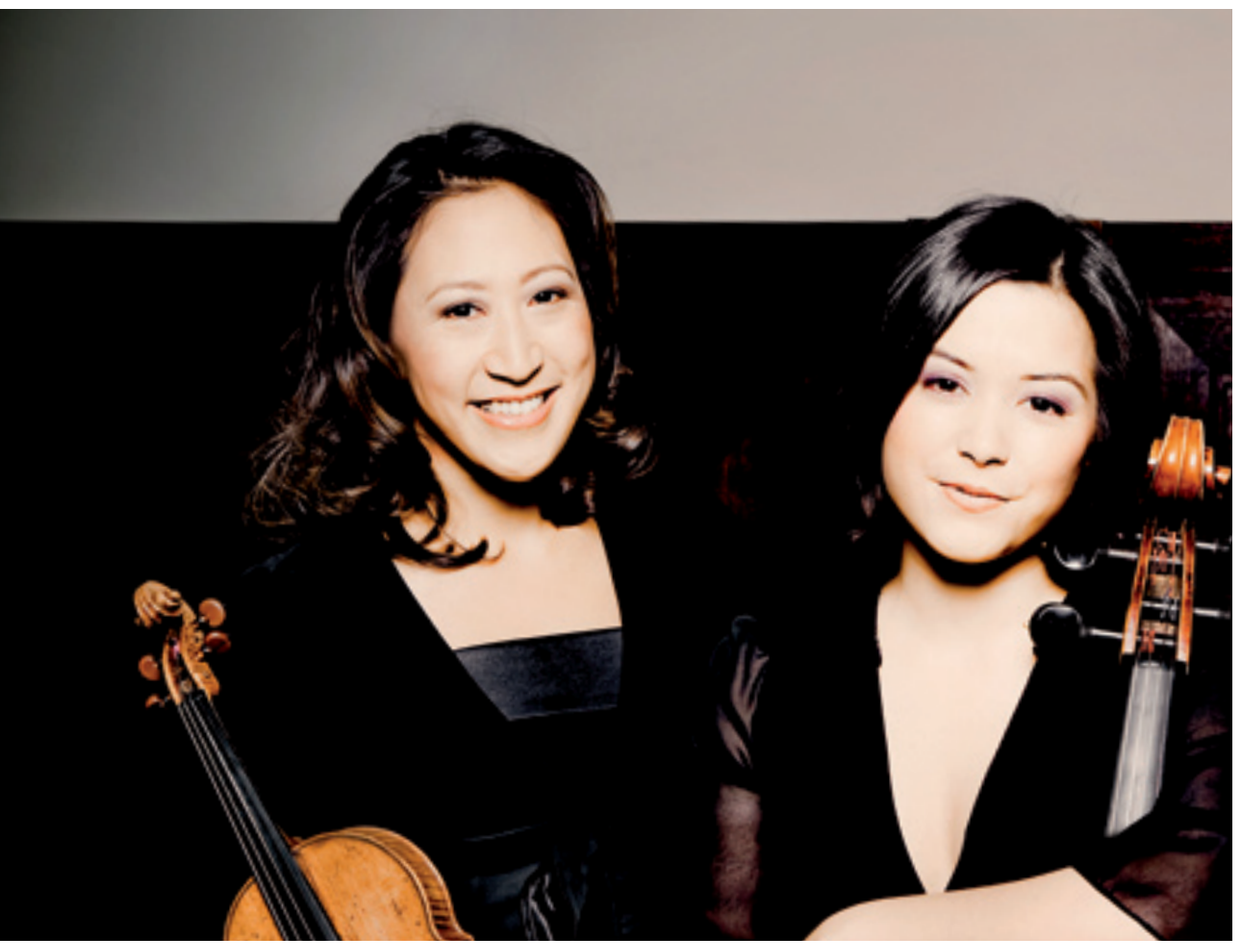
mdr 1

GENUIN

Felix Mendelssohn
Piano Trios in D & C minor



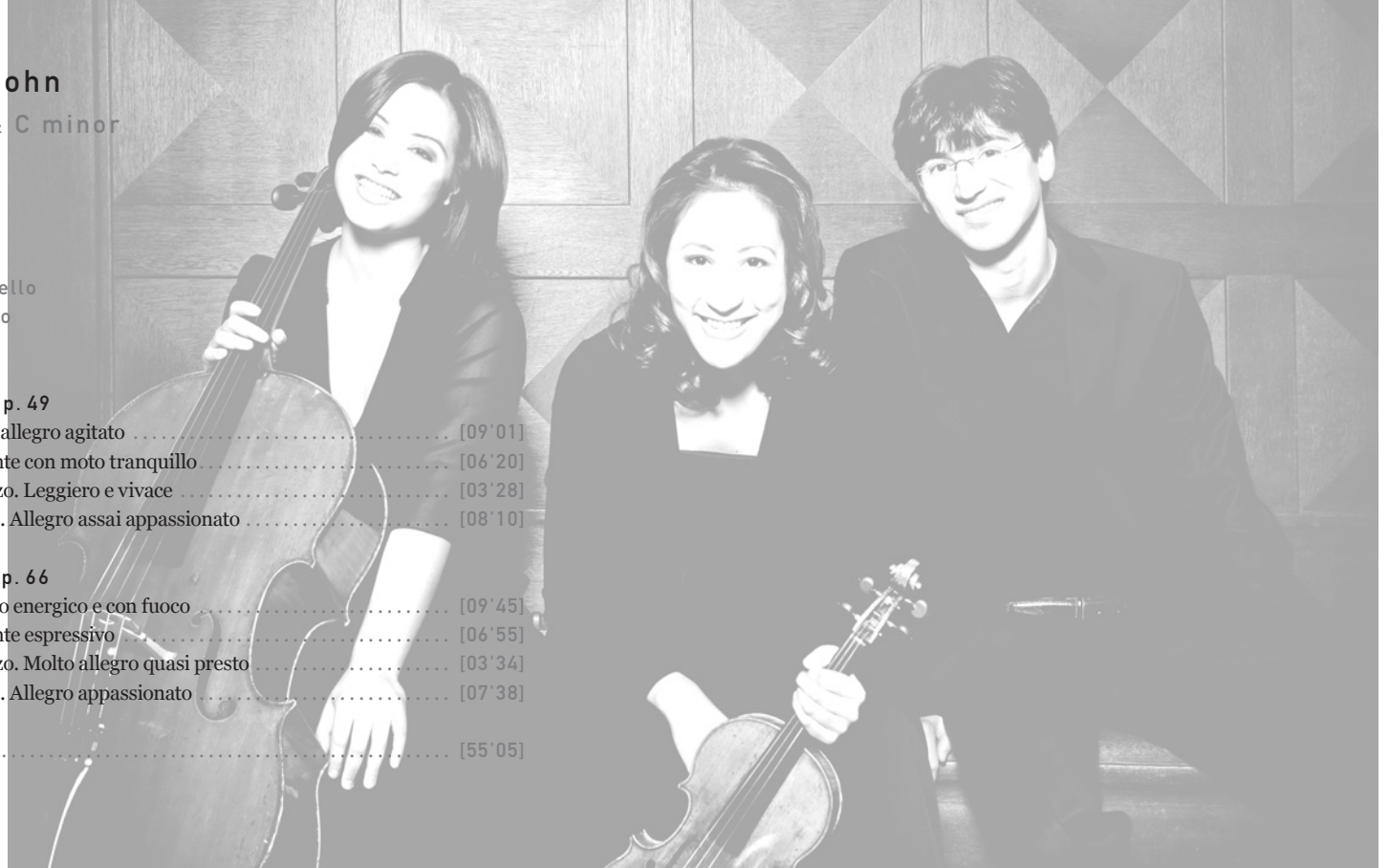
Leibniz Trio

Felix Mendelssohn

Piano Trios in D & C minor

Leibniz Trio

Hwa-Won Pyun, Violin
Lena Wignjosaputro, Cello
Nicholas Rimmer, Piano



Trio No. 1 in D minor, Op. 49

01	Molto allegro agitato	[09'01]
02	Andante con moto tranquillo	[06'20]
03	Scherzo. Leggiero e vivace	[03'28]
04	Finale. Allegro assai appassionato	[08'10]

Trio No. 2 in C minor, Op. 66

05	Allegro energico e con fuoco	[09'45]
06	Andante espressivo	[06'55]
07	Scherzo. Molto allegro quasi presto	[03'34]
08	Finale. Allegro appassionato	[07'38]

Total Time [55'05]

"A fastidious thinker and a beautiful mind"

Felix Mendelssohn and his Piano Trios, Op. 49 and Op. 66

Is the German, when he is a fastidious thinker, brooding and lacking in all graces; or is the German, when he has a beautiful mind, so shallow that the one is unwilling and the other cannot? What misfortune then for someone who is both at the same time, a fastiduous thinker and a beautiful mind! He will have to split himself in order to be read by competent judges. He will, if he wants to think, have to forget that he can write beautifully; and if he wants to write beautifully, have to forget that he can think.

