

**brahms**  
*hungarian dances*

**paladino music**

**praxedis**  
& **praxedis**





**johannes brahms** hungarian dances

## **Johannes Brahms (1833–1897)**

### **Hungarian Dances WoO 1 (arranged for harp and piano)**

01	Allegro molto	03:11
02	Allegro non assai	02:42
03	Allegretto	02:36
04	Poco sostenuto	04:05
05	Allegro	02:17
06	Vivace	03:45
07	Allegretto	01:52
08	Presto	03:14
09	Allegro non troppo	02:33
10	Presto	01:56
11	Poco Andante	02:59
12	Presto	02:40
13	Andantino grazioso	01:41
14	Un poco andante	02:03
15	Allegretto grazioso	02:38
16	Con moto	02:34
17	Andantino	03:32
18	Molto vivace	01:27
19	Allegretto	02:32
20	Allegretto	03:26
21	Vivace	02:11

Total time: 55:54

**DUO PRAXEDIS**

**Praxedis Hug-Rütti**, harp

**Praxedis Geneviève Hug**, piano

## Johannes Brahms and the children of the revolution

Revolutions are messy things. Failed revolutions even messier. Yet although the former are the ones that remain etched in public memory, the latter are no less significant. For while successful revolutions commonly culminate in bloody introspection – witness France and Russia – the failed ones can explode outwards, casting out a country's best and brightest in a vast, violent act of politico-cultural pollination. This was certainly the case after the failed pan-European revolutions of 1848/9, when many of those revolutionaries who escaped prison and the block went on to change the world elsewhere. Many fled to the USA, where they set up some of its biggest companies, served in its Senate and helped the North win the Civil War; others went to Switzerland where they revolutionised its music life, ran its university departments and reorganised the army.

We also owe much music to those failed revolutions. One naturally thinks first of Richard Wagner, who conceived his *Ring of the Nibelung* while on the run from the German police. But we further owe the most popular music by Johannes Brahms to revolutionary failure, if only indirectly. For in 1849 there were many musicians among the Hungarian hordes who headed for his native Hamburg to board ships headed for the New World, and it was apparently thanks to them that the teenage Brahms first heard gypsy bands play Czárdás music. The experi-

ence by all accounts went unforgotten. Four years later, Brahms embarked on a concert tour through Germany with the Hungarian violinist Eduard Reményi, a man who had been banished from his homeland after participating in the revolution. The works featured on their programmes included otherwise unspecified “Hungarian national tunes” for violin and piano. The details remain sketchy, but Brahms clearly developed a taste for their idioms and so committed numerous Hungarian folk tunes to paper – he even gave Clara Schumann a batch of them on her husband's birthday in 1854. Brahms also took one of the tunes he played with Reményi as the basis of his *Variations on a Hungarian Song op. 21/2*.

In 1867, a concert tour with the violinist Joseph Joachim took Brahms to Hungary itself, where he finally heard local folk bands on their home soil. It was at about this time, too, that he turned a number of folk melodies into “Hungarian Dances” for piano duet. Their first public performance, for which no details survive, seems to have taken place in a concert with Clara Schumann in Oldenburg in November 1868. A few months later, Brahms took the plunge and had ten *Hungarian Dances* published by Simrock in two volumes of five each. They were such a huge artistic and financial success that Brahms subsequently published a version for piano solo and orchestrated three of them. Ever the businessman,



Simrock naturally nagged for more. Brahms finally gave in and sent him another eleven duet Dances, which Simrock published in two volumes in 1880.

Success breeds envy. Both Eduard Reményi himself and one Béla Kéler claimed in the 1870s that some of the *Hungarian Dances* were really their tunes, and accusations that Brahms had somehow pilfered or plagiarized continued to dog him until the day he died – though it seems not to have troubled him unduly. As Simrock later stated publicly, Brahms never made any claims to sole authorship, and the title page of the dances clearly says that they are “arranged by” him, not “composed”. When offering the dances to Simrock, Brahms had even written specifically that they were “genuine children of the puszta and the gypsies – thus not my own offspring, but merely reared on milk and bread. His decision not to give them an opus number further confirms that he did not regard the dances as “original works”. Musicologists have since then invested considerable time in hunting down the original melodies and have succeeded in proving that Brahms took many of them from assorted collections of Hungarian folk, salon and dance music published in the 1850s and ‘60s by Rózsavölgyi and others. And while some of those original editions do mention their composers, it is generally accepted that they in turn had probably only arranged tunes that were “in the air” at the time (and in

