

A photograph of two women playing a grand piano. The woman on the left is wearing a red lace dress and has her hands on the keys. The woman on the right is wearing a black lace dress and is looking towards the camera. The piano is a dark wood grand piano.

duo praxedis
russian souvenirs

paladino music

arensky
cui
mussorgsky
rimsky-korsakov
tchaikovsky

duo praxedis russian souvenirs

César Cui (1835–1918)
“Trois Morceaux” (1907)
(arr. Duo Praxedis)

01	Intermezzo. Moderato	3:13
02	Notturmo. Andante non troppo	8:19
03	Alla Marcia. Tempo di Marcia	7:15

Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840–1893)
from **“Souvenir de Hapsal”, Op. 2 (1867)**
(arr. Duo Praxedis)

04	No. 3: Chant sans paroles	3:00
----	---------------------------	------

Anton Arensky (1861–1906)
Suite No. 1 in F Major, Op. 15 (1884)
(arr. Duo Praxedis)

05	Romance	3:37
06	Valse	4:52
07	Polonaise	5:54

Modest Mussorgsky (1839–1881)
from **“Khovanshchina” (1880)**
(arr. Duo Praxedis)

08	Berceuse	3:28
----	----------	------

Nikolai Rimsky-Korsakov (1844–1908)
from **“Scheherazade”, Op. 35**
(arr. Duo Praxedis)

09	The Sea and Sindbad's Ship	04:34
10	The Kalendar Prince	03:56
11	The Young Prince and The Young Princess	07:01
12	Festival at Baghdad	07:58

DUO PRAXEDIS

Praxedis Hug-Rütti, harp

Praxedis Geneviève Hug, piano



The fierce aesthetic battles that took place in the music world of the later 19th century can perplex us today, for they focused on differences that from our perspective seem superficial. But to those at the centre of strife, both causes and effects can seem far more clear-cut. Young Austro-German composers had to choose between either the New Germans of Wagner and Liszt, or the Classicists around Brahms; fence-sitting was not an option. And in Russia, similar fissures opened up at the same time between those who looked either to the West or to the East.

Russian music had long been dominated by Western Europeans – by Germans under Peter the Great and then by French and Italians under Catherine the Great. Even Mikhail Glinka, the composer of the first Russian “national” opera, spent three years learning the ropes in the Italy of Bellini and Donizetti. But by the early 1860s, a group of composers coalesced in St Petersburg who were different: young, self-taught, self-assertive and opposed to the musical influence of the West. And when Anton Rubinstein – the son of a German mother – founded a conservatory in St Petersburg in 1862 and expressed his disdain for Russian “amateurishness”, the local “Young Turks” found an institutional object worthy of their joint detestation. They were nicknamed a “mighty handful” by a critic, but seem to have referred to themselves as “The Five”. To our ears today this sounds like a group of heroes from an Enid Blyton book or a Marvel comic, but they were a truly motley crew. Their “leader” – inasmuch as they had one – was Mili Balakirev; he later became a railway official and a religious fanatic. The others were Alexander Borodin,

the illegitimate son of a Georgian aristocrat and later a chemistry professor; Nikolai Rimsky-Korsakov, who spent two years travelling the world as a nerdy naval officer (he read Homer and Shakespeare while his companions sampled the pleasures of the ports) and later betrayed his group’s amateur credentials by displaying a frightening professionalism; Modest Mussorgsky was the mouldy cheese to Rimsky’s pristine chalk – astonishingly, they shared an apartment in their youth – and his professional career at the Ministry of Forestry was thwarted, as was everything else, by a headlong plummet into alcoholism and poverty; and the last of the Five, **César Cui**, was not even Russian, but the son of a French officer in Napoléon’s *Grande Armée* who had married a Lithuanian girl and stayed out east when the *Empéreur* fled west from the Russian winter.

Cui wrote works in just about every genre and was for several decades also a prominent critic, extolling the ideals of The Five while excoriating those who did not conform to them, such as Tchaikovsky and Rachmaninov. But Cui’s own music didn’t really conform to his nationalist ideals either. Much of it remains unrecorded today, though one of his justly popular works is his op. 69, Three Pieces for Two Pianos, composed in 1907. This was a particularly fruitful period for Cui, for after his retirement as a critic he had enjoyed far more time to compose. The first piece, *Intermezzo*, begins with short-breathed phrases and repeated rhythms that are typical of Cui’s piano works of this time and reminiscent of the collections of Russian folk songs arranged by contemporaries such as Balakirev. Cui tends to repetition and sequence rather than development, but holds our

attention with rapid shifts of key and dynamics, and he is not beyond demonstrating his technical skill when he feels like it – the final page of the Intermezzo, for example, has one part play a mirror image of the other. The lovely Notturmo is more French than Russian, and if the concluding March suggests a Sunday afternoon band in the park rather than a military parade, it is no less charming for it.