Moses Mendelssohn, Letters on Sensations, 1755

There is scarcely an accusation which could have insulted Mendelssohn more than the one which Richard Wagner levelled at the composer in his article 'Jewishness in Music' in 1850, three years after the composer's death: that Mendelssohn's music not "once was able to achieve the profound effect on heart and soul…which we expect from art."[1] Reinforced by antisemitic tendencies and the cult surrounding Wagner, the history of how Mendelssohn was received was defined by such rancor for a long time. Only in the last thirty years have attempts been made to draw an undistorted picture of Mendelssohn; the critical interpretation of his letters as well as many period documents from his circle allow a much more differentiated view of his development, his German-Jewish identity, and his artistic aesthetic. Unfortunately, this additional knowledge also poses dangers: Mendelssohn himself would not have approved of the curiosity about his private life. Among his deep convictions is the point of view that music should speak for itself and that the listener does not require any external aids to understand it. In the following I do not intend in any way to explain or interpret the two piano trios but instead to provide an impetus to leave one or the other well-traveled "pathway of thought" and to listen with open ears and alert senses to the works recorded on this disc.

*

Felix Mendelssohn never met his grandfather Moses Mendelssohn (1729–1786), the philosopher and important representative of the Jewish Enlightenment, but everything known about the family indicates that the elder Mendelssohn's spirit of enlightenment had a decisive influence on the young Felix. As a child prodigy the siblings Felix and Fanny enjoyed the attention of important figures: Karl Friedrich Zelter and Adolf Bernhard Marx were their most important teachers; in addition when only nine years old Felix became acquainted with Goethe and in the winter of 1828–29 attended Hegel's lectures on aesthetics at Berlin University. In a manner unlike what was usual at the time Mendelssohn was introduced

[1] Wagner initially published his antisemitic polemic under a pseudonym in the *Neue Zeitschrift für Musik*. The article gained little attention and largely puzzled and consternated those Wagner knew. In 1869 he had an extended and more sharply worded version of the article published—this time giving his own name. See in this regard Jens Malte Fischer: Richard Wagners 'Das Judentum in der Musik,' Insel Verlag, 2000.

by his teachers above all to Haydn, Mozart, and Beethoven, and even to Bach and Handel. When only 19 years old, Mendelssohn conducted the first performance of the *St. Matthew Passion* since Bach's death, and thus laid the foundation for the musical historicism of the 19th century. Like no other composer of his time Mendelssohn had an overview of music history from Bach to late Beethoven; he gained proficiency in strict counterpoint early, as well as in poetic, Romantic tone-paintings. He considered instrumental music to have its greatest significance by being distinct from text—because its meaning is not guided by the text it was viewed as the most ideal, as the most Romantic of all forms of art.

To Mendelssohn sacred and secular music, poetic mood and intellectual strictness, virtuosity and profound sentiment, instrumental and vocal music, thinking and feeling were never contradictions, although they were regarded so in the thinking of many of his contemporaries, even by his own role models. Hegel, for example, placed music at the highest level of his philosophical-dialectical system, yet he postulated that purely instrumental music without any connection with poetry or with a text could not achieve his highest ideal—unity of form and content. And although Marx diligently taught the young Felix counterpoint, in his 1828 treatise *Über Malerei in der Tonkunst (On Painting in Music)* he set forth his adherence to tone painting and program music which was to be explicitly significant and characteristic of something. In any event Mendelssohn despised all aesthetic theorizing which lost its relationship to reality; he considered the practical exercise of art crucial.

*

He is the Mozart of the 19th century, the brightest musician who most clearly grasps the contradictions of his time and is the first to reconcile them.

Robert Schumann, review of the Piano Trio, Op. 49, 1840

As his friend Schumann recognized, in his compositions and his work as a conductor Mendelssohn sought to unite the diverging tendencies of music—the "contradictions of the time." Mendelssohn's early successes such as his concert overtures *The Hebrides, Calm Sea and Prosperous Voyage* and *A Midsummer Night's Dream* in particular matched the contemporary taste for picturesque tone painting, yet starting in 1830 the composer avoided such programmatic motifs to a greater and greater degree or he suppressed the literary titles which had inspired him. Instead it can be observed that Mendelssohn integrated suggestive, programmatic elements into works with a classical formal layout.

This is clearly evident in the two Piano Trios dating from 1839 and 1845. The scherzos are written very much in the spirit of the 'elf scherzos' from *A Midsummer Night's Dream*, that magical shimmering world which had already appeared in the Octet, Op. 20. However, this poetic idea is of course not named concretely but emerges through the associations which the music stirs in the imagination of the listener. In addition, with this idea Mendelssohn combines imitative and contrapuntal approaches; in the Scherzo of the D minor Trio a genuine fughetta breaks out for a short time. The slow movements are often compared with the *Songs without Words*, in which the instrumental and vocal domains merge into one. In the Trios the two *Andanti* become "three-part songs" in which the three instruments of the ensemble display their lyric qualities and together unfold cantilenas of captivating beauty.