fact, as János Bereczky has shown, the opening tune of Brahms’s 11th dance later surfaced in a simpler form among folk tunes collected by Zoltán Kodály in the early 20th century). Other scholars (Béla Bartók among them) later debated how Brahms and others had confused “folk music” in Hungary with gypsy music, popular dance music, and the popular art music as practised by the urban bourgeoisie – though it is unlikely that it would have bothered Brahms, even had he possessed the necessary ethnomusicological knowledge to differentiate between them.

The sheer popularity of the *Hungarian Dances*, along with the many debates they stirred up – just how much is really by Brahms? Did he willingly steal from others? Are they truly “children of the puszta” or urban urchins instead? – can almost make one forget how original they really are. The source melodies are pretty but brief, and set to banal accompaniments; Brahms collates different tunes for each of his dances, elaborates and expands them and creates a satisfying, larger-scale form that has precious little in common with his initial material. A mere glance at the first two dances alone shows how Brahms uses shifts of register, tempo and dynamics to create variety and climax in tunes whose harmonic and melodic ambit is actually very limited. And his simple but brilliant arpeggiated accompanying figures (in the treble in No. 1,



in the bass in No. 2) aid the sense of dramatic trajectory. His own denials of authorship were if anything too modest. One can feel some sympathy for Reményi and Kéler at seeing someone else making money with “their” tunes, but their complaints are almost as absurd as if Diabelli were to claim copyright on Beethoven’s variations.

The *Hungarian Dances* proved one of the biggest publishing hits of the late 19th century, and their popularity has remained undimmed. Even Hollywood loves them – as Harry Joelson-Strohbach has observed, the fifth dance has been heard in a myriad of movies from Chaplin’s *Great Dictator* to Mel Brooks’s *Dracula: Dead and Loving It*. The dances have even returned “home”, for as any tourist will confirm, the “czardas bands” of cimbalom and strings that enliven Budapest’s restaurants never fail to include one or two of them in their “folk” programmes. And while Joachim’s versions for violin and piano have perhaps proven the most popular, a quick scroll through the recordings on YouTube will show that they have been arranged for just about every conceivable instrumental combination, down to musical wine glasses and accordion. However, the present recording would seem to be the first ever to feature harp and piano. The upper and lower parts of the original piano duets have been artfully redistributed, with now the harp, now the piano taking the “upper hand”. A literary scholar once remarked upon

the odd fact that sometimes a translation of a translation can come closer to the spirit of the original, despite appearing to be so far removed from it. Something similar seems to happen here; in this arrangement of Brahms’s arrangements, it is as if one hears echoes of the cimbalom or of the folk idioms of the wandering harpists that traversed the villages of Central Europe in the 18th and 19th centuries. In short, the music sounds at times even more “Hungarian” than in Brahms. Ethnomusicologists would no doubt beg to differ; but there is no denying that the timbres of harp and piano, allied to the virtuosity and musicality of these performances, bring a greater transparency to the part-writing than the original duets allow, and altogether offer a fresh and fascinating perspective on these well-loved works.



## DUO PRAXEDIS

The combination of harp and piano, which in the early classical era was a popular ensemble, is today very rare. In that period, this exciting duo frequently inspired many renowned composers. Sadly, as the centuries passed the relationship faded. The Swiss mother-and-daughter musicians Praxedis Hug-Rütli and Praxedis Geneviève Hug have set themselves the goal of breathing new life into this fascinating instrumental partnership, establishing its popularity with an international audience, and bringing it to the world's major concert halls. Although the two instruments are so closely related to each other, they are nonetheless also highly different. Their rarely heard combination provides an especially refined musical delight.

