

Ruralia Hungarica

LISZT
BARTÓK
DOHNÁNYI

SUZANA BARTAL

CHANNEL
CLASSICS

MENU

- > TRACKLIST
- > ENGLISH
- > FRANÇAIS
- > DEUTSCH



*Ruralia
Hungarica*

LISZT
BARTÓK
DOHNÁNYI

SUZANA BARTAL

Ernő Dohnányi (1877-1960)

RURALIA HUNGARICA, OP.32C

- | | | |
|----------|--------------------------------|------|
| 1 | I. ALLEGRETTO, MOLTO TENERO | 2'49 |
| 2 | II. PRESTO, MA NON TANTO | 3'55 |
| 3 | III. ANDANTE POCO MOTO, RUBATO | 8'24 |
| 4 | IV. VIVACE | 3'26 |
| 5 | V. ALLEGRO GRAZIOSO | 2'20 |
| 6 | VI. ADAGIO NON TROPPO | 8'33 |
| 7 | VII. MOLTO VIVACE | 2'27 |

Béla Bartók (1881-1945)

15 HUNGARIAN PEASANT SONGS, SZ.71

Four Old Tunes

- | | | |
|-----------|---------------------|------|
| 8 | I. RUBATO | 1'02 |
| 9 | II. ANDANTE | 2'02 |
| 10 | III. POCO RUBATO | 0'48 |
| 11 | IV. ANDANTE | 0'41 |
| 12 | V. SCHERZO. ALLEGRO | 0'56 |
| 13 | VI. BALLAD. ANDANTE | 2'30 |

Old Dance Tunes

14	VII. ALLEGRO	0'46
15	VIII. ALLEGRETTO	0'47
16	IX. ALLEGRETTO	0'15
17	X. L'ISTESSO TEMPO	0'33
18	XI. ASSAI MODERATO	0'53
19	XII. ALLEGRETTO	0'32
20	XIII. POCO PIÙ VIVO	0'35
21	XIV. ALLEGRO	0'33
22	XV. ALLEGRO	1'32

Franz Liszt (1811-1886)

23	HUNGARIAN RHAPSODY NO.5, S.244/5	8'26
24	HUNGARIAN RHAPSODY NO.6, S.244/6	7'08

TOTAL TIME: 62'51

SUZANA BARTAL Piano

What Is Hungarian in Classical Music?

By ENDRE TÓTH

A few years ago, while preparing a conference lecture on what is ‘Hungarian’ in contemporary music, I asked several young Hungarian composers what ‘Hungarian’ means to them in music, and how one can compose a new Hungarian work today. One answer was particularly concise: ‘A Hungarian composer sits down and starts composing.’ The question, of course, is far from simple, especially when placing the works of Liszt, Dohnányi and Bartók side by side.

In the first half of the 19th century, the ‘Hungarian style’, still considered highly exotic by European audiences, was associated primarily with the dotted rhythm *verbunkos* dance tradition and the performance practice of Gypsy¹ musicians. At a time when the open expression of national identity was restricted under Habsburg rule, instrumental Gypsy music became one of the principal forms of cultural self-expression. Its improvisatory, ornamented style, the alternation of *lassú* (‘slow’) and *friss* (‘fresh’ i.e. fast) sections, and its characteristic minor scale with the raised fourth and seventh degrees together formed the idiom known throughout Europe as *style hongrois*.

For Franz Liszt, this represented the world of Hungarian music. In his book on Gypsy musicians, he went as far as claiming Hungarian national music to essentially be of Romani origin. This conclusion, later disproven, is nevertheless historically understandable, since Gypsy musicians indeed spread the Hungarian instrumental repertoire of the period. The collection *Magyar Dallok* (‘Hungarian Melodies’), composed between 1839 and 1847, became the basis of the first fifteen *Hungarian Rhapsodies*, in which Liszt translated elements of the Hungarian instrumental tradition into the language of the Romantic virtuoso piano style.