In the treatment of the ensemble, Mendelssohn successfully creates chamber music as well as orchestral sounds. Especially in the opening and closing movements there are passages of dense orchestral writing whose sound calls French horns, oboes, timpani and even harps and organs to mind. The role of the cello is also written in a remarkably variegated manner; sometimes it plays as the solo voice, sometimes it supports the bass (and thus makes the complicated piano configurations possible), sometimes it functions as an independent central voice, sometimes it reinforces the violin in octaves. In the coda section of the C minor Trio Finale, the violin and cello play unisono, as though a congregation were singing with a single voice. Not only is the violin assigned the higher part, it also sounds under the cello as a secondary voice or supports the tonal coloring as in the example of the gloomy double-stops at the beginning of the C minor Trio.

A further "contradiction" which Mendelssohn apparently wanted to reconcile was the separation of sacred and secular music. In contrast to Moses Mendelssohn, who resisted all demands toconvert to Christianity, Felix's father, Abraham Mendelssohn, followed the example of many Jews in the early 19th century and had his children baptized in 1816. Baptism, mockingly referred to by Heinrich Heine as "the entrance ticket to European culture," allowed the Jews to obtain full rights of citizenship and also made a much wider social career possible for them. But Felix and his siblings preferred to follow the lead of their grandfather; they rejected the additional name Bartholdy. Apparently Felix saw no contradiction between his Jewish heritage and his Christian surroundings; already as a child he composed a great deal of sacred music and at the time of the composition of the Piano Trio in C minor he was Berlin's director of music responsible for sacred and church art. His intensive focus on the Lutheran chorale tradition shows through at this time in some of his works, especially in *Elijah* on which he worked intensively between 1844 and 1846, as well as in several psalm settings. In the Organ Sonatas, Op. 65 (1844/1845), Mendelssohn quotes various chorale melodies such as "Aus tiefer Not schrei ich zu Dir" (In my dire need I cry to You).

In the closing movement of the Piano Trio in C minor, after the first recapitulation of the rondo theme a chorale melody is heard—a very unusual appearance in a work of chamber music. As Thomas Schmidt has convincingly shown,[2] Mendelssohn's melody is a very deft interlacing of three different Lutheran chorale melodies: "Gelobet seist du, Jesu Christ," "Herr Gott, Dich loben alle wir" and "Lobt Gott, ihr Christen alle gleich." At first the melody is called into question by string interjections but at the culminating point of the movement the melody appears in a radiant C major as the goal and high point of the entire trio.
The question what Mendelssohn would like to say with this radical step cannot be answered unequivocally. The three quoted chorale melodies are all centered on the theme of "praising God." But because the melody is not a real quote but instead only awakens associations with these chorales, Mendelssohn appears to invite his listeners to arrive at their own interpretations. Perhaps Mendelssohn wants to show that it is also possible to praise God through purely instrumental music, perhaps even that he leaves it up to every individual to praise God in a way which appears suitable to that person, free from social or religious pressures. Whatever idea Mendelssohn had, it remains hidden. Yet it is precisely because it does not specify this exactly that the music triggers so many associations and feelings in the listener. It gains vitality from the listener having to actively empathize and think with the music. Mendelssohn wrote to his sister Fanny about the composition: "The Trio is a little unpleasant to play but actually it is not in fact difficult. Search and you shall find!" Perhaps it is

[2] See in this regard Thomas Christian Schmidt's worthy study 'Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys,' Stuttgart 1996.

appropriate to approach all of Mendelssohn's works in the sense of this appeal. With Mendelssohn all listeners are encouraged to seek their own interpretation, experience their own images; in Mendelssohn's understanding of art even the composer does not have the right to place his idea "before" the work. Instead, Mendelssohn stands modestly behind his work and encounters us "as an equal" so to speak, without the cult of genius, without blinding virtuoso flourishes, quite simply in the hope that we hear and understand his music.

Nicholas Rimmer
Translation: Matthew Harris

If the composer writes in a serious vein,
He lulls us to sleep;
If the composer writes lightheartedly,
He is too coarse.

If the composer writes interminably,
It is pitiful;
If the composer keeps it short,
You cannot warm to it.

If the composer's work is clear,
He is a poor bloke;
If the composer's notes go low,
He has hit upon an idea.

So, no matter how he writes,
It's no concern of yours or mine.
So that is why a composer does
What he wants and can.