"Duo Praxedis" was established in 1996 when it was invited to perform Bach's Double Concerto in a transcription for harp, piano and orchestra. Since 2009, the two artists regularly perform together in Switzerland and abroad. "Duo Praxedis" is a welcome guest at renowned

international festivals such as the Schloss Esterhazy, Eisenstadt and Engadin festivals. They have recorded CDs for Guild, Melodya and Preiser.

Since original compositions for harp and piano are only to be found in the early classical period, "Duo Praxedis" write their own arrangements of well-known masterpieces for two pianos or piano duet, transcriptions worthy of the highest respect, since it is virtually impossible to transpose explicitly romantic piano scores for the harp. They also frequently commission compositions from notable contemporary composers. The performances and interpretations of the two "Duo Praxedis" artists are legendary, with their passionately intense playing, varied programmes and infectious cheerfulness. Music to be not only heard but also seen, a new, previously unknown form of the art. "Duo Praxedis" is one of today's most attractive ensembles and a highlight in the international concert scene.



“Delicately nuanced, poetically lyrical and dramatically sonorous” are descriptions that have been applied to **Praxedis Hug-Rütli**'s impressive interpretations. Not to mention the uniquely graceful flow of her fingers over the strings. Born in Zug, Praxedis Hug-Rütli received her first piano lessons at the age of five. She went on to study piano with Cécile Hux and harp with Emmy Hürlimann, solo harpist of the Tonhalle Zurich. At the Zurich Conservatory she subsequently graduated with the Master's Diploma before continuing her studies with distinguished professors in England.

Following an initial period as a concert pianist, in more recent years she has performed internationally as a harpist, either solo or in various renowned ensembles. Performances with numerous orchestras have taken her around the globe, including to the international Lucerne Festival as star soloist with the Festival Strings Lucerne.

**Praxedis Geneviève Hug** is an outstanding Swiss pianist. Born in Zurich in 1984, she received her first piano lessons at the age of five. For many years she was a pupil of Professor Theo Lerch, Zurich. Already at an early stage she received significant musical impulses and encouragement from Shura Cherkassky, Karl Engel, Alexis Weissenberg, Kristian Zimerman, Wolfgang Boettcher, Pierre Amoyal and Rudolf Baumgartner. For her perfor-

mances at competitions she won numerous prizes: first prize in the Steinway Competition Hamburg, starred first prize in the Swiss Music Competition and the Concorso Internazionale Citta di Senigallia, etc.

She completed her studies in Zurich with the teaching diploma, concert diploma, and soloist diploma, all with distinction. This resulted in the opportunity to study at the renowned Accademia Pianistica Incontri col Maestri in Imola, Italy. Further studies followed with Riccardo Risaliti in Florence.

Praxedis Geneviève Hug has performed in major concert halls such as the Musikverein Vienna, Tonhalle Zurich, Sala Mozart Bologna, and Musikhalle Hamburg, and has travelled to concert engagements throughout Europe. Her stylistic mastery and brilliant virtuosity combined with a gift for transforming moods into images turn every performance into a pianistic firework. Major critics have labelled her a rising sun in the classical sky.

Her chamber music career began in 1998 with the foundation of the IMPERIAL Piano Trio, which, in its current formation with Bartłomiej Nizioł, violin, and Emil Rovner, cello, was awarded the Promotional Prize of the Orpheus Chamber Concerts. Her concert activities also include performances with internationally renowned ensembles such as the Amati Quartet.

## Johannes Brahms und die Kinder der Revolution

Revolutionen sind eine verwirrende Angelegenheit, erst recht, wenn sie scheitern. Obschon erfolgreiche Revolutionen in Erinnerung bleiben, sind fehlgeschlagene nicht weniger bedeutend. Denn während ein gelungener Umsturz normalerweise wie in Frankreich und Russland in einer blutigen Innenschau gipfelt, kann nach einem erfolglosen Umsturzversuch das Beste und Brillanteste eines Landes in einem heftigen, politisch kulturellen Akt wie Blütenstaub vom Wind flächendeckend nach Außen getragen werden. Dies trifft sicher auf die missglückten europaweiten Revolutionen von 1848/9 zu, deren Auführer, die einer Gefängnis- oder gar Todesstrafe entrinnen konnten, anderswo die Neugestaltung alter Ordnungen fortsetzten. Flohen die einen nach USA, wo sie einige der namhaftesten Firmen gründeten, im Senat dienten und dem Norden halfen, den Bürgerkrieg zu gewinnen, gingen die anderen in die Schweiz und reformierten dort das musikalische Leben, leiteten Fakultäten und reorganisierten die Armee.