Despite Balakirev once writing of **Pyotr Ilyich Tchaikovsky** that he had turned “The Five” into a “Six”, Tchaikovsky never truly embraced their musical nationalism. In both training and aesthetic he was typical of the Western-oriented musical élite that The Five ostensibly rejected (he had attended the St Petersburg Conservatory under the very Anton Rubinstein whom they so disliked). Tchaikovsky’s “Song without words”, the last of three pieces in a suite entitled *Souvenir de Hapsal* op. 2, conquered the salons of Europe both east and west and is probably one of the best-known pieces of its time (even those who don’t recognize its name know it when they hear it). The work’s title is taken from the Baltic seaside resort of Haapsalu in Estonia where Tchaikovsky was holidaying when he wrote it in 1867. It is one of his few works before the 1870s to enter the repertoire, and while it was clearly written for the salon, its tunefulness is deceptively simple – not only does the music include a canon in the middle section, but it also already reveals in *ovo* the later master melodist of the mature ballets and symphonies.

Anton Arensky belonged to the post-Five generation and, like Tchaikovsky, his music looked West rather than

East. Rimsky-Korsakov later wrote disparagingly of how Arensky had abandoned him as a mentor in favour of Tchaikovsky, adding that Arensky would be “soon forgotten”. He wasn’t, and while little of his music remains in the repertoire today, his later admirers included no less a man than Igor Stravinsky. And the Suite for Two Pianos op. 15 offers enough reasons why Arensky’s best music is still played – by turns melodious, balletic and virtuosic, it ticks all the boxes for a music that aims to please, but without taking the listener for granted. It is cosmopolitan in style, perhaps more French than Russian, and the Waltz that forms his second movement could almost be by the early Erik Satie. Arensky died in 1906, having long descended into an alcoholic haze. His fate thus mirrored that of **Modest Mussorgsky** a quarter of a century earlier. While his former flatmate Rimsky rose to ever more brilliant bureaucratic heights, Mussorgsky plumbed ever deeper alcoholic depths, impervious to the many efforts of his friends to keep him employed and dry. And yet for a while things had looked so promising. Despite the charges of gifted amateurism often laid at his door, Mussorgsky was well-read, intellectually gifted, and possessed of a compositional technique that was clearly a match for his imaginative gifts. After a stuttering start and assorted revisions, his first opera *Boris Godunov* had proved a considerable success and could have led to so much more. A successor was soon on the cards – *Khovanshchina*, another historical opera set in Imperial Russia – but Mussorgsky’s rapid decline prevented its completion. Among the individual numbers that saw posthumous publication in piano duet form was an intermezzo from Scene V, a haunting, lugubrious march in which the Muscovites lament the exile of Prince Golitsin.

Its dramatic power derives not least from the stasis of its bass line – the first 38 bars are rooted on B flat, the final 15 bars on E flat.

Nikolai Rimsky-Korsakov's *Scheherazade* is probably his best-known work. It was composed in 1888, and in its eastern subject matter and dazzling orchestration it is a prime example of the “orientalism” that was popular with many Russian composers in the outgoing 19th century. It is a tone poem in four movements based on the *1001 Nights*. A Sultan swears to have his wives executed after their wedding night; only when Scheherazade tells him cliff-hanger stories that keep him enthralled night after night does she succeed in thwarting his edict. Rimsky gave each of his four movements a programmatic title, and although he later withdrew these, they remain useful as a rough guide to the narrative content of the work. The Sultan is signified by the gruff theme in the bass that we hear at the outset, while Scheherazade is assigned the gentle arabesque triplets that we hear straightaway thereafter. Rimsky himself made the piano duet version that in turn formed the basis of the present arrangement for harp and piano by the Duo Praxedis. The orchestration of the original was one of the wonders of the age and had a major impact on the next generation of French composers (Maurice Ravel even quotes from *Scheherazade* in his ballet *Daphnis et Chloë*). The piano duet version is by necessity a pencil sketch compared to the Technicolor of the orchestra, but it is astonishing how the combination of harp and piano here succeeds in bringing the score back to life, with each of the two instruments complementing the colours of the other. But the

same must be said of the other arrangements here, for the different timbres of harp and piano provide depth and contrast, unfurling a wealth of melodic, harmonic and contrapuntal detail usually submerged in the textures of four hands at one or two pianos. And at the same time, listening to these works played in each case by the same instrumental combination reveals what these composers, deep down, must have known: that their aesthetic differences recede in the face of their striking commonalities, all of them being, in truth, heirs to the same traditions and belonging, ultimately, to both East and West.