Hungarian Rhapsody No.5, also known as *Héroïde-élégiaque* (‘Heroic Elegy’), is based on József Kossovits’s *Lassú magyar* (‘Slow Hungarian dance’). Following the funeral march

¹ In this text, the terms “Romani” and “Gypsy” are used in different contexts. “Romani” follows contemporary usage when referring to people. “Gypsy” is retained in certain historical and musicological contexts, particularly in connection with Liszt’s *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (1859), nineteenth-century Hungarian Gypsy bands and the musical tradition they represented. As musicologist Lynn M. Hooker has observed, the terminology remains complex: while “Roma” and “Romani” are the preferred contemporary designations, the term “Gypsy” is often unavoidable when discussing historical sources and the nineteenth-century image and reception of Hungarian-Gypsy music.

character of the opening section, the originally dance-like middle part transforms into a lyrical fantasy. In *Hungarian Rhapsody* No.6, the performance practice of Gypsy bands appears much more directly: broken chords, cimbalom-like ornamentation, sudden hesitations and restarts, whimsical tempo changes. The central *Lassú* section is based on the song *Cserebogár, sárga cserebogár* ('Cockchafer, yellow cockchafer'), the melody of which Liszt continuously reshapes through different ornamentations.

For Béla Bartók and Zoltán Kodály, however, Hungarian music meant something entirely different around the turn of the century. Through their folk song collecting trips, it became clear to them that the most archaic layers of peasant music fundamentally differed from the nineteenth-century tradition of folk-style art song and Gypsy music. Kodály called this the 'stable point' of Hungarian music: an ancient layer in which pentatonic pitch structures and descending melodic lines had survived across centuries. In his view, art music nourished by this source could serve as a bridge between Asian roots and Western classical values.

Bartók's *Fifteen Hungarian Peasant Songs*, composed in 1914 and revised in 1918, treats folk songs not as stylised exoticism, but as the very foundation of compositional thought. The Scherzo following the four *parlando-rubato* laments amplifies the ironic character of the original folk song, while the variations on the ballad recounting the tragedy of Borbála Angoli become the emotional centre of the cycle. The closing unit, *Régi táncdalok* ('Old Dance Tunes'), exudes entirely different energy with its dense piano texture evoking bagpipe music and dance rhythms.

Erő Dohnányi's *Ruralia Hungarica* of 1923 stands somewhat apart. Its musical language is still fundamentally late Romantic, yet from the 1920s onwards the composer occasionally turned towards folk music. Many of the melodies used in *Ruralia Hungarica* also appear in Bartók and Kodály's collection *Erdélyi magyarság. Népdalok* ('Transylvanian Hungarians. Folksongs'). Throughout the seven movements, *parlando* and *giusto* characters constantly alternate. A Schumannesque opening movement is followed by an energetic *Presto* and an *Andante* related to a variant of the *Cserebogár* melody familiar from Liszt's *Hungarian Rhapsody* No.6. After the quintuple-metre *Vivace* comes a brief children's song arrangement and a folk ballad setting incorporating the melody *Árva vagyok apa nélkül* ('I am an orphan without a father'), perhaps the work's most personal moment, before the cycle closes with exuberant dance music – an old *kuruc* mocking song.

SUZANA BARTAL

The winner of the prestigious New York Concert Artists Concerto Competition in 2013, Suzana Bartal has performed at venues such as the Philharmonie de Paris, the Radio France Auditorium, La Seine Musicale, the Salle Pleyel, the Concertgebouw in Amsterdam, the Grand Hall of the Liszt Academy in Budapest, Symphony Hall in Birmingham, the Beethoven-Haus in Bonn, Merkin Hall in New York, the Wallis Annenberg Center in Los Angeles, the Palazzetto Bru Zane in Venice and Milton Court in London, as well as at the Aix-en-Provence Easter Festival, the Berlioz Festival, the Rencontres Musicales d'Évian, the Besançon International Music Festival and the Turku Music Festival (Finland).

Her recording of Liszt's complete *Années de pèlerinage*, released in March 2020 on the Naïve label, has been acclaimed by international critics.

Her recording of chamber works by Eric Tanguy for Erato/Warner in 2022 alongside Edgar Moreau, Lise Berthaud, Pierre Génisson, Alexandra Conunova and the Diotima Quartet was awarded the Diapason d'Or of the Year 2022.