Fehlgeschlagenen Revolutionen verdanken wir auch eine ganze Reihe musikalischer Werke. Natürlich denkt man dabei zuerst an Richard Wagner, der auf der Flucht vor der deutschen Polizei seinen *Ring der Nibelungen* entwarf. Wenn auch auf Umwegen entstanden, gehören sehr beliebte Stücke von Johannes Brahms doch dazu. Denn 1849 befanden sich unter den ungarischen Emig-

ranten, die sich in Heerscharen nach Hamburg, der Heimatstadt von Brahms, begaben, um dort Schiffe für die Überfahrt in die Neue Welt zu besteigen, viele Musiker, und diesen war es zu verdanken, dass Brahms als Jungendlicher zum ersten Mal „Zigeuner“ Formationen Csárdás spielen hörte. Allem Anschein nach blieb ihm diese Erfahrung in Erinnerung. Vier Jahre später begab sich Brahms mit dem ungarischen Geiger Eduard Reményi, der als Revoluzzer seines Heimatlandes verwiesen worden war, auf Konzerttournee durch Deutschland. Das Programm umfasste u.a. nicht näher kommentierte „Ungarische Volkslieder“ für Geige und Klavier. Einzelheiten bleiben vage, aber Brahms kam auf den Geschmack dieser Melodik und schrieb verschiedene ungarische Volksweisen auf. Er übergab sogar Clara Schumann am Geburtstag ihres Gatten 1854 ein Bündel davon. Brahms legte auch eines der mit Reményi gespielten Stücke seinen *Variationen über ein ungarisches Lied op. 21/2* zu Grunde.

1867 führte eine Konzerttournee Brahms mit dem Geiger Joseph Joachim nach Ungarn selber, wo er schließlich einheimische Folkloregruppen auf heimatlichem Boden spielen hörte. Ungefähr in jene Zeit fallen auch einige aus Volksmelodien entstandene „Ungarische Tänze“ für Klavier zu vier Händen. Die erste öffentliche Aufführung, worüber keinerlei Einzelheiten überliefert sind, scheint in einem Konzert mit Clara Schumann im November 1868 in Oldenburg stattgefunden zu haben.



Wenige Monate später wagte Brahms den Sprung und gab bei Simrock *zehn Ungarische Tänze* in zwei Bänden zu je fünf Tänzen heraus. Den Werken war künstlerisch und finanziell ein phänomenaler Erfolg beschieden, so dass Brahms darauf eine Version für Klavier solo veröffentlichte und drei Tänze orchestrierte. Der gewiegte Geschäftsmann Simrock lag Brahms fortan in den Ohren, noch mehr zu schreiben. Schließlich gab Brahms nach und sandte ihm weitere elf Duett-Tänze, welche Simrock 1880 in zwei Bänden herausgab.

Erfolg schafft Neider. Eduard Reményi und Béla Kéler erhoben in den 1870er Jahren Anspruch auf das Urheberrecht an *Ungarischen Tänzen*. Plagiatsvorwürfe verfolgten Brahms bis zum Tag seines Todes, obschon ihn das nicht allzu sehr bekümmerte. Wie Simrock später öffentlich verlauten ließ, hatte Brahms nie Anspruch auf alleinige Autorenschaft erhoben. Auf der Titelseite der Tänze steht deutlich, dass Brahms sie „bearbeitet“ und nicht „komponiert“ hat. Als Brahms sie Simrock anbot, machte er schriftlich den Hinweis „Es sind übrigens echte Pusztas- und Zigeunerkinder. Also nicht von mir gezeugt, sondern nur mit Milch und Brot aufgezogen.“ Seine Entscheidung, die Tänze nicht mit einer Opus Zahl zu versehen, bestätigt überdies, dass er sie nicht als Originalwerke betrachtete. Musikwissenschaftler investierten von da an beachtlich Zeit in die Jagd nach den Originalmelodien, und es ist ihnen gelungen zu beweisen, dass viele aus den Sammlungen ungarischer Volks-, Salon- und Tanzmusik stammen, die

