantali, Korsholm, Saint-Nazaire, zum Seoul Spring, Prager Frühling oder dem Midsummer Mozart in San Francisco eingeladen.

www.jeremymenuhin.com

GEN 16412

GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Phone: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 50 · Fax: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 55 · mail@genuin.de

Recorded at Mendelssohn-Saal, Gewandhaus Leipzig, Germany

January 26, 28 and 29, 2015

Recording Producer/Tonmeister: Alfredo Lasheras Hakobian, Karsten Zimmermann

Editing: Emma Laín Fernández, Alfredo Lasheras Hakobian

Piano: Steinway D

Piano Tuner: Stephan Wittig

Text: Jeremy Menuhin and Tilmann Böttcher

German Translation Biographies and “The Transcription of a Work”: Fritz Krämer, Bern

English Translation “Zwischen Form und Idee”: Taryn Knerr, Leipzig

Photography: Nikolaj Lund, Aarhus

Booklet Editing: Katrin Haase, Leipzig

Layout: Silke Bierwolf, Leipzig

Graphic Concept: Thorsten Stapel, Münster

© + © 2016 GENUIN classics, Leipzig, Germany

All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring,
lending, public performance and broadcasting prohibited.