Her 2025 recording of Grieg's Concertos and Saint-Saëns' Second Concerto with the Saarland State Orchestra under Sébastien Rouland for Channel Classics won the 'Album of the Year' award on Native DSD Music and was included in a selection of recordings published in *Le Monde*.

She has performed as a soloist with the Radio France Philharmonic Orchestra, the City of Birmingham Symphony Orchestra, the Basel Chamber Orchestra, the Saarbrücken State Orchestra, the Mannheim National Theatre Orchestra, the Württembergische Philharmonie, the Joensuu Symphony Orchestra and the Jyväskylä Sinfonia, under the baton of conductors such as Marc Minkowski, Ariane Matiakh, Christian Vasquez, Eivind Aadland, Ustina Dubitsky and Peter Oundjian. She is also active as a chamber musician, performing with artists such as Patricia Kopatchinskaja, Josef Spacek, István Várdai, Claudio Bohorquez, Barnabás Kelemen, Aurélien Pascal, Adrien La Marca, Diyang Mei, David Guerrier and Stanislas de Barbeyrac.

Qu'est-ce qui est hongrois dans la musique classique ?

PAR ENDRE TÓTH

Il y a quelques années, alors que je préparais une conférence sur ce qui est « hongrois » dans la musique contemporaine, j'ai demandé à plusieurs jeunes compositeurs hongrois ce qu'était pour eux ce caractère « hongrois » en musique et comment il était possible de composer aujourd'hui une œuvre hongroise nouvelle. L'une des réponses était particulièrement concise : « Un compositeur hongrois s'assoit et commence à composer. » La question est évidemment loin d'être simple, surtout lorsqu'on place côte à côte des œuvres de Liszt, Dohnányi et Bartók.

Dans la première moitié du XIX^e siècle, le « style hongrois », encore considéré comme très exotique par le public européen, était associé avant tout à la tradition du *verbunkos*, danse caractérisée par ses rythmes pointés, ainsi qu'au style de jeu des musiciens tsiganes. Sous le règne des Habsbourg, à une époque où l'expression ouverte de l'identité nationale était limitée, la musique instrumentale tzigane est devenue l'une des principales formes d'affirmation culturelle. Son style improvisé et orné, l'alternance de sections lentes (*lassú*) et vives (*friss*, littéralement « frais ») ainsi que l'échelle mineure caractéristique avec quatrième et septième degrés haussés formaient l'idiome connu dans toute l'Europe sous le nom de « style hongrois ».

Pour Franz Liszt, tel était l'univers de la musique hongroise. Dans son ouvrage sur les musiciens tsiganes, il va jusqu'à affirmer que la musique nationale hongroise est essentiellement d'origine tzigane. Cette conclusion, réfutée par la suite, demeure néanmoins historiquement compréhensible, puisque les musiciens tsiganes ont effectivement fait connaître le répertoire instrumental hongrois de l'époque. Le recueil *Magyar dallok* (« Mélodies hongroises »), composé entre 1839 et 1847, a servi de base aux quinze premières *Rhapsodies hongroises*, dans lesquelles Liszt traduit au piano les éléments de la tradition instrumentale hongroise en langage romantique virtuose.

La *Rhapsodie hongroise* n° 5, également connue sous le titre d'*Héroïde-élégiaque*, est fondée sur le *Lassú magyar* (« Danse hongroise lente ») de József Kossovits. Après le

caractère de marche funèbre de la section initiale, la partie centrale, au départ dansante, se transforme en une fantaisie lyrique. Dans la *Rhapsodie hongroise* n° 6, le style de jeu des orchestres tsiganes apparaît de manière beaucoup plus directe : accords brisés, ornements évoquant le cymbalum, soudaines hésitations avant que la musique ne reparte, fluctuations capricieuses du tempo. La section centrale, *Lassú*, est fondée sur la chanson *Cserebogár, sárga cserebogá* (« Hanneton, hanneton jaune »), dont Liszt refaçonne continuellement la mélodie à travers différentes ornementsations.