in den 1850er und 1860er Jahren von Rózsavölgyi und anderen heraus gegebenen worden waren. Weil in gewissen Originalausgaben die Komponisten namentlich erwähnt werden, gilt es als akzeptierte Tatsache, dass diese im Gegenzug wahrscheinlich ohnehin nur Lieder bearbeiteten, welche damals „in der Luft“ lagen. (Und tatsächlich, wie János Berezky aufzeigt, tauchte das die Einleitung zum 11. Tanz bildende Lied in einfacherer Form in einer Volksliedsammlung von Zoltán Kodály Anfang des 20. Jahrhunderts auf.) Gelehrte wie Béla Bartók wiederum stritten später darüber, wie Brahms und andere Ungarns „Volksmusik“ mit Zigeunermusik, volkstümlicher Tanzmusik und mit Kunstmusik verwechselten, wie sie bei der städtischen Bourgeoisie beliebt war und gespielt wurde. Es ist allerdings unwahrscheinlich, dass Brahms etwas an der Differenzierung lag, selbst wenn er dazu über die nötigen ethnomusikologischen Kenntnisse verfügt hätte.

Spricht man nur über die Beliebtheit der *Ungarischen Tänze* und über die unzähligen Diskussionen, die sie auslösten, – wie viel stammt wirklich von Brahms? Klaute er bewusst bei anderen? Sind es echte „Kinder der Pusztas“ oder doch Stadtgören? – vergisst man beinahe ihre unbestreitbare Originalität. Obwohl hübsch, sind die Grundmelodien kurz und mit sehr einfacher Begleitung versehen. In jedem seiner Tänze kombiniert Brahms verschiedene Lieder, bearbeitet, erweitert sie und schafft eine reichhaltige größere Form, die herzlich wenig mit dem



ursprünglichen Material gemeinsam hat. Nur schon ein Blick auf die ersten beiden Tänze zeigt, wie Brahms Register-, Tempo- und Dynamikwechsel einsetzt, um Vielfalt und Höhepunkte zu schaffen in Liedern, die in ihrem harmonischen und melodischen Ambitus in Tat und Wahrheit begrenzt sind. Seine einfachen, jedoch brillanten Begleitarpeggien (im Diskant bei Nr. 1, im Bass bei Nr. 2) verstärken den dramatischen Verlauf. Wenn Brahms die Autorenschaft bestritt, war dies höchstens ein Zeichen zu großer Bescheidenheit. Zugegeben, man kann Verständnis für Reményi und Kéler haben, die zusehen mussten, wie jemand anderes mit „ihren“ Liedern Geld machte. Aber ihre Vorwürfe sind fast so absurd, wie wenn Diabelli ein Copyright auf Beethovens Variationen erheben würde.

Die Noten der *Ungarischen Tänze* wurden zum größten Verkaufsschlager des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Sie erfreuen sich bis auf den heutigen Tag ungeschmälerter Beliebtheit, sogar in Hollywood. Wie Joelson-Strohbach feststellte, war der fünfte Tanz in unzähligen Filmen zu hören, von Chaplins „The Great Dictator“ (Der Große Diktator) bis Mel Brooks „Dead and Loving it“ (Tot aber glücklich). Die *Tänze* kehrten sogar „heim“, denn, wie jeder Tourist bestätigen wird, die „Csárdás Bands“, welche mit Zymbal und Streichern in Budapests Restaurants gastieren, vergessen nie, einen oder zwei dieser Stücke in ihr „Folklore“-Programm aufzunehmen. Während sich Joachims Versionen für Geige und Klavier vielleicht der größten Beliebtheit erfreuen, gibt YouTubes

reichhaltiger Fundus Aufschluss darüber, dass sie für jede denkbare Instrumentalkombination bis hin zu Glasharfe und Akkordeon bearbeitet worden sind. In der Aufnahme des DUO PRAXEDIS dürfte es sich um die allererste Einrichtung für Klavier und Harfe handeln. Die Ober- und Unterstimmen des Originals für Klavier zu vier Händen sind kunstvoll neu aufgeteilt, indem bald die Harfe, bald das Klavier den Diskant übernimmt. Ein Literaturprofessor stellte einmal fest, dass die Übersetzung einer Übersetzung manchmal dem Geist des Originals näher kommt, auch wenn sie noch so weit davon entfernt scheint. Ähnliches ereignet sich offenbar hier; bei der uns hier vorliegenden Bearbeitung ist es, als ob man das Echo des Zymbals oder der Volksweisen der Wanderharfenspieler vernähme, die im 18. und 19. Jahrhundert durch die Dörfer Mitteleuropas zogen. Kurz, die Musik tönt hier manchmal „ungarischer“ als bei Brahms. Ethnomusikologen würden sicher wieder um Differenzierung bitten; aber die Klangfarben von Harfe und Klavier in einem Vortrag, der an Virtuosität und Musikalität keine Wünsche offen lässt, sind eindeutig transparenter als das Original für Klavier zu vier Händen und bieten insgesamt ein erfrischendes, bezauberndes Hörerlebnis dieser so beliebten Werke.



## DUO PRAXEDIS

Die Verbindung von Harfe und Klavier war zur Zeit der Frühklassik eine beliebte Zusammensetzung, findet sich jedoch in der heutigen Zeit sehr selten. In jener Epoche war die spannende Duo-Kombination oft Inspirationsquelle verschiedenster, namhafter Komponisten. Leider verlor sich deren Beziehung über die Jahrhunderte. Die beiden Schweizerinnen Praxedis Hug-Rütli und Praxedis Geneviève Hug, haben sich zum Ziel gesetzt, diese faszinierende Instrumentengattung wiederaufleben zu lassen, deren Popularität einem internationalen Publikum näher zu bringen und diese in die großen Konzerthäuser zu tragen. Die beiden Instrumente besitzen eine besonders nahe Verwandtschaft zueinander und sind doch so unterschiedlich. Deren Kombination verspricht „Unerhörtes“ von einer besonderen klanglichen Raffinesse.

Der Ursprung des DUO PRAXEDIS geht auf 1996 zurück, als sie angefragt wurden, Bachs Doppelkonzert in der Besetzung Harfe und Klavier mit Orchester aufzuführen. Die beiden Musikerinnen findet man seit 2009 regelmäßig im In- und Ausland gemeinsam auf der Bühne. Das Duo PRAXEDIS ist gern gesehener Gast bei

international bekannten Festivals wie Schloss Esterhazy, Eisenstadt, Engadin-Festival, u.a. CD-Einspielungen bei Guild und Preiser. Da es nur aus der Frühklassik Originalkompositionen für Harfe und Klavier gibt, arrangieren sie selber bekannte Meisterwerke für 2 Klaviere oder Klavier vierhändig, deren Transkriptionen höchsten Respekt verdienen, da es quasi unmöglich ist, explizit romantische Klavierpartituren harmonisch auf die Harfe zu übertragen. Zudem vergeben sie oft Kompositionsaufträge an renommierte zeitgenössische Komponisten. So entstand eine Weltneuheit mit der Schaffung des Doppelkonzertes von Oliver Waespi, 2014 uraufgeführt in der Tonhalle Zürich.

Die Auftritte und Interpretationen des Duo PRAXEDIS sind legendär, beeindrucken die beiden Künstlerinnen doch mit ihrer wonnig, packenden Spielweise, ihren abwechslungsreichen Programmen und ihrer ansteckenden Fröhlichkeit. Musik fürs Auge und Ohr, eine neue, bisher unbekannte Form der Kunst. Das Duo PRAXEDIS ist eines der attraktivsten Ensembles unserer Tage und ein Highlight in der internationalen Konzertszene.



### **Praxedis Hug-Rütti, Harfe**

Die gebürtige Zugerin erhielt mit 5 Jahren ihren ersten Klavierunterricht. Sie studierte Klavier bei Cécile Hux und Harfe bei Emmy Hürlimann. Anschliessend schloss sie mit Diplom am Konservatorium in Zürich ab und führte ihr Studium in England weiter. Früher konzertierte sie als Pianistin, seit vielen Jahren tritt sie international als Harfenistin solistisch und in verschiedenen renommierten Ensembles im In- und Ausland auf, u. a. konzertierte sie zusammen mit den Festival Strings Lucerne an den Luzerner Musikfestwochen.