Poem by Felix Mendelssohn on the occasion of his mother's birthday on March 26, 1826; quoted from a letter by Lea Mendelssohn to Henriette von Pereira-Arnstein, autumn 1826

„Ein gründlicher Kopf und schöner Geist“

Felix Mendelssohn und seine Klaviertrios op. 49 und op. 66

Ist der Deutsche, wenn er ein gründlicher Kopf ist, so gar düster und allen Grazien so gar feind; oder ist der Deutsche, wenn er ein schöner Geist ist, so gar seicht, dass jener nicht will, und dieser nicht kann? Unglück alsdenn für den, der beides zugleich, ein gründlicher Kopf und schöner Geist, ist! Er wird sich teilen müssen, um immer von seinen kompetenten Richtern gelesen zu werden. Er wird es, wenn er denken will, vergessen müssen, dass er schön schreiben kann; und wenn er schön schreiben will, vergessen müssen, dass er denken kann.

Moses Mendelssohn, Briefe über die Empfindungen, 1755

Kaum ein Vorwurf hätte Mendelssohn wohl mehr kränken können als derjenige, den Richard Wagner in seiner Schrift „Das Judentum in der Musik“ im Jahre 1850 gegen den erst drei Jahre zuvor verstorbenen Komponisten erhob – dass Mendelssohns Musik kein „einziges Mal die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung …,welche wir von der Kunst erwarten“ hervorzubringen vermag.[1] Verstärkt durch antisemitische Strömungen und den Wagnerkult wurde die Rezeptionsgeschichte Mendelssohns lange durch solche Ressentiments bestimmt. Erst in den letzten dreißig Jahren versucht man ein unverzerrtes Bild von Mendelssohn zu zeichnen. Die wissenschaftliche Aufarbeitung seiner Briefe sowie viele zeitgeschichtliche Dokumente aus seinem Umkreis erlauben heute eine viel differenziertere Sicht auf seinen Werdegang, seine deutsch-jüdische Identität und seine künstlerische Ästhetik. Leider birgt dieses zusätzliche Wissen auch Gefahren: Mendelssohn selber hätte diese Neugier an seinem Privatleben wohl nicht gefallen. Zu seinen Grundüberzeugungen gehörte die Ansicht, dass Musik für sich sprechen solle, und dass der Hörer keine von außen gegebenen Stützen zu ihrem Verständnis benötige. Ich möchte im Folgenden also keineswegs eine Erklärung oder Deutung der beiden Klaviertrios anbieten, sondern Anregungen geben, den einen oder anderen eingetretenen „Denkpfad“ zu verlassen und den hier eingespielten Werken mit offenen Ohren und wachem Sinn zu lauschen.

*

Felix Mendelssohn hat seinen Großvater Moses Mendelssohn (1729–1786), den Philosophen und wichtigen Vertreter der jüdischen Aufklärung, nie kennengelernt, aber alles, was wir über die Familie wissen, zeugt davon, dass sein aufklärerischer Geist den jungen Felix entscheidend prägte. Als Wunderkinder genoss das Geschwisterpaar Felix und Fanny früh die Zuwendung bedeutender Figuren: Karl Friedrich Zelter und Adolf Bernhard Marx waren ihre wichtigsten Lehrer, dazu kam bei Felix schon im Alter von neun Jahren die Bekanntschaft mit Goethe und

1 Wagner veröffentlichte seine antisemitische Polemik zunächst unter einem Pseudonym in der *Neuen Zeitschrift für Musik*. Der Artikel fand wenig Beachtung und stieß weitgehend auf Unverständnis und Konsternation unter seinen Vertrauten. 1869 ließ er eine erweiterte und verschärfte Fassung des Artikels veröffentlichten – dieses Mal unter seinem eigenen Namen. Siehe hierzu Jens Malte Fischer: Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“, Insel Verlag, 2000

im Winter 1828–29 der Besuch von Hegels Vorlesungen zur Ästhetik an der Berliner Universität. Anders als es zu der Zeit üblich war, wurde Mendelssohn durch seine Lehrer vor allem an Haydn, Mozart und Beethoven, und sogar an Bach und Händel herangeführt. Schon als 19-jähriger dirigierte Mendelssohn die erste Aufführung der Matthäuspassion seit dem Tode Bachs und legte damit den Grundstein für den musikalischen Historismus des 19. Jahrhunderts. Wie kein anderer Komponist seiner Zeit überblickte Mendelssohn die Musikgeschichte von Bach bis zum späten Beethoven; früh übte er sich im strengen Kontrapunkt sowie in poetischen, romantischen Tonbildern. In seinem Verständnis kam der instrumentalen Musik gerade durch ihre Loslösung vom Text die höchste Bedeutung zu – weil ihr Sinn nicht durch den Text gelenkt wurde, galt sie als idealste, als romantischste aller Kunstformen.