Pour Béla Bartók et Zoltán Kodály, cependant, la musique hongroise signifiait tout autre chose au tournant du XX^e siècle. Grâce à leurs campagnes de collecte de chants populaires, ils comprirent vraiment que les couches les plus archaïques de la musique paysanne différaient fondamentalement de la musique savante de style populaire et de la musique tsigane dans la tradition du XIX^e siècle. Kodály voyait là le « point stable » de la musique hongroise : une strate ancienne dans laquelle ont survécu, à travers les siècles, les structures pentatoniques de hauteurs et les lignes mélodiques descendantes. Selon lui, une musique savante nourrie à cette source pouvait servir de pont entre les racines asiatiques et les valeurs de la tradition occidentale classique.

Les *Quinze Chants paysans hongrois* de Bartók, composés en 1914 puis révisés en 1918, ne traitent pas les mélodies populaires comme un exotisme stylisé, mais comme le fondement même de la pensée musicale. Le Scherzo qui suit les quatre lamentations *parlando rubato* accentue le caractère ironique de la chanson populaire originale, tandis que les variations sur la ballade relatant la tragédie de Borbála Angoli deviennent le cœur émotionnel du cycle. La section finale, *Régi táncdalok* (« Vieilles danses »), dégage une énergie tout à fait différente avec sa dense texture pianistique qui évoque la cornemuse et les rythmes de danse.

Ruralia hungarica d'Ernő Dohnányi, composé en 1923, est un peu à part. Le langage musical en demeure fondamentalement postromantique, même si le compositeur s'est occasionnellement tourné vers la musique populaire à partir des années 1920. Plusieurs des mélodies utilisées dans *Ruralia hungarica* figurent également dans le recueil de Bartók et Kodály intitulé *Erdélyi magyarság. Népdalok* (« Hongrois de Transylvanie. Chants populaires »). Tout au long des sept mouvements, les caractères *parlando* et *giusto* alternent constamment. Un premier mouvement schumannien est suivi d'un Presto énergique puis

d'un Andante apparenté à une variante de la mélodie *Cserebogár* qu'a fait connaître la *Rhapsodie hongroise* n° 6 de Liszt. Après un Vivace à cinq temps viennent un bref arrangement d'une chanson enfantine puis une ballade populaire intégrant la mélodie *Árva vagyok apa nélkül* (« Je suis orphelin de père »), sans doute le moment le plus personnel de l'œuvre, avant que le cycle ne s'achève dans l'exubérance de la danse : une ancienne chanson satirique *kuruc*.

SUZANA BARTAL

Premier prix du prestigieux concours New York Concert Artists Concerto Competition en 2013, Suzana Bartal se produit dans des salles telles que la Philharmonie de Paris, l'Auditorium de Radio France, la Seine musicale, la Salle Pleyel, le Concertgebouw d'Amsterdam, la grande salle de l'Académie Liszt de Budapest, le Symphony Hall de Birmingham, la Beethoven-Haus de Bonn, le Merkin Hall à New York, le Wallis Annenberg Center de Los Angeles, le Palazzetto Bru Zane à Venise ou Milton Court à Londres, ainsi qu'au Festival de Pâques d'Aix-en-Provence, au Festival Berlioz, aux Rencontres Musicales d'Évian, au Festival international de musique de Besançon ou encore au Festival de musique de Turku (Finlande).

Son enregistrement de l'intégrale des *Années de pèlerinage* de Liszt, paru en mars 2020 chez Naïve, a été salué par la critique internationale.

Elle enregistre la musique de chambre d'Éric Tanguy pour Erato/Warner en 2022 avec comme partenaires Edgar Moreau, Lise Berthaud, Pierre Génisson, Alexandra Conunova et le Quatuor Diotima. Ce CD reçoit le Diapason d'or de l'année 2022.

En 2025, son disque pour Channel Classics des Concertos de Grieg et du deuxième de Saint-Saëns, avec l'Orchestre d'État de la Sarre et Sébastien Rouland, remporte le prix « Album of the Year » sur Native DSD Music et est retenu dans la sélection du journal *Le Monde*.