Die erbitterten Kämpfe um die Ästhetik, die sich in der Musikwelt des späteren neunzehnten Jahrhunderts ereigneten, können uns heutzutage verblüffen, da sie auf Unterschieden basierten, die uns aus unserer heutigen Sicht oberflächlich vorkommen. Aber bei denjenigen, die im Mittelpunkt eines Konflikts stehen, können die Ursachen und Auswirkungen viel klarer aussehen. Junge österreichisch-deutsche Komponisten mussten zwischen den neuen Deutschen wie Wagner und Liszt und den Klassikern um Brahms wählen; neutral bleiben kam nicht in Frage. Und zur gleichen Zeit öffneten sich Klüfte in Russland zwischen denen, die nach Osten beziehungsweise nach Westen blickten.

Russische Musik war schon lange von Westeuropäern beherrscht worden, von Deutschen unter Peter dem Großen, und dann von Franzosen und Italienern unter Katharina der Großen. Auch Mikhail Glinka, der die erste russische „Nationaloper“ komponierte, verbrachte drei Jahre dabei, sich im Italien von Bellini und Donizetti einzuarbeiten. Bis Anfang der sechziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts vereinigte sich eine Gruppe von Komponisten in St. Petersburg, die anders war: jung, autodidaktisch, durchsetzungsfähig und gegen den musikalischen Einfluss aus dem Westen. Als 1862 Anton Rubinstein, Sohn einer Deutschen, ein Konservatorium in St. Petersburg gründete und seine Verachtung für den russischen „Dilettantismus“ aussprach, fanden die „jungen Türken“ in dieser Anstalt einen würdigen Gegenstand ihres gemeinsamen Abscheus. Sie wurden von einem Kritiker „das mächtige Häuflein“ als Spitzname genannt, aber anscheinend sprachen sie von sich selber als die „Gruppe der Fünf“. In unseren Ohren heute

klingt das wie eine Gruppe von Helden aus einem Enid-Blyton-Buch oder einem Marvel-Comic, aber eigentlich waren sie wirklich ein bunt gemischter Haufen. Ihr „Leiter“ – insofern sie überhaupt einen hatten – war Mili Balakirew, der später Bahnbeamter und religiöser Fanatiker wurde. Die anderen waren Alexander Borodin, der uneheliche Sohn eines Aristokraten aus Georgia und späterer Professor für Chemie; Nikolai Rimski-Korsakow, der zwei Jahre lang als abgehobener Marineoffizier die Welt bereiste (er las Homer und Shakespeare, während seine Gefährten den Vergnügungen der Seehäfen nachgingen). Später verstieß er gegen das Dilettantismus-Prinzip seiner Gruppe, als er sich besorgniserregend professionell verhielt; Modest Mussorgski war wie dunkle Nacht zu Rimskis klarem Tag – erstaunlicherweise teilten sie als Jugendliche eine Wohnung – und seine berufliche Laufbahn im Forstwirtschaftsministerium (sowie alles andere) wurde dadurch vereitelt, dass er sich Hals über Kopf in die Alkoholsucht und damit in Armut stürzte. Und der letzte der Fünf, César Cui, war nicht einmal Russe, sondern der Sohn eines französischen Offiziers in der Grande Armée von Napoleon, der sich mit einer Litauerin verheiratet hatte und im Osten blieb, als der Empereur nach Westen vor dem russischen Winter floh.

Cui verfasste Werke in fast jedem Genre und war mehrere Jahrzehnte lang auch prominenter Musikkritiker, der die Ideale der Fünf preiste, während er alle, die mit ihnen nicht übereinstimmten, wie Tschairowsky und Rachmaninow, heftig angriff. Doch eigentlich entsprach Cuis eigene Musik seinen nationalistischen Idealen auch nicht. Vieles davon ist bis heute noch nicht aufgenommen worden, jedoch ist eines seiner zu Recht beliebten Werke

sein Opus 69, drei Stücke für zwei Klaviere, aus dem Jahr 1907. Für Cui war das ein besonders fruchtbarer Zeitraum, da er nach seinem Ruhestand als Kritiker viel mehr Zeit zum Komponieren hatte. Das erste Stück Intermezzo beginnt mit kurzen Phrasen und wiederholten Rhythmen, die für die damaligen Klavierwerke von Ch. Tychsen waren und an die Sammlungen der von zeitgenössischen Komponisten wie Balakirew arrangierten russischen Volkslieder erinnern. Cui neigt eher zu Wiederholung und Sequenz als zu Entwicklung, fesselt uns aber mit schnellen Tonart- und Dynamikwechseln und ist imstande, seine technischen Fähigkeiten zu beweisen, wenn ihm danach zumute ist: Im letzten Seite des Intermezzos zum Beispiel spielt eine Stimme ein Spiegelbild der anderen. Das schöne Notturmo ist im Stil eher französisch als russisch, und auch wenn der abschließende Marsch eher eine Nachmittagskapelle im Park als eine Militärparade hervorruft, ist er nichtsdestoweniger reizend.

Obwohl Balakirew einmal von **Peter Iljitsch Tschaikowsky** schrieb, er hätte „die Fünf“ in „die Sechs“ umgewandelt, hat sich dieser nie richtig ihre nationalrussische Musik zu eigen gemacht. Von Ausbildung und Ästhetik her war er typisch für die westeuropäisch orientierte Elite, die die Fünf angeblich ablehnten: Er hatte das Sankt Petersburger Konservatorium unter Anton Rubinstein besucht, gegen den sie gerade eine so starke Abneigung hatten. Tschaikowskys „Lied ohne Worte“, das letzte von drei Stücken in der Suite *Souvenir de Hapsal* op. 2, eroberte die Salons von Europa sowohl im Westen als auch im Osten und ist wahrscheinlich eines der bekanntesten Musikstücke seiner Zeit: Auch wenn man den Namen nicht kennt, erkennt man das gleich beim

Hören. Der Titel des Werks leitet sich vom Kurort Hapsal an der estnischen Küste ab, wo Tschaikowsky in Urlaub war, als er 1867 das Werk schrieb. Es ist eines der wenigen Stücke vor den siebziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts, die ins Repertoire aufgenommen wurden, und während es offensichtlich für den Salon geschrieben wurde, ist der Melodienreichtum täuschend einfach: Nicht nur enthält die Musik einen Kanon im Mittelteil, sondern auch lässt sich schon der spätere Meister der ausgereiften Ballette und Sinfonien embryonal erkennen.

Anton Arensky gehörte der Generation nach „den Fünf“ an, und wie Tschaikowsky wandte sich seine Musik eher nach Westen als nach Osten. Später schrieb Rimski-Korsakow abschätzig über Arensky, weil dieser ihn als Mentor für Tschaikowsky verließ, und fügte hinzu, Arensky werde „bald vergessen sein“. Vergessen wurde er nicht, aber während wenig von seiner Musik heutzutage im Repertoire bleibt, zählte zu seinen späteren Anhängern kein geringerer als Igor Strawinsky. Seine Suite für zwei Klaviere op. 15 liefert genügend Beweise, warum Arenskys beste Musik immer noch gespielt wird: Abwechselnd melodisch, balletartig, virtuos erfüllt sie alle notwendigen Kriterien für Musik, die gefallen will, ohne den Zuhörer als selbstverständlich zu betrachten. Der Stil ist kosmopolitisch, vielleicht eher französisch als russisch, und der Walzer, der den zweiten Satz bildet, könnte beinahe aus den frühen Jahren von Erik Satie sein. Arensky starb 1906, schon längst vom Alkohol benebelt. So widerspiegelte sein Schicksal das von Modest Mussorgsky von fünfundzwanzig Jahren zuvor: Als sein ehemaliger Mitbewohner Rimsky in immer genialere bürokratische Höhen aufstieg, stürzte Mussorgsky immer mehr in die

alkoholische Tiefe, gleichgültig gegen die vielen Versuche seiner Freunde, ihn berufstätig und alkoholfrei zu halten. Und doch hatte alles eine Zeitlang geschienen, so viel zu versprechen. Trotz der ihm oft angelasteten Anklage, begabter Dilletant zu sein, war Mussorgsky belesen, intellektuell talentiert und hatte auch kompositionstechnische Kenntnisse, die offensichtlich seinen fantasievollen Gaben gleich waren. Nach stockendem Anfang und verschiedenen Überarbeitungen hatte sich seine erste Oper *Boris Godunov* als beträchtlicher Erfolg erwiesen und hätte auch zu so viel mehr führen können. Eine Nachfolgeoper war bald zu erwarten – *Chowanschtschina*, noch eine historische Oper, die im kaiserlichen Russland spielte –, aber Mussorgskys rascher Untergang verhinderte ihre Fertigstellung. Unter den individuellen Stücken, die für Klavierduett posthum veröffentlicht wurden, ist ein Intermezzo aus Szene V, ein schwermütiger trauriger Marsch, in dem die Moskauer die Verbannung des Prinzen Golizyn beklagen. Seine dramatische Kraft stammt nicht zuletzt von der Stase der Basslinie ab: Die ersten 38 Takte wurzeln in B, die letzten 15 Takte in Es.

Nikolai Rimski-Korsakows *Scheherazade* ist wahrscheinlich sein bekanntestes Werk. Es wurde 1888 komponiert, und in seinem östlichen Thema und seiner blendenden Orchestrierung ist es ein Musterbeispiel vom „Orientalismus“, der in den ausgehenden Jahren des 19. Jahrhunderts bei vielen russischen Komponisten beliebt war. Es ist eine Tondichtung in vier Sätzen, die auf der Erzählung *Tausendundeine Nacht* beruht. Ein Sultan schwört, seine Frauen nach ihrer Hochzeitsnacht hinrichten zu lassen; nur wenn Scheherazade ihm spannende Geschichten erzählt, die ihn Nacht für Nacht bezaubern,

gelingt es ihr, sein Edikt zu vereiteln. Rimski verlieh jedem der vier Sätze einen programmatischen Titel zu, und obwohl er diese später entfernte, sind sie immer noch als grobe Richtschnur zum Inhalt der Schilderung nützlich. Das schroffe Thema im Bass am Anfang steht für den Sultan, während Scheherazade die sanfte Triolen-Arabiske zugeteilt wird, die alsbald danach erklingt. Rimski selbst verfasste die Version für Klavier-Duett, die wiederum die Grundlage für das vorliegende Arrangement für Klavier und Harfe vom Duo Praxedis darstellte. Die Orchestrierung des Originals war eines der Wunder des Zeitalters, und machte einen wichtigen Eindruck bei der nächsten Generation französischer Komponisten (Maurice Ravel zitiert sogar aus Scheherazade in seinem Ballett *Daphnis et Chloé*). Die Version für Klavier-Duett ist zwangsläufig eine Skizze verglichen mit den prächtigen Farben des Orchesters, aber erstaunlich ist, wie erfolgreich die Klavier-Harfe Kombination die Partitur belebt, indem einander die Farben der beiden Instrumente ergänzen. Das gilt aber auch für die anderen hier aufgenommenen Arrangements, denn die unterschiedlichen Klangfarben der Harfe und des Klaviers ermöglichen Tiefe und Kontrast, die einen Reichtum an melodischem, harmonischem und kontrapunktischem Detail offenbaren, der in der Textur der Musik für ein oder zwei Klaviere zu vier Händen gewöhnlich verborgen bleibt. Und zur gleichen Zeit, wenn man diese Werke jedes Mal in der gleichen Instrumentierung hört, wird man davon gewahr, was diese Komponisten schon sicher tief im Innersten wussten, dass ihre ästhetischen Unterschiede zurücktreten angesichts ihrer markanten Gemeinsamkeiten, denn sie waren alle in Wahrheit Erben der gleichen Traditionen, und letzten Endes gehörten sie alle zu sowohl Osten als auch Westen.



To create an exciting combination of harp and piano is the goal the two musicians **Praxedis Hug-Rütti** (harp) and **Praxedis Geneviève Hug** (piano) are aiming at. The mother-daughter duo represents perfect harmony and creativity, and has appeared regularly on stage in Switzerland and abroad since 2009.

The Duo Praxedis wants to breathe new life into the thrilling instrumental partnership of harp and piano. The two instruments are closely related, but are, nevertheless, very different from one another – the combination of the two is, therefore, promising to provide “unheard-of” particular refined musical delights that have kept exciting innumerable listeners at international festivals such as the Menuhin Festival Gstaad, Esterhazy Festival Eisenstadt, or the Janáček Festival.

The partnership of harp and piano was very popular in the early classical period, but has become rare nowadays. In former times the fascinating duo combination very often was a source of inspiration to various famous composers. Unfortunately, that relationship faded as the centuries went by. The origin of Duo Praxedis dates back to the year 1996, when the two ladies were asked to perform Bach's Double Concerto in a transcription for harp, piano and orchestra. Since then, a number of CD recordings for Guild, paladino music, and Preiser Records Vienna were made.

As there is only original literature for harp and piano from the early classical period available, Duo Praxedis make their own arrangements of masterpieces for two pianos or piano duets, the transcriptions of which are worthy of the highest respect, since it is virtually impossible to harmonically transpose romantic piano scores for the harp. Beyond that, they often commission pieces from well-known contemporary composers. So a world first was written, namely the Double Concerto by Oliver Waespi, which was premiered at the Tonhalle in Zurich in 2014.

The artists are known for their cheerful and passionate playing as well as for their repertoire rich in variety. Beyond sound there is also “sight”: self-fashioned and self-tailored dresses, made of precious Swiss manufactured broidery and fabrics, highlight the sound of music by visual beauty. Nowadays, Duo Praxedis is one of the most attractive ensembles and an absolute highlight in the international concert scene.

www.praxedis.ch



Harfe und Klavier in einer Qualität zu vereinen, die begeistert, ist das Ziel der beiden Musikerinnen **Praxedis Hug-Rütli** (Harfe) und **Praxedis Geneviève Hug** (Klavier) aus der Schweiz. Das Mutter-Tochter-Duo ist totale Harmonie mit Kreativität und steht seit 2009 regelmäßig im In- und Ausland auf der Bühne.

Das Duo Praxedis will die faszinierende Instrumentengattung Harfe und Klavier wiederaufleben lassen. Die beiden Instrumente besitzen eine besonders nahe Verwandtschaft zueinander und sind doch so unterschiedlich – ihre Kombination verspricht daher „Unerhörtes“ von besonderer klanglichen Raffinesse, das schon unzählige Zuhörer bei internationalen Festivals wie dem Menuhin Festival Gstaad, Esterhazy-Festival Eisenstadt oder dem Janáček-Festival begeisterte.

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. Der Ursprung des Duo Praxedis geht auf 1996 zurück, als es angefragt wurde, Bachs Doppelkonzert in der Besetzung Harfe und Klavier mit Orchester aufzuführen. Inzwischen sind etliche CD-Einspielungen bei Guild, paladino music und Preiser Records entstanden.

Da es nur aus der Frühklassik Originalkompositionen für Harfe und Klavier gibt, arrangieren sie selber bekannte Meisterwerke für zwei 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 zeitgenössische Komponisten. So entstand eine Weltneuheit mit der Schaffung des Doppelkonzertes von Oliver Waespi, 2014 uraufgeführt in der Tonhalle Zürich.

Die Künstlerinnen beeindrucken mit ihrer wonnig, packenden Spielweise und ihren abwechslungsreichen Repertoire. Es gibt aber auch „Musik fürs Auge“: Mit eigenen Mode-Kreationen aus renommierten Schweizer Stickerei-Manufakturen setzt das Duo quasi die Sprache der Musik in die Interpretation der Kostüme um. Das Duo Praxedis ist eines der attraktivsten Ensembles unserer Zeit und ein Highlight in der internationalen Konzertszene.

www.praxedis.ch

*We would like to express
our gratitude to ...*

*Andreas Werner for making our first collaboration so pleasant,
Chris Walton for his liner notes,
Jo Spearing for translating them without charge,
and last, but not least, to Paul, husband and father, for his continuous support.*

pmr 0069

Recording Venues:

Flügelssaal, Bülach/Switzerland and DRS studio, Zurich/Switzerland

Recording Date:

14 Jan 2014 & 5 Jan 2015

Engineer:

Andreas Werner

Producer:

Duo Praxedis

Booklet Text:

Chris Walton

Translation:

Jo Spearing

Photos:

Maria Frodl

Photo Location:

Ehrbarsaal, Prayer Konservatorium, Vienna

Graphic Design:

Brigitte Fröhlich

A production of **paladino music**

© & © 2015 paladino media gmbh, vienna

www.paladino.at

(LC) 20375



