

GENUIN 

Liaison

Piano Works by A. Berg, F. Schubert,
B. Bartók and E. Tanguy



Mookie Lee-Menuhin, Piano

Liaison

Piano Works by A. Berg, F. Schubert,
B. Bartók and E. Tanguy

Mookie Lee-Menuhin, Piano

Alban Berg (1885–1935)

Piano Sonata, Op. 1 (c. 1909)

01 (12'50)

Franz Schubert (1797–1828)

Piano Sonata No. 17 in D major, Op. 53, D. 850 (1825)

02 Allegro vivace (09'34)

03 Con moto (11'31)

04 Scherzo. Allegro vivace (10'06)

05 Rondo. Allegro moderato (08'28)

Béla Bartók (1881–1945)

Romanian Folk Dances, Sz. 56 (1915)

| | | |
|----|--|---------|
| 06 | Joc cu bâță (Stick Dance) | (01'14) |
| 07 | Brâul (Waistband Dance) | (00'30) |
| 08 | Pe loc (In One Spot) | (01'01) |
| 09 | Buciumeana (Dance from Butschum: Horn Dance) | (00'57) |
| 10 | Poargă Românească (Romanian Polka) | (00'32) |
| 11 | Măruntel (Fast Dance) | (01'05) |

Éric Tanguy (*1968)

Toccata (2006)

World Premiere Recording

| | | |
|----|-------|---------|
| 12 | | (03'43) |
|----|-------|---------|

Total Time (61'36)

Liaison

The title of the CD may cause puzzlement, but my intention was to highlight a common denominator in the choice of the works interpreted on this CD. One of the liaisons is biographical in nature: in three out of four cases, a significant change took place in the composer's life just before the birth of the work. Another liaison, one could say, is the juxtaposition of music derived in part from folk origins of the past, as in the case of Franz Schubert and Béla Bartók, with music which has cast off any apparent connection to the past by jettisoning tonality as in Alban Berg's and Eric Tanguy's works.

Born into a bourgeois Viennese family in 1885, **Alban Berg** grew up in a cultured milieu. He began to teach himself composition at the age of fifteen. This was followed by an in-depth study of music theory, history, harmony and counterpoint with Arnold Schoenberg in 1904. Although rooted in traditional compositional techniques, Berg, along with his fellow student Anton Webern, adopted Schoenberg's new school in which tonality is abandoned and atonality as well as twelve-tone music are introduced.

Alban Berg's *Sonata, Op. 1* is one of the most frequently played among the works of the Second Viennese School. References to late Romanticism, and the nature of the mood, dark and melancholic, reveal the influence of Schoenberg as well as that of Gustav Mahler.

Even if the exact date of Berg's first significant work is unknown, the preface of the score suggests that the sonata was not composed until the first half of 1909 (confusingly, the date 1907–1908 appears in the second edition of the score). The work was premiered in Vienna in 1911 by Etta Werndorff.

Berg intended to write several movements when he first began to compose this sonata, but he took Schoenberg's advice to make it a single-movement work, with the traditional sonata structure of exposition, development, recapitulation and coda.

Berg masterfully adopted Schoenberg's teaching of 'Grundgestalt' (basic material) and the "developing variation" technique. The 'developing variation' is a compositional technique whereby the basic material (simple motifs or ideas: Grundgestalt) is elaborated in the form of variations and developments that conserve the unity of the work.

For the most part, the sonata is atonal despite brief transient references to tonality. This work expresses Berg's own, matured voice while displaying the mastery attained after his studies with Schoenberg. Glenn Gould referred to this work as a "graduate thesis from Schoenberg."

The whole composition of this single-movement sonata refers back to the first phrase of the piece, which consists of two ascending intervals of a perfect fourth and an augmented fourth, as well as the unusual B minor cadence. We experience tension, drama, instability and restlessness throughout the piece, originating from the abundant use of chromaticism, whole tone scales (Berg does not employ a bass pedal to indicate the key), frequent modulation, and diminished and augmented harmonies. Only at the end is the tension resolved, and relief offered, in the form of the last chord in B minor, the same harmony as was heard at the very beginning.

Before the First World War, Vienna was the cultural capital of Europe, and a hotbed of radical ideas and innovative thoughts. Berg, as part of the elite, must have absorbed the fin de siècle malaise. His circle of friends included the musicians Alexander Zemlinsky and Franz Schreker, the painter Gustav Klimt, the satirist Karl Kraus, the architect Adolf Loos and the poet Peter Altenberg. In 1910, when Berg's sonata was first published, Schoenberg painted him. Berg's chin is leaning on his clenched right hand, and the expression is rather stiff. Is some turmoil revealed in the subject?

Franz Schubert's Piano Sonata in D major, D. 850 (published in 1825), was one of the only three of around twenty of his sonatas published during his lifetime; Schubert had started writing sonatas at a time when the form was in decline, and furthermore, his sonatas were overshadowed by Beethoven's and went unrecognized for almost a century.

Schubert had most likely contracted syphilis by January 1823. In Schubert's day, this was a death sentence. From the time he contracted it until the end of his life in 1828, Schubert suffered from various related symptoms such as aching bones, a debilitated left arm which prevented him from playing the piano, and chronic anxiety. Remarkably, Schubert's productivity and quality of work did not suffer from this life-threatening disease.

Between February 1825 and the first half of 1826, Schubert must have been convinced that his illness had been cured (though rare, this was not unheard of) as he enjoyed a symptom-free period. Following his despair and devastation at the effects of his illness, this must have been wholesome for his creativity.

In May 1825, Schubert left Vienna for an extended four-and-a-half month holiday. He stayed in the lakeside town of Gmunden for six weeks, which he described as "truly heavenly." The surrounding cliffs and lakes, not to mention the sound of the distant horn, were the inspiration for his 'Great' C major Symphony (the opening sustained horn solo). From

Gmunden, Schubert returned to Linz and Steyr, and also paid visits to Kremsmunster and Salzburg. Known as 'cure' destinations in the Austro-Hungarian Empire, the western part of Austria was frequently visited for medical purposes. Finally, Schubert arrived in Bad Gastein, well known for its scenic environment of vertical drops and waterfalls, in August 1825.

It is not an exaggeration to say that the long summer holiday of 1825 was the happiest period of Schubert's short life. This is where Schubert wrote his *D major Sonata, D. 850*, while continuing to work on his 'Great' C major Symphony. It is argued that this Sonata is the most extroverted of all of Schubert's sonatas because of its immediacy and its instrumental demands. It was dedicated to a virtuoso pianist, Carl Maria von Bock, who was a member of Schubert's intimate circle.

One of the most notable differences between this and his other sonatas is its consistently faster tempo markings. Schubert writes *Allegro*, instead of *Allegro Moderato* or *Allegro ma non troppo*, at the very outset. The work begins with an impetuous passage that disguises an ascending scale. The rhythm of the main theme governs the entire movement. An unexpected Alpine theme reminiscent of yodelling appears in the passage *Un Poco Più Lento*.

The second movement was initially designated *Andante Con Moto* but the subsequent editions retained only *Con Moto* (with motion). Interestingly, Schubert writes "fff" in this slow movement. He rarely employs this dynamic level in his piano sonatas.

Syncopation is, as in the *Con Moto* movement, the driving force in the third movement, Scherzo. The Ländler uses the same playful rhythm, and reappears following the Trio, in a coda that makes a natural transition to the delicate finale.

The intimate theme of the finale is in rondo form, followed by more assertive episodes. We may expect a grand climax at the end, but Schubert makes a gentle conclusion.

Béla Bartók's passion for folk music was ignited in 1904 by a "haunting" lullaby he heard, sung by a peasant girl called Lidi Dósa, while holidaying in the Transylvanian town of Gerlicepusztá. The melody, so different from the hackneyed "gypsy" tunes, compelled him to seek out the true roots of Hungarian folk music. A year later, he set out with Zoltán Kodály on a long journey through the Balkans to authenticate and document traditional folk music. They travelled to the most remote regions of Hungary as well as to the adjoining Slavonic and Bulgarian regions, collecting and notating more than 6000 pieces of folk music between 1905 and 1914, using Thomas Edison's wax cylinder recording machine. Bartók even travelled as far as Turkey and Algeria during his research and recalled these days as his happiest. The recordings were the source of the unadulterated tunes, rhythms, and harmonies that provided inspiration for his compositions.

In his suite *Romanian Folk Dances* from Hungary (as it was originally called since the area from which they came, Transylvania, was in Hungary), Bartók uses the authentic folk melodies with their pitch and rhythmic structure in combination with his own harmonic language and tempi. The *Romanian Folk Dances* were the first work he wrote after a two-year hiatus from composing due to depression and professional disappointments.

The *Jocul cu bâță* (Stick Dance) came from two gypsy violinists whom Bartók recorded. It is generally a young man's solo dance that consists of kicking the room's ceilings! It is energetic, with a syncopated melody that employs Dorian Aeolian modes. The villagers often leaned on the offbeats when they played, so Bartók assigned tenuto markings to the second beat of the left hand.

The composer heard *Brâul* (Waistband Dance or Sash Dance) originally played by peasant flute. This dance was usually danced by women, gathered in a circle, arms clasped

tightly around each other's waists. It is in Dorian mode and the music gently rests on every fourth bar.

Pe loc (In One Spot) was originally played on a peasant flute and is rather slow and dark. It is a stamping dance in which the dancers do not move from their location, which explains its small intervals and range. The interval of the augmented second testifies to the Middle Eastern/Southern Balkan influence occasionally found in Romanian folk music.

Buciumeana (Dance from Butschum/Horn Dance) is in $\frac{3}{4}$ meter, in contrast to the rest of the dances. It is graceful and almost minuet-like with a slower tempo, and employs Mixolydian and Arabic modes. In sharp contrast to what Bartók wrote, the original violin folk tune is rather energetic. We again hear the influence of Southern Romania in the use of the augmented second.

The last two dances are often played one after the other without pause. *Poargă Românească* (Romanian Polka) alternates between $\frac{2}{4}$ and $\frac{3}{4}$ meters and is quick and lively. This is a children's dance, poargă being a Romanian peasant children's game.

Măruntel (Fast Dance) is a courting dance for couples, using very small steps. Bartók employed two melodies from the Belenyés region, which energetically accompany the lively, violin-like melody.

Eric Tanguy's Toccata, like Berg's Sonata, contrasts with Schubert and Bartók in its atonality. The score of the work came directly from the composer. Eric Tanguy and I met unexpectedly in Paris in 2014. He kindly sent my husband and me his piano scores, and I was up for the challenge of playing and recording them although I had never seen his music before or studied works in a similar style.

Mookie Lee-Menuhin

The *Toccata* was written during the summer of 2006 and was first performed by Francesco Piemontesi at Carnegie Hall, Weill Hall, on December 16, 2008. The score is based on a principle of alternating sections of obstinate patterns in sixteenth notes and patterns in triplets, all on a sharp and immutable pulsation. The musical impression is thus that of a continuous stream, whose transformation is due both to this binary/ternary alternation and to the modification of the harmony based on a principle of permutations of the intervals of a single nine-note scale. The feeling of “horizontal” that emerges from the first part of the work is interrupted by a brief chorale of chords which seems to set a slower tempo, due to the use of long values, but which in fact stays in the initial tempo. This short vertical episode is followed by a return mirroring the original music and leading into a recapitulative and intense coda.

Eric Tanguy

The Artist

Biographical Notes

Powerfully communicated [...] this ought to be a record of the year [...] this nearly forgotten score has been revived in a sensitive and compassionate performance. The transcendence of the movements is persuasively captured [...].

Pianist Mookie Lee-Menuhin has received enthusiastic reviews for her recordings of Shostakovich, Schubert and Schubert-Menuhin from such publications as *Gramophone*, *BBC Music Magazine*, *DSCH Journal*, *Primephonic* and *Classical Source*.