Elle joue en soliste avec l'Orchestre philharmonique de Radio France, le City of Birmingham Symphony Orchestra, l'Orchestre de chambre de Bâle, l'Orchestre d'État de Saarbrücken, l'Orchestre du Nationaltheater Mannheim, la Württembergische Philharmonie, l'Orchestre symphonique de Joensuu, le Jyväskylä Sinfonia, sous la direction de chefs tels que Marc Minkowski, Ariane Matiakh, Christian Vasquez, Eivind Aadland, Ustina Dubitsky ou Peter Oundjian.

Très active également comme chambriste, elle se produit notamment avec Patricia Kopatchinskaja, Josef Spacek, István Várdai, Claudio Bohorquez, Barnabás Kelemen, Aurélien Pascal, Adrien La Marca, Diyang Mei, David Guerrier ou encore Stanislas de Barbeyrac.

Was ist das Ungarische in der klassischen Musik?

VON ENDRE TÓTH

Als ich vor einigen Jahren einen Konferenzvortrag mit dem Thema „Was ist ‚ungarisch‘ in der zeitgenössischen Musik?“ vorbereitete, fragte ich mehrere junge ungarische Komponisten, was ‚ungarisch‘ für sie im Hinblick auf die Musik bedeute und wie man heute ein neues ungarisches Werk komponieren könne. Eine Antwort war besonders prägnant: „Ein ungarischer Komponist setzt sich hin und beginnt zu komponieren.“ Die Frage ist natürlich alles andere als einfach zu beantworten, vor allem wenn man die Werke von Liszt, Dohnányi und Bartók nebeneinanderstellt.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde der ‚ungarische Stil‘ vom europäischen Publikum noch immer als äußerst exotisch empfunden und in erster Linie mit der *Verbunkos*-Tanztradition mit ihren punktierten Rhythmen und der Spielweise der Zigeunermusiker in Verbindung gebracht. In einer Zeit, in der unter der Herrschaft der Habsburger der offene Ausdruck nationaler Identität stark eingeschränkt war, wurde die instrumentale Zigeunermusik zu einer der wichtigsten Formen des kulturellen Selbstausdrucks. Ihr improvisatorischer, verzierter Stil, der Wechsel zwischen *lassú* („langsam“) und *friss* („frisch“, d.h. schnell) sowie ihre charakteristische Molltonleiter mit erhöhter vierter und siebter Stufe bildeten zusammen ein in ganz Europa als *style hongrois* bekanntes Idiom.

Für Franz Liszt verkörperte genau dies die Welt der ungarischen Musik. In seinem Buch über Zigeunermusiker ging er sogar so weit zu behaupten, die ungarische Nationalmusik gehe im Wesentlichen auf die „Roma“ bzw. „Romani“ zurück.¹ Diese später widerlegte Schlussfolgerung ist jedoch historisch nachvollziehbar, da tatsächlich Zigeunermusiker das Repertoire der ungarischen Instrumentalmusik jener Zeit verbreiteten. Die zwischen

¹ In diesem Text werden die Begriffe „Roma“ und „Zigeuner“ in unterschiedlichen Kontexten verwendet. „Roma“ entspricht dem heutigen Sprachgebrauch, wenn von Menschen die Rede ist. „Zigeuner“ wird in bestimmten historischen und musikwissenschaftlichen Kontexten beibehalten, insbesondere im Zusammenhang mit Liszts *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (dt.: *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn*, 1859), den ungarischen Zigeunerkapellen des 19. Jahrhunderts und der von ihnen verkörperten musikalischen Tradition. Wie die Musikwissenschaftlerin Lynn M. Hooker festgestellt hat, bleibt die Terminologie komplex: Während „Roma“ und „Romani“ die bevorzugten zeitgenössischen Bezeichnungen sind, ist der Begriff „Zigeuner“ oft unvermeidbar, wenn es um historische Quellen sowie das Bild und die Rezeption der ungarisch-zigeunerischen Musik im 19. Jahrhundert geht.

1839 und 1847 komponierte Sammlung *Magyar Dallok* („Ungarische Melodien“) bildete die Grundlage für die ersten fünfzehn *Ungarischen Rhapsodien*, in denen Liszt Elemente der Tradition ungarischer Instrumentalmusik in die Sprache des romantischen virtuosens Klavierstils übersetzte.

Die *Ungarische Rhapsodie* Nr. 5, auch bekannt als *Héroïde-élégiique* („Heroische Elegie“), basiert auf *Lassú magyar* („Langsamer ungarischer Tanz“) von József Kossovits. Nach dem Charakter eines Trauermarschs im Eröffnungsteil verwandelt sich der zunächst tanzartige Mittelteil in eine lyrische Fantasie. In der *Ungarischen Rhapsodie* Nr. 6 kommt die Spielweise von Zigeunerkapellen viel direkter zum Ausdruck: gebrochene Akkorde, cimbalomartige Verzierungen, plötzliches Zögern und Wiederanfangen, verrückte Tempowechsel. Der zentrale *lassú*-Abschnitt basiert auf dem Lied *Cserebogár, sárga cserebogár* („Maikäfer, gelber Maikäfer“), dessen Melodie Liszt durch verschiedene Verzierungen immer wieder neu gestaltet.

Um die Jahrhundertwende bedeutete dann ungarische Musik für Béla Bartók und Zoltán Kodály jedoch etwas ganz anderes. Durch ihre Reisen im Hinblick auf das Sammeln von Volksliedern wurde ihnen klar, dass sich die archaischesten Schichten der bäuerlichen Musik grundlegend von der Tradition des Kunstlieds im Volksstil wie auch von der Zigeunermusik des 19. Jahrhunderts unterschieden. Kodály bezeichnete dies als den „stabilen Punkt“ der ungarischen Musik: eine uralte Schicht, in der pentatonische Strukturen bei den Tonhöhen und absteigende melodische Linien über Jahrhunderte hinweg erhalten geblieben waren. Seiner Ansicht nach wäre Kunstmusik, die aus dieser Quelle schöpfen würde, in der Lage, als Brücke zwischen den asiatischen Wurzeln und den westlichen klassischen Werten zu fungieren.

Bartóks *Fünfzehn ungarische Bauernlieder*, komponiert 1914 und überarbeitet 1918, behandeln Volkslieder nicht als stilisierte Exotik, sondern als die eigentliche Grundlage des kompositorischen Denkens. Das Scherzo, das auf die vier im *parlando-rubato* gehaltenen Klavierlieder folgt, verstärkt den ironischen Charakter des ursprünglichen Volksliedes, während die Variationen über die Ballade, welche die Erzählung der Tragödie von Borbála Angoli zum Gegenstand hat, zum emotionalen Mittelpunkt des Zyklus werden. Der Schlusssatz, *Régi táncdalok* („Alte Tanzmelodien“), verströmt mit seiner dichten Klaviertextur, in der gezielt Dudelsackmusik und Tanzrhythmen evoziert werden, eine ganz andere Energie.

Ernő Dohnányis *Ruralia Hungarica* aus dem Jahr 1923 nimmt demgegenüber eine Sonder-

stellung ein. Seine musikalische Sprache ist zwar im Grunde genommen noch spätromantisch, doch wandte sich der Komponist ab den 1920er Jahren gelegentlich auch der Volksmusik zu. Viele der in *Ruralia Hungarica* verwendeten Melodien finden sich auch in Bartóks und Kodálys Sammlung *Erdélyi magyarság. Népdalok* („Ungarische Volkslieder aus Transilvanien“). In den sieben Sätzen wechselt ständig der Charakter zwischen *parlando* und *giusto*. Auf einen an Schumann gemahnenden Eröffnungssatz folgen ein energisches *Presto* und ein *Andante*, das an eine Variante der *Cserebogár*-Melodie angelehnt ist, bekannt aus Liszts *Ungarischer Rhapsodie* Nr. 6. Auf das *Vivace* im Fünfteltakt folgen die kurze Bearbeitung eines Kinderliedes sowie die Vertonung einer Volksballade, die die Melodie *Árva vagyok apa nélkül* („Ich bin ein Waisenkind ohne Vater“) einbezieht – vielleicht der persönlichste Moment des Werkes –, bevor der Zyklus mit ausgelassener Tanzmusik endet, die auf einem alten *Kuruc*-Spottlied basiert.