Für Mendelssohn standen sakrale und weltliche Musik, poetische Stimmung und intellektuelle Strenge, Virtuosität und tiefe Empfindung, instrumentale und vokale Musik, Denken und Fühlen nie im Widerspruch zueinander, wohl aber im Denken vieler seiner Zeitgenossen und sogar bei seinen eigenen Vorbildern. Hegel zum Beispiel ordnete der Musik einen Platz auf der höchsten Stufe seines philosophisch-dialektischen Systems zu, doch befand er, dass die rein instrumentale Musik ohne Kopplung an die Poesie oder an einen Text sein höchstes Ideal – die Einheit von Form und Inhalt – nicht erreichen könne. Und obwohl Marx dem jungen Felix fleißig Kontrapunkt beibrachte, sprach er sich 1828 in seinem Pamphlet *Über Malerei in der Tonkunst* für eine programmatische, tonmalerische Musik aus, die explizit bedeutungsvoll und charakteristisch sein sollte. Sowieso verachtete Mendelssohn jegliches ästhetische Theoretisieren, das den Bezug zur Realität verlor; für ihn war das Entscheidende die praktische Ausübung der Kunst.

*

Er ist der Mozart des 19. Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt.

Robert Schumann, Rezension des Klaviertrios op. 49, 1840

Wie sein Freund Schumann erkannte, suchte Mendelssohn in seinen Kompositionen und in seinem Wirken als Dirigent die auseinanderdriftenden Tendenzen in der Musik – die „Widersprüche der Zeit“ – zu vereinen. Mendelssohns frühe Erfolge wie die Konzertouvertüren *Die Hebriden* und *Meeresstille und Glückliche Fahrt* und vor allem der *Mittsommernachtstraum* trafen den damaligen Geschmack für pittoreske Tonmalerei. Doch schon ab 1830 vermied der Komponist zunehmend solche programmatischen Sujets, oder er unterdrückte die literarischen Titel, die ihn inspiriert hatten. Stattdessen lässt sich beobachten, wie er die tonmalerischen, suggestiven Elemente auch in Werke mit klassischer Formgebung integriert.

In den beiden Klaviertrios, die aus den Jahren 1839 und 1845 stammen, lässt sich dies gut beobachten. Die Scherzi sind ganz im Geiste der Elfenscherzi aus dem Mittsommernachtstraum geschrieben, jene magische, flirrende Welt, die auch schon im Oktett op. 20 Eingang gefunden hatte. Doch diese poetische Idee ist natürlich nicht konkret benannt, vielmehr entsteht sie durch Assoziationen, die die Musik in der Fantasie des Hörers weckt. Zudem verbindet Mendelssohn mit dieser Idee imitative und kontrapunktale Ansätze, im Scherzo des d-Moll-Trios bricht kurzzeitig eine regelrechte Fughetta aus. Die langsamen Sätze werden oft mit den Liedern ohne Worte verglichen, in denen instrumentale und vokale Bereiche zusammenschmelzen. In den Trios werden die beiden Andanti zu „Gesängen zu dritt“, in denen die drei Instrumente des Ensembles ihre lyrischen Fähigkeiten zeigen und Kantilenen von ergreifender Schönheit miteinander entfalten.

Bei der Behandlung des Ensembles gelingt es Mendelssohn sowohl kammermusikalische wie auch orchestrale Klänge zu erzeugen. Besonders in den Kopf- und Finalsätzen gibt es orchestrale Verdichtungen, wobei im Klavierpart Anklänge an Hörner, Oboen, Pauken und sogar Harfen und Orgel zu hören sind. Die Rolle des Cellos ist auch bemerkenswert vielseitig geschrieben, mal spielt es als Solostimme, mal unterstützt es den Bass (und ermöglicht dadurch die komplizierten Klavierfigurationen), mal fungiert es als eigenständige Mittelstimme, mal verstärkt es in Oktaven die Violine. In der Coda des Finales des c-Moll-Trios spielen Violine und Cello unisono, als ob eine Gemeinde mit einer Stimme singen würde. Der Violine ist nicht nur die Oberstimme zugewiesen, sondern sie geht auch unter das Cello als Nebenstimme, oder dient der Farbgebung wie zum Beispiel mit düsteren Doppelgriffen am Anfang des c-Moll-Trios.