Born in Seoul, South Korea, **Mookie Lee-Menuhin** has performed throughout mainland Europe and in Scandinavia, Great Britain and Asia, both as a soloist and chamber musician. She has appeared in some of the major halls in Europe and Asia, including Geneva's Victoria Hall, the Tonhalle Zürich and Bern Casino in Switzerland, Karol Szymanowski Philharmonic in Krakow, Poland, Smetana Hall in Plzeň, Czech Republic, Schloss Elmau (among others) in Germany, Musikhuset and Danish Radio in Denmark and Sejong Hall, Seoul Arts Centre in Seoul, South Korea. In 2003 Mookie received the prestigious Augustinus Award and the Prince Joachim and Princess Alexandra's International Prize, as well as winning the Yamaha competition in 2002.



Mookie Lee-Menuhin has made many radio and television appearances, including for the BBC, DR, DK4 and Radio Swiss Classic. She is often invited to perform at festivals such as the 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 avid chamber musician, having performed with artists including Alberto Lysy, Gary Hoffman, Piers Lane, Istvan Vardai, and her husband Jeremy Menuhin. She has released a number of CDs, including first recordings of works by Shostakovich and Stravinsky with Alexander Rozhdestvensky and Jeremy Menuhin, in addition to the premieres of Jeremy Menuhin's compositions for two pianos.

The Menuhin Duo, of which Mookie Lee-Menuhin is 50%, is a dedicated piano duo specializing in the existing repertoire. The Duo has a rare additional role: that of performing Jeremy's compositions for two pianos, written with the conviction that contemporary music can be beautiful and comprehensible.

In addition to her performing career, Mookie Lee-Menuhin is passionate about bringing classical music to a wider audience, particularly young children. In doing so, she aims to foster greater communication between performers and their audience.

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

www.mookieleemenuhin.com

Liaison

Der Titel der CD mag erstaunen. Meine Absicht war es jedoch, die Auswahl der auf dieser CD interpretierten Werke auf ein einziges Wort zu reduzieren. Eine der Liaisons ist biografischer Natur: In drei von vier Fällen kam es unmittelbar vor der Entstehung des jeweiligen Werkes zu einer bedeutenden Veränderung im Leben des Komponisten. Eine weitere Liaison, könnte man sagen, ist die Gegenüberstellung von Musik, die zum Teil volkstümliche Ursprünge in der Vergangenheit hat, wie im Fall von Franz Schubert (etwa bei seinen Ländlern) und Béla Bartók, mit Musik, die durch die Überwindung der Tonalität (Alban Berg und Eric Tanguy) jede offensichtliche Verbindung zur Vergangenheit aufgehoben hat.

Alban Berg wurde 1885 in eine bürgerliche Wiener Familie geboren und wuchs in einem gebildeten Milieu auf. Mit fünfzehn Jahren begann er, Komposition im Eigenstudium zu lernen. Es folgte ein vertieftes Studium von Musiktheorie, Musikgeschichte, Harmonielehre und Kontrapunkt bei Arnold Schönberg im Jahr 1904. Obwohl er in traditionellen Kompositionstechniken verwurzelt war, übernahm Alban Berg zusammen mit seinem Kommilitonen Anton Webern die neue Schule Schönbergs, in der die Tonalität aufgegeben wird und Atonalität sowie Zwölftonmusik eingeführt werden.

Es ist nicht übertrieben zu sagen, dass Alban Bergs **Sonate op. 1** zu den am häufigsten gespielten Werken der Zweiten Wiener Schule gehört. Bezugnahmen auf die Spätromantik und die Art der Stimmung, dunkel und melancholisch, lassen den Einfluss sowohl Arnold Schönbergs als auch Gustav Mahlers erkennen.

Auch wenn das genaue Entstehungsdatum von Bergs erstem bedeutenden Werk unbekannt ist, deutet doch das Vorwort der Partitur darauf hin, dass die Sonate nicht früher als in der ersten Hälfte des Jahres 1909 komponiert wurde (verwirrend ist, dass in der zweiten Ausgabe der Partitur das Datum 1907–1908 erscheint). Das Werk wurde 1911 in Wien von Etta Werndorff uraufgeführt.

Als er anfang, diese Sonate zu komponieren, hatte Berg die Absicht, mehrere Sätze zu schreiben, aber dann folgte er Schönbergs Rat, sie einsätzig anzulegen, mit der traditionellen Sonatenstruktur aus Exposition, Durchführung, Reprise und Coda. Meisterhaft übernahm Berg die Lehre Schönbergs von der „Grundgestalt“ und die Technik der „entwickelnden Variation“. Die entwickelnde Variation ist eine Kompositionstechnik, bei der ein Grundmaterial (einfache Motive oder Ideen: die „Grundgestalt“) in Form von Variationen und Entwicklungen ausgearbeitet und zugleich die Einheit des Werks bewahrt wird.

Der gesamte Aufbau dieser einsätzig Sonate weist zurück auf die erste Phrase des Stücks, die aus zwei aufsteigenden Intervallen, reiner und übermäßiger Quarte, sowie einer ungewöhnlichen Kadenz in h-Moll besteht. Im ganzen Werk wird Spannung, Dramatik, Instabilität und Unruhe erfahrbar, was aus dem reichhaltigen Gebrauch von Chromatik, Ganztonleitern (Berg benutzt keinen Orgelpunkt, um die Tonart anzugeben), häufiger Modulation sowie verminderten und übermäßigen Harmonien resultiert. Erst am Ende löst sich die Spannung auf und stellt sich Erleichterung in Form des letzten h-Moll-Akkords ein: derselben Harmonie, die am Anfang zu hören war.

Vor dem Zweiten Weltkrieg war Wien die Kulturhauptstadt Europas und gleichzeitig Schauplatz verstörender Unterströmungen. Berg, als Teil der Elite, muss die Malaise des Fin de siècle aufgesogen haben. Zu seinem Freundeskreis gehörten die Musiker Alexander von Zemlinsky und Franz Schreker, der Maler Gustav Klimt, der Satiriker Karl Kraus, der Ar-

chitekt Adolf Loos und der Dichter Peter Altenberg. Im Jahr 1910, als Bergs Sonate erstmals veröffentlicht wurde, malte ihn Schönberg. Bergs Kinn stützt sich auf seine geballte rechte Hand, und der Ausdruck ist ziemlich steif. Wird hier der innere Aufruhr des Porträtierten erkennbar?

Franz Schuberts Klaviersonate D-Dur, D 850 (erschienen 1825), ist eine von nur dreien seiner etwa zwanzig Sonaten, die zu Lebzeiten erschienen sind – als Schubert begann, Sonaten zu schreiben, befand sich diese Form im Niedergang. Darüber hinaus wurden seine Sonaten von denen Ludwig van Beethovens überschattet und blieben fast ein Jahrhundert lang unbeachtet.

Schubert hatte sich höchstwahrscheinlich im Januar 1823 bereits mit Syphilis angesteckt. Zu Schuberts Zeiten war das ein Todesurteil. Von der Ansteckung bis zu seinem Tod 1828 litt Schubert an verschiedenen Symptomen wie Knochenschmerzen und einem geschwächten linken Arm, die ihn am Klavierspiel hinderten, sowie an chronischem Angstgefühl. Bemerkenswert ist, dass Schuberts Produktivität und die Qualität seiner Arbeit nicht unter dieser lebensbedrohlichen Krankheit litten.

Zwischen Februar 1825 und der ersten Hälfte des Jahres 1826 muss Schubert überzeugt gewesen sein, die Krankheit wäre geheilt (was, wenn auch selten, durchaus vorkam), da er eine Zeit lang frei von Beschwerden war. Nach der Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit angesichts der Auswirkungen seiner Krankheit muss dies für seine Schaffenskraft sehr förderlich gewesen sein.

Im Mai 1825 verließ Schubert die Stadt Wien für einen ausgedehnten Urlaub von viereinhalb Monaten. Sechs Wochen verbrachte er in der Seestadt Gmunden, die er als „wahrhaft himmlisch“ bezeichnete. Die umliegenden Klippen und Seen sowie der Klang des fernen Horns wurden zur Inspiration für seine große C-Dur-Sinfonie (das langgezogene Hornsolo

zu Beginn). Von Gmunden aus kehrte Schubert nach Linz und Steyr zurück und besuchte Kremsmünster und Salzburg. Der westliche Teil Österreichs, der in der österreichisch-ungarischen Monarchie für seine Kurorte bekannt war, wurde häufig zu medizinischen Zwecken besucht. Schubert kam im August 1825 in Bad Gastein an, beliebt wegen seiner landschaftlich reizvollen Umgebung mit Steilhängen und Wasserfällen.

Man kann wohl sagen, dass der lange Sommerurlaub von 1825 die glücklichste Zeit in Schuberts kurzem Leben war. Hier schrieb er seine D-Dur-Sonate, während er gleichzeitig an der großen C-Dur-Sinfonie arbeitete. Die *Sonate in D-Dur, D 850*, wird aufgrund ihrer Unmittelbarkeit und ihrer instrumentalen Ansprüche von allen Sonaten Schuberts für die extrovertierteste gehalten. Gewidmet ist sie dem virtuosen Pianisten Carl Maria von Bock, der zu Schuberts intimem Kreis gehörte.

Einer der bemerkenswertesten Unterschiede zwischen dieser und seinen anderen Sonaten betrifft die Tempobezeichnungen: Hier wählte Schubert jeweils etwas höhere Tempi als sonst. Für den ersten Satz schrieb er nur Allegro, statt der andernorts üblichen Relativierungen Allegro moderato oder Allegro ma non troppo. Das Werk beginnt mit einer ungestümen Passage, die eine ansteigende Skala verdeckt. Der Rhythmus des Hauptthemas bestimmt den gesamten Satz. Ein unerwartetes alpenländisches Thema, das an Jodeln erinnert, taucht in der Passage *Un Poco Più Lento* auf.

Der zweite Satz wurde ursprünglich als *Andante con moto* bezeichnet, aber die folgenden Ausgaben behielten nur *Con moto* („bewegt“) bei. Interessanterweise schrieb Schubert in diesem langsamen Satz *fff* (*forte fortissimo*). Diese extreme dynamische Stufe setzte er in seinen Klaviersonaten nur höchst selten ein.

Synkopierung ist, wie im *Con moto*, so auch im dritten Satz (Scherzo) die treibende Kraft. Der Ländler verwendet den gleichen spielerischen Rhythmus und taucht im Anschluss an

das Trio wieder auf, in einer Coda, die einen natürlichen Übergang zum grazilen Finale bildet.

Das intime Thema des Finales hat Rondo-Form und wird gefolgt von Episoden, die im Ausdruck bestimmter sind. Am Ende erwartet man einen großen Höhepunkt, doch Schubert führt das Stück zu einem sanften Schluss.

Béla Bartóks Leidenschaft für die Volksmusik wurde 1904 durch ein „eindringliches“ Schlaflied entfacht, das er während eines Urlaubs in der siebenbürgischen Stadt Gerlicepuszta hörte, gesungen von einem Bauernmädchen namens Lidi Dósa. Diese Melodie, die sich so sehr von den abgedroschenen Zigeunermelodien unterscheidet, brachte ihn dazu, die wahren Wurzeln der ungarischen Volksmusik aufzuspüren. Ein Jahr später begab er sich mit Zoltán Kodály auf eine lange Reise durch den Balkan, um die traditionelle Volksmusik zu authentifizieren und zu dokumentieren. Sie reisten in die entlegensten Regionen Ungarns sowie in die angrenzenden slawischen und bulgarischen Regionen. Zwischen 1905 und 1914 sammelten und notierten sie mehr als 6.000 Volksmusikstücke mit Thomas Edisons Wachsylinder-Aufnahmemaschine. Bartók reiste während seiner Recherchen sogar bis in die Türkei und nach Algerien und erinnerte sich an diese Tage als seine glücklichsten. Die Aufnahmen lieferten die unverfälschten Melodien, Rhythmen und Harmonien, die seine Kompositionen inspirierten.

In seiner Suite **Rumänische Volkstänze** aus Ungarn (wie sie ursprünglich genannt wurde, da das Gebiet, aus dem sie kamen, Siebenbürgen, in Ungarn lag), verwendet Bartók die authentischen Volksmelodien mit ihren Tonstufen und ihrer rhythmischen Struktur in Kombination mit seiner eigenen harmonischen Sprache und eigenen Tempi.