**Praxedis Geneviève Hug** wurde 1984 in Zürich geboren und erhielt mit 5 Jahren ihren ersten Klavierunterricht. Während vielen Jahren wurde sie von Prof. Theo Lerch, Zürich, unterrichtet. 1997 gewann sie den 1. Preis am Solothurnischen Musikwettbewerb für Instrumentalmusik und 1998 den 1. Preis „mit Auszeichnung“ am Schweizerischen Jugendmusikwettbewerb. 1998 gründete sie zusammen mit zwei weiteren Erstpreisträgern

des Schweizerischen Musikwettbewerbs das Klaviertrio IMPERIAL, welchem in der letzten Besetzung mit Bartłomiej Nizioł, Violine, und Emil Rovner, Violoncello, 2000 der Förderpreis des Vereins „Orpheus-Konzerte Zürich“ zugesprochen wurde. Schon früh erhielt sie wichtige musikalische Impulse und Förderung von Shura Cherkassky, Karl Engel, Alexis Weissenberg, Kristian Zimerman, Wolfgang Boettcher, Pierre Amoyal und Rudolf Baumgartner. Im November 2000 erlangte sie das Konzertreife Diplom, im Frühjahr 2001 das Lehrdiplom, sowie im Sommer 2003 das Solistendiplom, alle „mit Auszeichnung“. Weitere Studien an der Accademia Pianistica „Incontri col Maestro“, Imola (Italien), sowie bei Professor Riccardo Risaliti, Florenz.

2004 gab sie ihr Debüt-Recital in der Tonhalle Zürich und 2011 im Brahms-Saal des Musikvereins Wien. Ihre Konzerttätigkeit umfasst Klavierrezitals in der Schweiz und im Ausland, und Kammermusik-Konzerte mit namhaften Ensembles u.a. dem Amati-Quartett.

**pmr 0051**

**Recording Date:** August 2013  
**Recording Venue:** Flügelsaal, Bülach /Switzerland  
**Engineer:** Patrick Wind  
**Booklet Text:** Chris Walton  
**Translation:** Dagmar Staub  
**Photos:** Blazenka Kostolna  
**Graphic Design:** Brigitte Fröhlich

a production of **paladino music**  
© & © 2014 paladino media gmbh, vienna  
[www.paladino.at](http://www.paladino.at)

(LC) 20375

We would like to thank

our long-standing friends and audiences for their support, Klaus Horngacher for the masterful work on the magnificent concert harp, and Ralf Niesel for the supply of the wonderful Steinway grand piano.

Special thanks also to Martin Rummel for agreeing spontaneously to produce this CD, Patrick Wind for the recording, Chris Walton for the musicological research and subsequently his booklet text, Dagmar Staub for her diligent translations, and Blazenka Kostolna for the colourful photos.

Our heartfelt gratitude also goes to our Jack Russell terrier "Haselnüssli" who has lived with our music for more than fourteen years now and gives us pleasure every day. Last, but not least, thanks to Paul, husband and father.

Herzlichen Dank

unseren treuen Freunden, Fans und Bekannten für die Unterstützung, Klaus Horngacher für die maßgeschneiderten Arbeiten an der herrlichen Konzertharfe und Ralf Niesel für die Bereitstellung des wunderschönen Steinway-Konzertflügels.

Besonderen Dank an Martin Rummel für die spontane Zusage die CD zu produzieren, Patrick Wind für die tollen Aufnahmen, Chris Walton für die spannende musikwissenschaftliche Recherche und den dabei entstandenen Text, Dagmar Staub für die professionelle, liebevolle Übersetzung, und Blazenka Kostolna für die bunt spiegelnden Photos.

Speziellen Dank unserem Jack-Russell-Hündchen „Haselnüssli“, dass es mit unserer Musik schon über 14 Jahre alt geworden ist und uns mit seinem charaktervollen Wesen jeden Tag erfreut. Liebsten Dank an Paul, Ehemann und Vater.