Ein weiterer „Widerspruch", den Mendelssohn anscheinend versöhnen wollte, war die Trennung zwischen sakraler und weltlicher Musik. Im Gegensatz zu Moses Mendelssohn, der sich gegen alle Aufforderungen zur Konversion zum Christentum wehrte, folgte der Vater von Felix, Abraham Mendelssohn, vielen Juden am Anfang des 19. Jahrhunderts und ließ seine Kinder 1816 christlich taufen. Die Taufe, von Heinrich Heine spöttisch als „Eintrittsbillett in die europäische Kultur" bezeichnet, erlaubte es Juden volle staatsbürgerliche Rechte zu erlangen, und ermöglichte ihnen auch eine weitaus größere gesellschaftliche Karriere zu machen. Doch Felix und seine Geschwister orientierten sich eher an ihrem Großvater; sie lehnten den Beinamen Bartholdy ab. Felix sah offensichtlich keinen Widerspruch zwischen seiner jüdischen Herkunft und seinem christlich geprägten Umfeld, er komponierte schon als Kind viel sakrale Musik und war zur Zeit der Komposition des c-Moll-Klaviertrios Musikdirektor für geistliche und kirchliche Kunst in Berlin. Seine intensive Beschäftigung mit der lutherischen Choraltradition schlägt sich in dieser Zeit in einigen seiner Werke nieder, insbesondere im

Elias, an dem er intensiv zwischen 1844 und 1846 arbeitete und in mehreren Psalmvertonungen. In den Orgelsonaten op. 65 (1844/1845) zitiert Mendelssohn verschiedene Choralmelodien, wie zum Beispiel „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir".

Im Finalsatz des Klaviertrios in c-Moll hört man nach der ersten Reprise des Rondothemas eine Choralmelodie – eine höchst ungewöhnliche Erscheinung in einem kammermusikalischen Werk. Wie Thomas Schmidt überzeugend gezeigt hat[2], ist Mendelssohns Melodie eine raffinierte Verflechtung von drei verschiedenen lutherischen Choralmelodien: „Gelobet seist du, Jesu Christ", „Herr Gott, Dich loben alle wir" und „Lobt Gott, ihr Christen alle gleich". Zunächst wird die Melodie noch durch Einwürfe der Streicher in Frage gestellt, doch bei der Kulmination des Satzes erscheint sie im strahlenden C-Dur, als Ziel und Höhepunkt des ganzen Trios.

Die Frage, was Mendelssohn mit diesem radikalen Schritt sagen möchte, ist nicht eindeutig zu beantworten. Die drei zitierten Choralmelodien drehen sich allesamt um das Thema „Lobpreisung Gottes". Doch weil die Melodie kein wahres Zitat ist, sondern nur Assoziationen an diese Choräle hervorruft, scheint Mendelssohn seine Hörer einzuladen, ihre eigenen Deutungen zu suchen. Vielleicht will Mendelssohn zeigen, dass man auch durch die reine Instrumentalmusik Gott loben kann, vielleicht sogar, dass es jedem freigestellt sei, Gott auf die Weise zu loben, die ihm passend erscheint, frei von gesellschaftlichen oder religiösen Zwängen. Was auch immer Mendelssohns Idee war, sie bleibt im Verborgenen. Doch gerade dadurch, dass sie es nicht genau benennt, vermag die Musik im Hörer so viele Assoziationen und Empfindung zu wecken. Sie wird dadurch lebendig, dass der Hörer aktiv mitfühlen und

2 Siehe hierzu Thomas Christian Schmidts empfehlenswerte Studie „Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys", Stuttgart 1996

mitdenken soll. An seine geliebte Schwester Fanny schrieb er über das Werk: „Das Trio ist ein bißchen eklig zu spielen, aber eigentlich schwer ist es doch nicht. Suchet, so werdet Ihr finden!“ Im Sinne dieser Aufforderung sollte man vielleicht auch dem gesamten Œuvre Mendelssohns begegnen. Bei Mendelssohn wird jeder Hörer dazu ermutigt seine eigene Deutung zu suchen, eigene Bilder zu erleben; in Mendelssohns Kunstverständnis hat selbst der Komponist nicht das Recht, seine Idee „vor“ das Werk zu stellen. Stattdessen steht Mendelssohn bescheiden hinter seinem Werk zurück und begegnet uns quasi „auf Augenhöhe“, ohne Geniekult, ohne virtuoses Blendwerk, ganz einfach in der Hoffnung, dass wir seine Musik hören und verstehen.

Nicholas Rimmer

Schreibt der Komponiste ernst,
Schläfert er uns ein;
Schreibt der Komponiste froh,
Ist er zu gemein.

Schreibt der Komponiste lang,
Ist es zum Erbarmen;
Schreibt der Komponiste kurz,
Kann man nicht erwarmen.

Schreibt ein Komponiste klar,
Ist’s ein armer Tropf;
Schreibt ein Komponiste tief,
Rappelt’s ihm im Kopf.

Schreib’ er also wie er will,
Keinem steht es an.
Darum schreib’ ein Komponist
Wie er will und kann.