Der *Jocul cu bâță* (Stocktanz) stammt von zwei Zigeunergeigern, die Bartók aufgenommen hat. Dieser Solotanz, normalerweise für junge Männer, besteht darin, gegen die

Zimmerdecken zu treten! Er ist energetisch, mit einer synkopierten Melodie, die dorische und äolische Modi verwendet. Die Dorfbewohner lehnten sich beim Spielen oft an die Off-Beats an; daher markierte Bartók den jeweils zweiten Schlag der linken Hand als tenuto.

Auf seinen Reisen hörte der Komponist auch den *Brâul* (Bund- oder Schärpentanz), einen Tanz, der ursprünglich von der Bauernflöte gespielt wurde. Dieser Tanz wurde gewöhnlich von Frauen getanzt, die sich in einem Kreis versammelten und einander fest an der Taille umfassten. Er steht im dorischen Modus, und die Musik kommt auf jedem vierten Takt sanft zur Ruhe.

Auch *Pe loc* („Auf der Stelle“) wird ursprünglich auf einer Bauernflöte gespielt, ist aber eher langsam und dunkel. Dahinter verbirgt sich ein Stempeltanz, bei dem die Tänzer nicht von ihrem Platz weichen, was die kleinen Intervalle und den geringen Umfang erklärt. Die übermäßige Sekunde zeugt vom Einfluss des Mittleren Ostens bzw. Südbalkans, der gelegentlich in der rumänischen Volksmusik anzutreffen ist.

Buciumeana (Tanz aus Bucium/Horntanz) ist im Gegensatz zu den anderen Tänzen im $\frac{3}{4}$ -Takt gehalten. Er ist anmutig, fast menuettartig, mit einem langsameren Tempo, und verwendet mixolydische sowie arabische Modi. Im Gegensatz zu dem, was Bartók geschrieben hat, ist die ursprüngliche Geigenmusik ziemlich energisch. In der Verwendung der übermäßigen Sekunde hören wir wieder den Einfluss von Südromänien.

Die letzten beiden Tänze werden oft ohne Pause nacheinander gespielt. *Poargă românească* (Rumänische Polka) wechselt zwischen $\frac{2}{4}$ - und $\frac{3}{4}$ -Metren und ist schnell und lebhaft. Es handelt sich um einen Kindertanz – „poargă“ bezeichnet ein rumänisches Bauernkinderspiel. *Măruntel* (Schneller Tanz) ist ein Werbungstanz für Paare, mit sehr kleinen Schritten. Bartók verwendete zwei Melodien aus der Region um Beiuș und gab der lebhaften, geigenartigen Melodie eine energische Begleitung.

Wie Bergs Sonate bildet auch **Eric Tanguys Toccata** in ihrer Atonalität einen Kontrast zu Schubert und Bartók. Die Partitur erhielt ich direkt vom Komponisten. Nachdem wir uns 2014 unerwartet in Paris begegnet waren, schickte er meinem Mann und mir freundlicherweise die Noten seiner Klavierwerke, und ich nahm die Herausforderung an, sie zu spielen und aufzunehmen, obwohl ich seine Musik nie zuvor gesehen noch Werke in einem ähnlichen Stil studiert hatte.

Mookie Lee-Menuhin

Die *Toccata* wurde im Sommer 2006 geschrieben und am 16. Dezember 2008 von Francesco Piemontesi in der Carnegie Hall, Weill Hall, uraufgeführt. Die Partitur basiert auf einem Prinzip des Wechsels von Abschnitten hartnäckiger Sechzehntelmuster mit triolischen Abschnitten, alles auf der Basis eines scharfen und unveränderlichen Pulsierens. Dadurch vermittelt die Musik den Eindruck eines kontinuierlichen Stroms, dessen Wandlungen sowohl auf diesen Wechsel von Zweier- und Dreier-Rhythmen als auch auf die Veränderung der Harmonie zurückzuführen sind, die auf einem Prinzip von Intervallpermutationen einer einzigen Tonleiter aus neun Klängen beruht.

Das Gefühl der „Horizontalität“, das sich aus dem ersten Teil des Werkes ergibt, wird durch einen kurzen akkordischen Choral unterbrochen, der durch die Verwendung von langen Notenwerten ein langsames Tempo zu setzen scheint, tatsächlich aber im Anfangstempo bleibt. Dieser kurzen vertikalen Episode folgt eine Reprise, die die ursprüngliche Musik widerspiegelt und in eine rekapitulierende und intensive Coda mündet.

Éric Tanguy

Die Künstlerin

Biografische Anmerkungen

Kraftvoll vermittelt [...] dies sollte eine Aufnahme des Jahres werden [...] die fast vergessene Partitur wird in einer sensiblen und einfühlsamen Aufführung wiederbelebt. Die Transzendenz der Sätze wird überzeugend eingefangen [...].“ Die Pianistin Mookie Lee-Menuhin hat für ihre Aufnahmen von Schostakowitsch, Schubert und Schubert-Menuhin begeisterte Kritiken erhalten, unter anderem von *Gramophone*, *BBC Music Magazine*, *DSCH Journal*, *Primephonic* und *Classical Source*.

Mookie Lee-Menuhin wurde in Seoul, Südkorea, geboren. Sie trat als Solistin und Kammermusikerin auf dem ganzen 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 Kultur Casino Bern in der Schweiz, die Filharmonia im. Karola Szymanowskiego in Krakau, Polen, der Smetana-Saal in Plzeň, Tschechien, Schloss Elmau in Deutschland, das Musikhuset und das Konzerthaus des Rundfunks in Dänemark sowie Sejong Hall und Seoul Arts Center in Südkorea. Im Jahr 2003 wurde Mookie Lee-Menuhin mit dem renommierten Augustinus-Preis, dem Prinz Joachim Preis und dem Internationalen Prinzessin Alexandra Preis ausgezeichnet, 2002 gewann sie den Yamaha-Wettbewerb.

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 Musiktagen Krakau, den Grandes Heures de Saint-Émilion und dem Seoul Spring Festival eingeladen.

Mookie Lee-Menuhin ist außerdem eine begeisterte Kammermusikerin und hat u. a. mit Alberto Lysy, Gary Hoffman, Piers Lane, István Várdai und ihrem Mann Jeremy Menuhin zusammen gespielt. Sie veröffentlichte eine Reihe von CDs, darunter Erstaufnahmen von Schostakowitsch- und Strawinsky-Werken mit Alexander Roschdestwenski und Jeremy Menuhin sowie die Uraufführungen von Jeremy Menuhins Kompositionen für zwei Klaviere.

Das Menuhin Duo, von dem Mookie Lee-Menuhin 50 % ausmacht, ist ein engagiertes Klavierduo, das sich auf das bestehende Repertoire spezialisiert hat. Das Duo hat es sich zur besonderen zusätzlichen Aufgabe gemacht, Jeremy Menuhins Kompositionen für zwei Klaviere aufzuführen, die in der Überzeugung geschrieben wurden, dass zeitgenössische Musik schön und verständlich sein kann.

Neben ihrer Karriere als ausführende Musikerin ist es Mookie Lee-Menuhin ein großes Anliegen, die klassische Musik einem breiteren Publikum und insbesondere kleinen Kindern näherzubringen. Damit will sie eine bessere Kommunikation zwischen den Interpreten und ihrem Publikum fördern.

Mookie Lee-Menuhin studierte an der Chetham's School of Music und bei Margaret Fingerhut 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

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, 17–18 and June, 19–20, 2017

Recording Producer/Tonmeister: Alfredo Lasheras Hakobian

Editing: Lisa Harnest, Alfredo Lasheras Hakobian

Piano: Steinway D

Piano Tuner: Stephan Wittig

German Translation: Fritz Krämer

Editorial: Johanna Brause

Photography: Sarah Deriaz

Graphic Design: Thorsten Stapel, Münster

© + © 2018 GENUIN classics, Leipzig, Germany

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