SUZANA BARTAL

Seit sie im Jahr 2013 den renommierten Wettbewerb New York Concert Artists Concerto Competition gewann, tritt Suzana Bartal auf in Konzertsälen wie der Philharmonie de Paris, dem Auditorium de Radio France, der Seine Musicale, der Salle Pleyel, dem Concertgebouw in Amsterdam, dem Großen Saal der Liszt-Akademie in Budapest, der Symphony Hall in Birmingham, dem Beethoven-Haus in Bonn, der Merkin Hall in New York, dem Wallis Annenberg Center in Los Angeles, dem Palazzetto Bru Zane in Venedig oder dem Milton Court in London sowie beim Osterfestival in Aix-en-Provence, beim Berlioz-Festival, bei den Rencontres Musicales d'Évian, beim Internationalen Musikfestival von Besançon oder auch beim Musikfestival von Turku (Finnland).

Ihre Aufnahme des gesamten Zyklus *Les Années de pèlerinage* von Liszt, die im März 2020 bei Naïve erschien, wurde von der internationalen Kritik hoch gelobt.

2022 nahm sie Kammermusik von Eric Tanguy für Erato/Warner auf, ihre Partner dabei waren Edgar Moreau, Lise Berthaud, Pierre Génisson, Alexandra Conunova und das Quatuor Diotima. Diese CD wurde mit dem Diapason d'Or des Jahres 2022 ausgezeichnet.

Im Jahr 2025 gewann ihre bei Channel Classics erschienene CD mit den Klavierkonzerten von Grieg und dem 2. Klavierkonzert von Saint-Saëns, eingespielt mit dem Saarland-Staatsorchester und Sébastien Rouland, den Preis als „Album of the Year“ bei Native DSD Music und wurde in die Auswahl der Zeitung *Le Monde* aufgenommen.

Als Solistin tritt sie auf mit dem Orchestre philharmonique de Radio France, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Basler Kammerorchester, dem Staatsorchester Saarbrücken, dem Orchester des Nationaltheaters Mannheim, der Württembergischen Philharmonie, dem Joensuu Symphony Orchestra und der Jyväskylä Sinfonia unter der Leitung von Dirigenten wie Marc Minkowski, Ariane Matiakh, Christian Vasquez, Eivind Aadland, Ustina Dubitsky oder Peter Oundjian. Auch als Kammermusikerin ist sie sehr aktiv und konzertiert unter anderem mit Patricia Kopatchinskaja, Josef Spacek, István Várdai, Claudio Bohorquez, Barnabás Kelemen, Aurélien Pascal, Adrien La Marca, Diyang Mei, David Guerrier und Stanislas de Barbeyrac.



Production

Channel Classics Records

Producer, recording engineer, editing, mastering

Jared Sacks

Piano technician

Charles Rademaker

Design

Ad van der Kouwe

Photos

Édouard Brane (at the Hangar Y,
Meudon - France)

Translations

Peter Lockwood *English*

Dennis Collins *French*

Joachim Steinheuer *German*

Recording location

MCO Studio 1, Hilversum (Netherlands)

Recording date

November 2025

Ruralia Hungarica, OP.32C

by Ernő Dohnányi

© Editio Musica Budapest, 1950

*Technical information***Microphones**

Brüel & Kjær 4006, Schoeps

Digital converter

Horus / Merging Technologies (DSD256)

Editing software

Pyramix Workstation / Merging
Technologies

Cables*

Van den Hul

Microphone preamplifiers

Rens Heijnis, custom design

*Mastering Room***Speakers**

Grimm LS1

Cables*

Van den Hul

**exclusive use of Van den Hul 3T cables*

© & © Channel Classics Records /
Outhere Music France 2026

ALSO AVAILABLE