Gedicht von Felix Mendelssohn zum Geburtstag seiner Mutter am 26. März 1826; zitiert in einem Brief von Lea Mendelssohn an Henriette von Pereira-Arnstein, Herbst 1826

Leibniz Trio

Since its foundation in 2005 the Leibniz Trio has delighted audiences and critics with honest and intelligent interpretations of the piano trio repertory. The ensemble has been praised for its understanding of different musical styles, and for its expressivity and cohesion. The name Leibniz Trio was chosen because of the city Hannover, in which the group was originally formed, and in reference to the philosopher and mathematician Gottfried Wilhelm Leibniz, who worked and was buried there.

The trio was a prize winner at competitions in Pörtschach, Vienna, Weimar and most recently at the 2010 German Music Competition in Bonn. The trio has commissioned and premiered new works by Joseph Finlay and most recently in 2012 by Johannes Fischer.

The trio has been coached by Ulf Schneider, Hatto Beyerle and Harald Schoneweg and has participated in the European Chamber Music Academy, which supports and helps promising young ensembles from across Europe in their musical development. Furthermore, the trio has worked with the Florestan Trio in master class courses in London and at the Britten-Pears Academy, and is currently studying with the Alban Berg Quartet in Cologne.

The trio has performed at the Schleswig-Holstein Musikfestival, the Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, and the Ludwigsburger Schlossfestspiele and their performances have been broadcast by SWR, MDR, HR, NDR and Deutschlandradio. In the spring of 2011 the trio toured England under the auspices of the 'Music in the Round' concert series. The Trio has appeared in Poland, Macedonia, France, the Netherlands, Australia as well as playing regularly across Germany.

The young musicians are also committed members of the Yehudi Menuhin *Live Music Now* Foundation, through which they regularly play in schools, hospices and care centres for people who would otherwise be unable to attend concerts. The ensemble's debut CD of piano trios by Joseph Haydn and Max Reger was released in 2008 and in 2011 the prizewinners of the German Music Competition released a CD on the GENUIN label in the Primavera Edition with works by Antonín Dvořák, Joseph Finlay and Frank Martin.

Das Leibniz Trio wurde 2005 gegründet und erhielt bereits im folgenden Jahr den 1. Preis beim Internationalen Johannes Brahms Wettbewerb in Pörtschach. Weitere Erfolge erzielte das junge Ensemble beim Internationalen Joseph Haydn Wettbewerb in Wien und beim 5. Internationalen Joseph Joachim Kammermusikwettbewerb in Weimar. 2010 erhielt das Leibniz Trio den Preis des Deutschen Musikwettbewerbs und wurde in die 55. Bundesauswahl Konzerte Junger Künstler aufgenommen. Außerdem wurde es im Rahmen des Deutschen Musikwettbewerbs mit dem Zonta-Musikpreis der Union Deutscher Zonta-Clubs und dem Preis der Marie-Luise Imbusch-Stiftung ausgezeichnet.

Eine regelmäßige Zusammenarbeit mit Ulf Schneider, Hatto Beyerle und Harald Schoneweg und insbesondere die Teilnahme an der European Chamber Music Academy seit 2006 geben weitere Impulse. Meisterkurse besuchte das Trio beim Florestan Trio in London und an der renommierten Britten-Pears Academy (Aldeburgh). Seit 2010 studiert das Leibniz Trio Kammermusik beim Alban Berg Quartett an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Das Trio war beim Schleswig-Holstein Musik Festival, den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, den Weidener Max-Reger-Tagen und dem Kultursommer Nordhessen zu hören.

Intensive Förderung erhielt das Klaviertrio durch die Deutsche Stiftung Musikleben und durch Yehudi Menuhin *Live Music Now* e.V., für dessen Ziele die drei jungen Musiker sich besonders engagieren.

2008 erschien die Debüt-CD des Ensembles mit Werken von Joseph Haydn sowie Max Reger und 2011 wurde für die Preisträger des Deutschen Musikwettbewerbes bei GENUIN eine CD in der Primavera Edition mit Kompositionen von Antonín Dvořák, Joseph Finlay und Frank Martin veröffentlicht.

www.leibniztrio.com

mdr FIGARO Das Kultur-Radio

GEN 12241

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 the MDR Orchesterprobensaal, Augustusplatz, Leipzig
Piano Trio in C minor: August 10–11, 2009/Piano Trio in D minor: March 13–14, 2011
Recording Producer/Tonmeister: Alfredo Lasheras Hakobian
Executive Producer: Dr. Michael Oehme (MDR)
Balance Engineer: Evelyn Rühlemann
Technical Assistant: Guido Tomaschewski
Editing: Sebastian Braun

Booklet Editing: Ute Lieschke, Leipzig
English Translation (pp. 4–11): Matthew Harris, Ibiza
Photography: Irène Zandel, Hanover
Graphic Design: Thorsten Stapel, Münster

℗ + © 2012 GENUIN classics, Leipzig, Germany
All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited.