

BÉLA BARTÓK 44 DUOS

Including Bartók's original field recordings

ALEXANDRA PREUCIL | ANTOINE TAMESTIT



BÉLA BARTÓK (1881-1945)

44 Duos Sz. 98

Including 11 of Bartók's original field recordings

1		No. 44. "Erdélyi" tánc (Ardeleana) (Transylvanian Dance). <i>Allegro moderato</i>	1'58	31		No. 25. Magyar nóta II (Hungarian Song II). <i>Allegretto, leggero</i>	0'52
2		No. 19. Mese (Fairy Tale). <i>Molto tranquillo</i>	1'12	32		No. 33. Aratáskor (Harvest Song). <i>Lento</i>	1'31
3		Field Recording No. 278 (1911)	0'46	33		Field Recording No. 266 (1915)	0'24
4		No. 16. Burleszk (Burlesque). <i>Allegretto</i>	1'00	34		No. 4. Szentivánéj (Midsummer Night Song). <i>Risolto</i>	0'52
5		Field Recording No. 289 (1907)	1'14	35		No. 34. Számláló nóta (Counting Song). <i>Allegramente</i>	1'00
6		No. 28. Bánkódás (Sorrow). <i>Lento, poco rebato</i>	2'23	36		No. 23. Mennyasszonybúcsútató (Wedding Song). <i>Lento rubato</i>	1'25
7		No. 43. Pizzicato . <i>Allegretto</i>	1'11	37		No. 5. Tót nóta I (Slovakian Song I). <i>Molto moderato</i>	1'00
8		No. 36a. Szól a duda (Bagpipes). <i>Allegro molto</i> (first version)	1'05	38		No. 11. Gyermekrengetéskor (Cradle Song). <i>Lento</i>	1'14
9		No. 36b. Szól a duda (Bagpipes). <i>Allegro molto</i> (second version)	1'06	39		No. 22. Szunyogtánc (Mosquito Dance). <i>Allegro molto</i>	0'40
10		No. 21. Újévköszöntő I (New Year's Song I). <i>Adagio</i>	2'15	40		No. 30. Újévköszöntő III (New Year's Song III). <i>Allegro</i>	0'51
11		Field Recording No. 301 (1913)	0'56	41		No. 13. Lakodalmás (Wedding Song). <i>Adagio</i>	1'27
12		No. 42. Arab dal (Arabian Song). <i>Allegro</i>	1'16	42		No. 14. Párnás tánc (Cushion Dance). <i>Allegretto</i>	0'52
13		Field Recording No. 300 (1909)	0'19	43		Field Recording No. 292 (1916)	0'40
14		No. 41. Scherzo . <i>Vivace</i>	0'56	44		No. 31. Újévköszöntő IV (New Year's Song IV). <i>Allegro non troppo</i>	0'44
15		No. 26. "Ugyan édes komámasszony..." (Teasing Song). <i>Scherzando</i>	0'34	45		Field Recording No. 293 (1913)	0'39
16		No. 17. Menetelő nóta I (Hungarian March I). <i>Tempo di marcia, allegramente</i>	0'44	46		No. 32. Máramarosi tánc (Dance from Máramaros). <i>Allegro giocoso</i>	0'47
17		No. 18. Menetelő nóta II (Hungarian March II). <i>Tempo di marcia</i>	0'45	47		No. 24. Tréfás nóta (Gay Song). <i>Allegro scherzando</i>	0'48
18		Field Recording No. 297 (1914)	0'30	48		No. 27. Sántatánc (Limping Dance). <i>Allegro non troppo</i>	0'32
19		No. 38. Forgatós (Romanian Whirling Dance). <i>Allegro</i>	0'42	49		Field Recording No. 274 (1915)	0'44
20		No. 37. Preludium és kanon (Prelude and Canon). <i>Lento</i>	2'45	50		No. 12. Szénagyűjtéskor (Hay-Harvesting Song). <i>Lento religioso</i>	0'52
21		No. 10. Rutén nóta (Ruthenian Song). <i>Andante</i>	1'11	51		No. 1. Párosító (Teasing Song). <i>Andante</i>	1'00
22		No. 35. Rutén kolomejka (Ruthenian Kolomejka). <i>Allegro</i>	1'04	52		No. 8. Tót nóta II (Slovakian Song II). <i>Andante</i>	1'04
23		Field Recording No. 298 (1912)	1'08	53		No. 6. Magyar nóta I (Hungarian Song I). <i>Moderatamente mosso</i>	0'59
24		No. 39. Szerb tánc (Zaplet) (Serbian Dance). <i>Allegro molto</i>	0'51	54		No. 9. Játék (Play). <i>Allegro non troppo</i>	0'45
25		No. 40. Oláh tánc (Wallachian Dance). <i>Comodo</i>	0'52	55		No. 3. Menuetto . <i>Moderato</i>	0'59
26		No. 2. Kalamajkó (Dance). <i>Andante</i>	0'44	56		No. 20. Dal (Song). <i>Allegretto</i>	1'36
27		No. 15. Katonanóta (Soldier's Song). <i>Maestoso</i>	1'04				
28		No. 29. Újévköszöntő II (New Year's Song II). <i>Tempo giusto</i>	0'44			Alexandra Preucil, violin by Sanctus Serafin (Venice, 1744)	
29		Field Recording No. 269 (1913)	0'32			Antoine Tamestit, viola by Antonio Stradivari (Cremona, 1672), on loan from the Stradivari Stiftung Habisreutinger	
30		No. 7. Oláh nóta (Romanian Song). <i>Allegro moderato</i>	0'51				

Field recordings

No. 278. MH 1880a

*Anonymous singers - recorded in November 1911,
Szárdobos, Máramaros, Ukraine*

No. 289. MH 0978b

*Ignác Vörös (voice) - recorded in April 1907,
Felsőiregh, Tolna, Hungary*

No. 301. Arab 83a - BH_127a

*Alli băn Charfalla, Hămmăstir bāl Āši (voices),
anonymous (reed flute & bândir) - recorded in June
1913, Tolga, Sidi-Okba, Algeria*

No. 300. MH 1092d

*Anonymous (voice) - recorded in 1909, Horné
Lefantovce, Nitrianska, Slovakia*

No. 297. MH 3541a

*Ion Popovici (violin) - recorded in April 1914, Râpa-
de-Sus, Mureș, Romania*

No. 298. MH 2031a

*Milan Marković (tambura) - recorded in March 1912,
Temešmonoštor, Temeș, Romania*

No. 269. MH 2132b

*Erină Vlad (voice) - recorded in March 1913,
Dragomirești, Maramureș, Romania*

No. 266. TF 1410c

*Anna Bulová (voice) - recorded in April 1915, Vel'ká
Lúka, Zvolenská, Slovakia*

No. 292. MH 3654c

*Zacarie Chisa (voice) - recorded in August 1916,
Chibulcutul de câmpie, Cluj, Romania*

No. 293. MH 2152a

*Ileneă Ardelean, Niță Ardelean (voices) - recorded in
March 1913, Pătrova, Maramureș, Romania*

No. 274. TF 1410d

*Anna Bulová (voice) - recorded in April 1915, Vel'ká
Lúka, Zvolenská, Slovakia*

Nos. 266 & 274 © Slovenská národná knižnica (Slovak
National Library, Martin)

Storage location: Slovak National Library – Literary
Archive, Bartók Collection of Slovak Folk Songs, ref. ID:
A XXI/2 - 3

Nos. 269, 278, 289, 292, 293, 297, 298, 300 & 301

© Néprajzi Múzeum (Museum of Ethnography,
Budapest)

En 1931, Béla Bartók compose le deuxième de ses trois grands ensembles pédagogiques. Après *Pour les enfants* [Gyermekeknek] (1908-1910) et avant *Mikrokosmos* (1926-1939), dévolus au piano, le compositeur hongrois aborde un autre instrument pour lequel il a également beaucoup composé, au gré de ses amitiés et amours avec des virtuoses : le violon. L'idée de ces duos revient au pédagogue allemand Erich Doflein, qui préparait avec son épouse, Elma Axenfeld, une méthode de violon. Agacé par l'insipidité des morceaux qui garnissaient souvent ce genre d'ouvrages, Doflein passa commande à des compositeurs reconnus. Les premières pièces envoyées par Bartók, en mai 1931, lui semblèrent trop difficiles ; il sollicita l'écriture de nouveaux morceaux à l'intention d'élèves moins avancés, voire débutants. De fil en aiguille, quarante-quatre duos virent le jour, achevés au mois de septembre. Ce nombre outrepassait la demande initiale : les époux Doflein n'en intégrèrent que trente-deux dans leur méthode, *L'École du violon* [Das Geigen-Schulwerk], où figuraient également des pièces de Paul Hindemith ou Carl Orff. L'éditeur viennois Universal publia la totalité des duos en quatre cahiers. Dans la brève préface, l'auteur prévient que l'ordre retenu n'a d'autre raison d'être que la progression pédagogique et que, dans le cadre d'une exécution en concert, il est loisible de réorganiser les pièces selon une logique plus musicale.

Reprenant la formule qui a fait ses preuves dans *Pour les enfants*, Bartók arrange à nouveau des airs empruntés à ces folklores d'Europe centrale qu'il a collectés sans relâche jusqu'à la Première Guerre mondiale et étudiés jusqu'à son dernier souffle. Mais, si le recueil pianistique se concentrait sur les folklores hongrois et slovaque, les *Quarante-quatre Duos* élargissent le spectre en puisant également dans les folklores roumain, mais aussi ruthénien (n°10), serbe (n°39), ukrainien (n°16 et 24) et même arabe (n°42). Tous les duos reposent sur des airs paysans authentiques, à l'exception de deux. Encore la *Kolomejka ruthénienne* (n°35) imite-t-elle à s'y méprendre cette danse à deux temps dont les croches rapides et les accents vigoureux inspirèrent si souvent le compositeur. Quant au n°36, *La cornemuse résonne*, ses bourdons sur cordes à vide et sa mélodie sinueuse évoquent une musette roumaine ; ce morceau existe en deux versions, une à l'accompagnement régulier, l'autre dont le rythme irrégulier et les "bruits parasites" (des appoggiatures) transcrivent plus fidèlement la rusticité de l'instrument.

Deux textes de cette même année 1931 éclairent ce choix d'une lumière précieuse. On y comprend tout à la fois le besoin chez Bartók de s'ouvrir aux folklores les plus divers, pour toujours renouveler la matière dont il nourrit son propre style, et le soin avec lequel il s'empare de ces airs tout simples, même dans les harmonisations les plus humbles.

Le premier texte est une lettre que Bartók adresse en janvier à son ami roumain Octavian Beu. Dix ans plus tôt, il a subi des attaques virulentes de la part de nationalistes hongrois, qui considéraient sa dévotion aux folklores slovaque et roumain comme une trahison. Tandis que monte à nouveau l'irrédentisme (le mouvement réclamant la révision du traité de Trianon, qui a amputé la Hongrie des deux tiers de sa superficie en 1920), Bartók livre ce credo : "*Mon véritable principe directeur, dont j'ai pleinement conscience depuis que je me sens compositeur, est la fraternisation entre les peuples, envers et contre toutes les guerres et toutes les discordes. Cette idée, je cherche à l'illustrer en musique dans la mesure de mes forces ; je ne me ferme à aucune influence, qu'elle émane d'une source slovaque, roumaine, arabe ou quelle qu'elle soit. Pourvu que cette source soit pure, fraîche et saine !*"

Le second texte est une conférence prononcée en mars à Bratislava et Budapest, *L'influence de la musique populaire sur la musique savante d'aujourd'hui* [A népi zene hatása a mai műzenére]. Vingt-sept ans après le choc fondateur que représenta la découverte du chant populaire hongrois par la bouche d'une jeune fille sicule, Bartók y définit tous les emprunts possibles à la musique paysanne, de la simple harmonisation à l'assimilation de ses caractéristiques au plus intime de son écriture. Et il met en garde : "*Savoir manier les mélodies populaires est l'une des tâches les plus ardues. J'ose affirmer que c'est aussi difficile, sinon plus, que d'écrire une œuvre originale d'envergure. [...] Il faut se les approprier, puis les magnifier dans l'arrangement, et surtout ne pas les occulter. [...] Il est tout aussi nécessaire d'avoir l'inspiration juste' que pour écrire n'importe quelle autre œuvre.*" Le plus grand écueil, selon lui, serait de vouloir composer des accompagnements trop rudimentaires, par exemple quelques accords parfaits, sous prétexte que ces airs sont simples : "*Plus la mélodie est primitive, plus elle est apte à recevoir une harmonisation, un accompagnement étrange.*" Considérer les arrangements d'airs populaires de Bartók comme des pièces mineures constituerait donc un contresens profond.

Alors que les peuples d'Europe centrale utilisent volontiers le violon dans leurs traditions instrumentales, les airs choisis par Bartók dans les *Duos* ont souvent une origine chantée. Le traitement est d'une admirable variété. Toutes sortes de techniques de jeu sont abordées, jusqu'aux cordes pincées dans l'avant-dernière pièce, *Pizzicato*. Les types d'écriture sont tout aussi variés, de la mélodie accompagnée au canon – avec un sommet dans l'insaisissable n°22, *Danse du moustique* [Szunyogtánc], joué *pianissimo* avec sourdine – et à toutes les techniques imitatives qui en dérivent. Comme ce sera le cas dans les *Mikrokosmos*, les *Duos* sont une méthode instrumentale autant qu'une école des styles et des techniques de composition. Les jeunes violonistes y découvrent tout un éventail d'expériences et d'émotions – pièces rêveuses, plaintes, danses enlevées ou jeux de chenapans. Ils y abordent des harmonies ardues car Bartók s'engouffre dans les échelles modales particulières des musiques d'origine, dans l'incertitude de leurs appuis tonals – tout au moins à nos oreilles bercées de gammes majeures et mineures – pour oser des harmonies déroutantes. L'effet peut être aussi bien onirique dans le n°21, *Compliment de Nouvel An 1* [Újévköszöntő 1], ou plus âpre dans le n°11, *En berçant l'enfant* [Gyermekekrengetéskor], où les deux instruments se répondent, en mode de *ré*, à distance de quart augmenté.

Dès les premiers duos, les plus simples, Bartók note avec un soin méticuleux les phrasés, les attaques, les nuances, les accents, comme pour signifier aux jeunes musiciens que le plus humble des airs populaires mérite la même attention qu'un chef-d'œuvre de musique "savante". Mais, comme Bartók l'exprimera en 1937 dans *A gépzene* [La Musique mécanique], il considère la notation musicale comme une représentation imparfaite de ses idées. Dans ses notations de musiques populaires, il poussera l'inventivité jusqu'à l'extrême pour préciser toutes les impuretés de l'intonation, toutes les subtilités de rythme des paysans qu'il enregistre. Mais il s'agit de relevés scientifiques, pour fixer au plus près la réalité non de l'air, mais de son interprétation. Dans sa musique, il ne saurait aller à un tel niveau de détail sans être inintelligible. Pour rendre justice à Bartók, il faut donc aller au-delà des signes, être imprégné du *parlando rubato* des paysans hongrois (l'art de moduler le rythme des chansons selon la prosodie), avoir intégré le mode de jeu d'un violoniste roumain ou d'un joueur de flûte de la Puszta hongroise. Il suffit d'écouter ses enregistrements de ses propres œuvres pour s'en convaincre.

Antoine Tamestit et Alexandra Preucil ont placé cette démarche au cœur de leur enregistrement, où la répartition des deux parties de violon s'est faite naturellement entre le violon d'Alexandra et l'alto d'Antoine – à une poignée de notes près qu'ils ont dû s'échanger. Ils forment ensemble le Starker Duo, qui prend le nom du grand-père d'Alexandra : l'immense violoncelliste hongrois János Starker. Il y a donc une part d'atavisme dans leur quête de cette vérité bartókienne. Ils ont écouté avec attention les enregistrements que Bartók a réalisés des sources populaires – une douzaine sont reproduits sur ce disque, ceux dont la qualité sonore est la meilleure. Ils ont fréquenté les *tanházak* (littéralement : maisons de danse), ces lieux typiquement hongrois où se pratiquent et se transmettent les danses populaires. Ils y ont observé le jeu des violonistes : attaques, jeu à la pointe, micro-intervalles, vibrato... Antoine Tamestit compare cette démarche à celle qu'il a menée pour appréhender la musique baroque : un jeu "culturellement informé", comme on parle en musique baroque d'un jeu "historiquement informé". Celui qui permet de sublimer l'humble *Chant de marieuse* [Párosító] initial autant que de retrouver la liberté du violoniste tsigane qui a inspiré le dernier duo, *Danse transylvaine* [Ardealana] ["Erdélyi" tánc].

CLAIRE DELAMARCHE

In 1931, the Hungarian composer Béla Bartók compiled the second of his three great pedagogic works. The earlier collection *For Children* [Gyermekeknek] (1908-10) and the later-completed *Mikrokosmos* (1926-39), are both devoted to the piano, but he now addressed the violin – another instrument for which he composed a great deal in the course of various friendships and relationships with concert violinists. The idea of the *Duos* came from a German teacher, Erich Doflein, who was preparing a violin method with his wife, Elma Axenfeld. Irritated by the insipid pieces that commonly graced such tutorial works, Doflein commissioned several well-known modern composers. The first pieces Bartók sent, in May 1931, Doflein judged to be too difficult: he asked for new pieces aimed at less advanced pupils, even beginners. Gradually, forty-four duos were completed by the month of September, a number that surpassed the Dofleins' initial order: thirty-two of them were included in their *School of the Violin* [Das Geigen-Schulwerk], which also featured pieces by Paul Hindemith and Carl Orff. The Viennese publisher Universal published the whole set of *Duos* in four volumes. In a brief preface to the collection, Bartók warned that their order as published was based only on progressive difficulty; if programming them for a concert, they could be reordered applying a more musical logic.

For the *Duos* Bartók followed a formula that had proved its worth in *For Children*, making new arrangements of tunes borrowed from the folk music of Central Europe that he had tirelessly collected up to the start of the First World War, and which he carried on studying throughout his life. While the earlier collection for piano had concentrated on Hungarian and Slovakian folk melodies, the *Forty-Four Duos* widened the spectrum, drawing also on Romanian and Ruthenian tunes (No. 10), as well as folk songs and dances from Serbia (No. 39), the Ukraine (Nos. 16 and 24) and even the Arab Maghreb of North Africa (No. 42). All the *Duos* are based on authentic peasant tunes, except for two: the *Ruthenian Kolomejka* (No. 35) is a brilliantly convincing imitation of that dance in duple time whose rapid quavers and vigorous accents so often inspired the composer. As for Nos. 36a and 36b, *The Bagpipes*, the open string drones and sinuous melody vividly evoke the sound of a Romanian bagpipe. The piece exists in two versions, the first with a rather simple accompaniment, the other whose irregular rhythms and quirky grace notes transcribe more faithfully the instrument's rustic sound.

Two of Bartók's texts written in that same year of 1931 cast valuable light on this selection of pieces: they show why he needed to be open to the most diverse folk cultures, so as to continually renew the material with which he nourished his own style, and why he took such care in treating quite simple tunes, even when their harmonizations are quite elementary.

The first of these texts is a letter Bartók sent in January to a Romanian friend, Octavian Beu. Ten years earlier the composer had been virulently attacked by Hungarian nationalists who considered his love of Slovakian and Romanian folklore to be treasonous. As irredentist Hungarian demands grew for the restoration of its territories following the 1920 Treaty of Trianon, which had amputated the country by two thirds, Bartók made his own beliefs clear: 'My own true guiding principle, of which I have been fully aware ever since I knew I was a composer, is [a belief in] the brotherhood of peoples, firmly opposed to all wars and every kind of strife. I try to illustrate this idea in music as best as I possibly can; I do not close myself off from any influence, be its source Slovakian, Romanian, Arab or whatever else, provided the source is pure, fresh and healthy!'

The second text is that of a lecture he delivered in March 1931 in Bratislava and Budapest, *'The Influence of Folk Music on the Art Music of Today* [A népi zene hatása a mai műzenére].

Here in this lecture, a full twenty-seven years after the shock of discovery he had in 1904 on first hearing a Hungarian folk song from the lips of a young Szekely village girl, Bartók defines every possible way of borrowing from folk music, from simple harmonization to assimilating its most intimate characteristics. Yet he warned: 'To know how to treat folk melodies is one of the most arduous of tasks. In fact I dare to claim that it is just as difficult, perhaps even more so, than to write a large-scale original work. [...] You have to make your own of [the melodies], then bring out their greatness in the arrangement, and above all, not try to hide them from view. [...] It is just as essential to have the 'right kind of inspiration' as is needed to write any other piece.' The greatest danger, he said, lay in wanting to write accompaniments that were too rudimentary, for example perfect chords, on the pretext that these are simple tunes: 'The more primitive the melody, the more suited it is to an aurally challenging harmonization or accompaniment.' It follows that to think of Bartók's arrangements of folk tunes as minor works is to misunderstand them completely.

Though the peoples of Central Europe favour the violin in their instrumental traditions, the melodies Bartók chose for the *Duos* very often have a vocal origin. They are treated in a host of different ways, tackling every imaginable string technique, e.g. plucking the strings, as in the penultimate *Pizzicato*. The range of styles is equally varied, including melodies accompanied as a strict canon – peaking in the elusive No. 22, *Mosquito Dance* [Szunyogtánc], played in a muted *pianissimo* – as well as every conceivable canon-derived imitative technique. As with the future pieces of *Mikrokosmos*, the *Duos* form a whole instrumental method in themselves, as well as being a school for the different styles and techniques of composition. Here young violinists can discover a whole gamut of experiences and moods – reveries, laments, rousing dances or roguish games. They will also encounter some challenging harmonies, for Bartók loses himself in the particular modal scales of the original melodies, and in their uncertain tonality – uncertain, that is, to our ears, accustomed to major and minor scales – and he interweaves them with perplexing harmonies. The effect can be dreamlike, as in No. 21, *New Year's Song I*, [Újévköszöntő 1], or more biting, as in the *Cradle Song*, No. 11, where the two instruments converse, an augmented fourth apart, in an ambiguous bitonality.

Starting from the very first and simplest of these violin duets, Bartók meticulously indicates its phrasing, mode of attack, and all its nuances and accents, as if signalling to the young musicians that even the humblest melodies need the same degree of care as a 'serious' musical masterpiece. Yet as Bartók would later write in his essay *A gépzene* [Mechanical Music, 1937], musical notation was only an imperfect representation of his ideas. In notating his field-recordings, he pushed inventiveness to the extremes in order to copy precisely the deviations of intonation and subtleties of rhythm of the folk songs and dances. Here he was aiming at scientific accuracy, notating as closely as possible not just the melody itself, but the actual performance of the singer. In his own music, he would not have been able to include such a wealth of detail in the scores without becoming unintelligible. In order to do justice to Bartók's music, performers have to go beyond the notes and indication marks, to immerse themselves in the *parlando rubato* of the Hungarian peasants (the art of modulating the rhythm of the songs according to the prosodic speech stress), having also absorbed the mode of playing of a Romanian violinist or Hungarian flute of the Puszta: a degree of intimacy to which Bartók's recordings of his own works are testimony.

Antoine Tamestit and Alexandra Preucil have enshrined this approach at the heart of their recording – in which, incidentally, the two violin parts are quite naturally divided between Alexandra's violin and Antoine's viola, apart from a small handful of notes that they have had to swap between instruments. They have called their ensemble the Starker Duo, after the name of Alexandra's grandfather, the truly great Hungarian cellist János Starker. Yet they clearly also have an atavistic desire for traditional authenticity in pursuit of the Bartókian truth. They have listened carefully to Bartók's folk music recordings, a dozen of which feature on this disc – the ones that have preserved the best audio quality. They have also frequented the *tancházak*, the typically Hungarian dance halls where folk dances are practised and taught. And they have taken note of the way folk violinists perform: their attack, the way they play at the point of the bow, their use of micro-intervals and vibrato, and so on. Antoine Tamestit compares this to the approach he has used to capture the spirit and practice of baroque music: he calls it a 'culturally informed' performing style, analogous with 'historically informed' performances of early music. This immersion process has made the unpretentious *Teasing Song* [Párosító, No. 1] a sublime thing of beauty, and perfectly reproduced the gypsy violinist's sense of total freedom that was clearly Bartók's inspiration for the final piece, *Transylvanian Dance* [Ardealana, or 'Erdélyi' tánc].

CLAIRE DELAMARCHE
Translation: John Thornley

1931 komponierte Béla Bartók die zweite seiner drei großen pädagogischen Sammlungen. Zwischen den für das Klavier bestimmten Werken *Für Kinder* [Gyermekeknek] (1908-1910) und *Mikrokosmos* (1926-1939) wandte sich der ungarische Komponist einem anderen Instrument zu: der Violine. Für sie komponierte er gar nicht selten, ergab sich doch durch Freund- und Liebschaften zu Musikern und Musikerinnen immer wieder Gelegenheit dazu. Die Idee von den Duos stammt vom deutschen Pädagogen Erich Doflein, der zusammen mit seiner Frau Elma Axenfeld eine Geigenschule erarbeitete. Verärgert über die faden Stücke, die oft in solchen Werken zu finden waren, gab Doflein anerkannten Komponisten den Auftrag, etwas Besseres zu schaffen. Die ersten Duos, die ihm Bartók im Mai 1931 schickte, erschienen ihm zu schwierig, und er bat um neue Stücke, die sich für weniger fortgeschrittene Schüler und für Anfänger eignen sollten. So entstanden bis September nach und nach vierundvierzig Duos. Diese Zahl überstieg indes die ursprüngliche Vorgabe, und das Ehepaar Doflein nahm nur zweiunddreißig davon in sein *Geigen-Schulwerk* auf, das auch Stücke von Paul Hindemith und Carl Orff enthielt. Der Wiener Musikverlag Universal Edition veröffentlichte alle Duos in vier Heften. In dem kurzen Vorwort wird darauf hingewiesen, dass die Reihenfolge dem Schwierigkeitsgrad entsprechend vorgenommen wurde, was der Kontrolle des Fortschritts dienen soll, und dass im Rahmen eines Konzerts die Stücke nach einer anderen, musikalisch sinnvoller Logik neu angeordnet werden können.

Bartók griff auf die Methode zurück, die sich schon bei der Sammlung *Für Kinder* bewährt hatte, und bearbeitete erneut Lieder aus jener mitteleuropäischen Folklore, die er bis zum Ersten Weltkrieg unermüdlich gesammelt und bis an sein Lebensende studiert hat. Während er sich bei diesen Klavierstücken jedoch auf ungarische und slowakische Volksmusik konzentriert hatte, erweiterte er für die *Vierundvierzig Duos* das Spektrum und bezog rumänische, ruthenische (Nr. 10), serbische (Nr. 39), ukrainische (Nr. 16 und 24) und sogar arabische (Nr. 42) Volksmusik ein. Mit Ausnahme von zwei Stücken basieren alle Duos auf authentischen Bauernliedern. Auch die *Ruthenische Kolomejka* (Nr. 35) imitiert täuschend echt diesen Tanz im Zweiertakt, der mit seinen schnellen Achtelnoten und kräftigen Akzenten den Komponisten so oft inspirierte. Die Nr. 36, *Dudelsack*, erinnert mit ihren Borduntönen auf leeren Saiten und ihrer gewundenen Melodie an eine rumänische Musette; von diesem Stück gibt es zwei Fassungen, eine mit regelmäßiger Begleitung, die andere mit unregelmäßigem Rhythmus und „Nebengeräuschen“ (Appoggiaturen), die den rustikalen Charakter des Dudelsacks besser illustrieren.

Zwei Texte, die ebenfalls aus dem Jahr 1931 stammen, geben interessante Einblicke in die Motivation des Komponisten. Sie offenbaren sein Bedürfnis, sich den unterschiedlichsten Arten von Folklore zu öffnen, um den Stoff, aus dem sich sein eigener Stil speist, immer wieder zu erneuern; und die Sorgfalt, mit der er diese einfachen Melodien behandelt, selbst in den schlichsten Harmonisierungen.

Der erste Text ist ein Brief, den Bartók im Januar an seinen rumänischen Freund Octavian Beu schrieb. Zehn Jahre zuvor war er heftigen Angriffen durch ungarische Nationalisten ausgesetzt gewesen, die seine Bewunderung für slowakische und rumänische Folklore als Verrat betrachteten. Als der Irredentismus (die Bewegung, die eine Korrektur des Vertrags von Trianon von 1920 forderte, durch den Ungarn zwei Drittel seines Territoriums verloren hatte) wieder an Bedeutung gewann, bekundete Bartók sein Credo: „Mein eigentliches Leitprinzip, dessen ich mir seit Beginn meiner Tätigkeit als Komponist voll bewusst bin, ist die Verbrüderung der Völker gegen alle Kriege und alle Zwietracht. Diese Idee versuche ich nach Kräften in meiner Musik zum Ausdruck zu bringen; ich verschließe mich keinem Einfluss, sei er slowakischer, rumänischer, arabischer oder sonstiger Herkunft. Vorausgesetzt, diese Quelle ist rein, frisch und gesund!“

Der zweite Text ist ein in Bratislava und Budapest gehaltener Vortrag mit dem Titel *Der Einfluss der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik* [A népi zene hatása a mai műzenére]. Siebenundzwanzig Jahre nach dem folgenreichen Schock, den die Entdeckung der ungarischen Volkslieder durch eine junge Szeklerin ausgelöst hatte, beschrieb Bartók darin alle Anleihen, die man bei der ländlichen Musik machen kann, von der einfachen Harmonisierung bis zur Angleichung ihrer Merkmale an seinen persönlichen Kompositionsstil. Und er warnte: „Der Umgang mit Volksliedern ist eine der schwierigsten Aufgaben. Ich wage zu behaupten, dass er genauso schwierig, wenn nicht sogar schwieriger ist als die Schaffung eines aufwändigen eigenen Werks. [...] Man muss sich die Lieder zu eigen machen, sie durch Bearbeitung verfeinern, und man soll sie vor allem nicht verschleiern. [...] Man bedarf dafür genauso der „richtigen Inspiration“ wie beim Schreiben irgendeines anderen Werks.“ Die größte Gefahr, die es seiner Meinung zu bewältigen gilt, besteht darin, die Begleitung unvollständig gestalten zu wollen, zum Beispiel mit ein paar Grundakkorden, weil die Lieder ja so einfach sind: „Je schlichter die Melodie, desto besser eignet sie sich für eine Harmonisierung und für eine eigentümliche Begleitung.“ Es wäre also vollkommen falsch, Bartóks Bearbeitungen von Volksliedern als Stücke minderer Qualität zu betrachten.

Die Völker Mitteleuropas setzen zwar in ihrer traditionellen Instrumentalmusik gerne die Violine ein, doch die von Bartók für die *Duos* ausgewählten Weisen haben ihren Ursprung oft im Gesang. Die Arrangements sind von bewundernswerter Vielfalt. Alle möglichen Spieltechniken kommen zum Einsatz, bis hin zum Zupfen der Saiten im vorletzten Stück, *Pizzicato*. Ebenso abwechslungsreich ist die Behandlung des Tonsatzes: Die Bandbreite reicht von der begleiteten Melodie bis zum Kanon – mit einem Höhepunkt in der unergründlichen Nr. 22, dem mit Dämpfer *pianissimo* gespielten *Mückentanz* [Szunyogtánc] – und allen sich daraus ergebenden Imitationstechniken. Wie der *Mikrokosmos* sind die *Duos* eine Sammlung von Lehr- und Übungsstücken sowie eine Darstellung von Kompositionsstilen und -techniken. Jungen Geigern bieten sie eine ganze Reihe von Erlebnissen und Eindrücken: verträumte Stücke, Klagelieder, schwungvolle Tänze oder schelmische Spiele. Sie werden mit schwierig zu handhabenden Harmonien konfrontiert, denn um sich an unerwartete Klänge zu wagen, nutzt Bartók die speziellen modalen Tonleitern der ursprünglichen Musik, wodurch ihre tonalen Stützen im Ungewissen bleiben – zumindest für unsere an Dur- und Moll-Tonleitern gewöhnten Ohren. Das erzeugt eine traumhafte Atmosphäre wie in Nr. 21, dem *Neujahrslied 1* [Újévköszöntő 1], oder hat eine eher spröde Wirkung wie in Nr. 11, dem *Wiegenlied* [Gyermekekregetéskor], wo die beiden Instrumente im dorischen Modus im Abstand einer übermäßigen Quarte einen Dialog führen.

Schon in den ersten, sehr einfachen Duos macht Bartók genaue Angaben zu Phrasierungen, Einsätzen, Nuancen und Akzenten, als wolle er den jungen Musikern verdeutlichen, dass auch die bescheidenste Volksweise die gleiche Aufmerksamkeit verdient wie ein Meisterwerk der „gelehrten“ Musik. Bartók hielt jedoch in dem Text *Die mechanische Musik* [A gépzene] von 1937 fest, dass er die Notenschrift für eine perfekte Vermittlung seiner Ideen für ungeeignet betrachtete. Wenn er Volksmusik mit Noten festhielt, trieb er seine Kreativität auf die Spitze, um alle Unreinheiten in der Intonation und alle rhythmischen Feinheiten der ländlichen Stücke, die er aufzeichnete, genau wiederzugeben. Es handelt sich dabei um ein wissenschaftliches Vorgehen, bei dem nicht das Lied, sondern dessen Interpretation so genau wie möglich beschrieben werden soll. Ginge er in seiner eigenen Musik derart ins Detail, würde sie unverständlich. Um Bartók gerecht zu werden, sollte man also über die Zeichen hinausgehen, das *Parlando rubato*, also die Kunst der ungarischen Bauern, den Rhythmus der Lieder der Prosodie anzupassen, in sich aufnehmen und die Spielweise eines rumänischen Geigers oder eines Flötenspielers aus der ungarischen Puszta verinnerlichen. Man muss sich nur seine Aufnahmen seiner eigenen Werke anhören, um sich davon zu überzeugen.

Antoine Tamestit und Alexandra Preucil haben diesen Ansatz in den Mittelpunkt ihrer Aufnahme gestellt, in der die beiden Violinpartien ganz natürlich zwischen Alexandras Violine und Antoines Bratsche aufgeteilt werden – bis auf wenige Noten, die sie untereinander austauschen mussten. Zusammen bilden sie das Starker Duo, benannt nach Alexandras Großvater, dem großen ungarischen Cellisten János Starker. In ihrem Streben nach der Bartók'schen Wahrheit ist der Blick der beiden rückwärtsgewandt. Sie hörten sich die Aufnahmen aufmerksam an, die Bartók von den verschiedenen volkstümlichen Quellen machte – ein Dutzend davon, jene in der besten Tonqualität, sind auf dieser CD zu hören. Sie besuchten die *tancházak* (wörtlich: Tanzhäuser), diese typisch ungarischen Orte, an denen Volkstänze praktiziert und weitergegeben werden. Dort beobachteten sie das Spiel der Geiger: Einsätze, Spiel mit der Spitze des Bogens, Mikrointervalle, Vibrato... Antoine Tamestit vergleicht dieses Vorgehen mit dem, das er angewandt hat, um die Barockmusik zu verstehen: Es ist ein „kulturell informiertes“ Spiel, analog dem „historisch informierten“ Spiel, von dem man in der Barockmusik spricht. Ein Spiel, das es ermöglicht, das schlichte *Necklied* [Párosító] am Anfang zu veredeln und gleichzeitig die Freiheit der Geiger der Sinti und Roma wiederzufinden, die das letzte Duo, den *Siebenbürgischen Tanz* (Ardeleana) [„Erdélyi“ tánc], inspiriert haben.

CLAIRE DELAMARCHE
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

La violoniste **Alexandra Preucil** est internationalement reconnue pour son leadership communicatif et l'éloquence de son jeu. Membre du Mahler Chamber Orchestra, elle collabore régulièrement avec l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise, l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre philharmonique de Louisiane, l'Orchestre du Cleveland Ballet et l'Orchestre Tonkünstler, y occupant des postes à responsabilité. Ancienne violon solo adjointe de l'Orchestre de Cleveland, Alexandra s'est installée à Vienne, en Autriche, courant 2017. Alexandra et l'altiste Antoine Tamestit ont récemment fondé le Starker Duo. Ils se produisent ensemble en récital et en musique de chambre tout au long de la saison 2025-2026.

Profondément impliquée dans l'éducation et l'engagement communautaire, Alexandra crée Harmony the Hare, aventure interactive avec ménagerie de mammifères musicaux et quatuor à cordes. Sa passion pour l'enseignement l'a amenée à fonder son propre studio de violon et à travailler intensivement avec le service éducatif de l'Orchestre de Cleveland. En tant que directrice du Britt Festival Fellowship Programme, elle a développé une académie d'été pour instrumentistes à cordes, lesquels, encadrés par un orchestre professionnel, sont guidés dans l'élaboration de programmes communautaires et éducatifs uniques. Elle continue à donner des master-classes dans le monde entier, en se concentrant sur la musique de chambre et le répertoire symphonique. Alexandra est également vice-présidente de la Fondation Starker. Elle poursuit ainsi la mission de son grand-père en matière de soutien aux violoncellistes souhaitant se lancer dans la carrière.

Issue d'une famille de musiciens, Alexandra s'est mise au violon à trois ans. Elle a obtenu un diplôme de premier cycle en interprétation musicale au Cleveland Institute of Music, ainsi qu'une mineure en danse. Elle joue un violon Sanctus Serafin de 1744.

Antoine Tamestit est une voix singulière dans le monde de la musique classique, qui redéfinit ce que signifie être un altiste au XXI^e siècle. Il captive le public et la critique en apportant une perspective nouvelle à des chefs-d'œuvre bien connus du répertoire ainsi qu'à des œuvres contemporaines. Son art unique, empreint d'une sensibilité sans pareille et d'un lien profond avec son instrument, le place parmi les musiciens les plus éminents de notre époque.

Au cours de la saison 24/25, Antoine Tamestit est artiste en résidence avec Radio-France, le NDR Elbphilharmonie Orchester et l'Orquesta Sinfónica de Castilla y León, et fait ses débuts avec le Chicago Symphony Orchestra et le NHK Symphony Orchestra. En tant que récitaliste, il entreprend plusieurs tournées, dont une en quintette aux côtés d'Isabelle Faust et une autre en trio avec Sir Andrés Schiff et Jörg Widmann.

Au cours des dernières saisons, il s'est produit avec des orchestres tels que l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre philharmonique de New York, l'Orchestre philharmonique de Vienne, le London Symphony Orchestra, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre royal du Concertgebouw... Il joue régulièrement sous la direction de grands chefs d'orchestre tels que Sir John Eliot Gardiner, Daniel Harding, Paavo Järvi, Klaus Mäkelä, Yannick Nézet-Séguin, Sir Antonio Pappano, Kirill Petrenko, Sir Simon Rattle, François-Xavier Roth, Christian Thielemann et Jaap van Zweden. Parmi ses créations majeures, citons le *Concerto pour alto* de Jörg Widmann, *La Nuit des chants* de Thierry Escaich, le *Concerto pour deux altos* de Bruno Mantovani avec Tabea Zimmermann, *Sakura* de Gérard Tamestit, *Remnants of Songs* et *Weariness heals wounds* d'Olga Neuwrith, *Psalmodie* de Marko Nikodijević avec l'Orchestre symphonique de la SWR et le *Concerto pour alto* de Francesco Filidei avec l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise.

Chambiste passionné, Antoine Tamestit se produit régulièrement avec Emmanuel Ax, Martin Fröst, Leonidas Kavakos, Yo-Yo Ma, Emmanuel Pahud, Yuja Wang, Shai Wosner et le Quatuor Ébène. Il est d'ailleurs membre fondateur du Trio Zimmermann avec Frank Peter Zimmermann et Christian Poltéra, qui s'est produit dans les salles de concert les plus célèbres d'Europe pendant plus de dix ans. Il a gravé avec harmonia mundi une dizaine d'albums, de Telemann et Bach jusqu'à Jörg Widmann en passant par les grands romantiques allemands (Schumann, Brahms) et le répertoire français (Fauré, Debussy)...

Violinist **Alexandra Preucil** is internationally recognized for her communicative leadership and expressive artistry. She is a member of the Mahler Chamber Orchestra and collaborates regularly in leadership positions with the Bavarian Radio Symphony Orchestra, Concertgebouw Orchestra, Louisiana Philharmonic Orchestra, Cleveland Ballet Orchestra, and Tonkünstler Orchestra. Former Assistant Concertmaster of the Cleveland Orchestra, Alexandra relocated to Vienna, Austria in 2017.

Alexandra and violist Antoine Tamestit recently founded the Starker Duo and appear together in recital and chamber music performances throughout the 2025-2026 season.

Deeply committed to education and community engagement, Alexandra is creating Harmony the Hare, an interactive adventure with a menagerie of musical mammals and string quartet. Her passion for teaching led her to establish her own violin studio and to work extensively with the Cleveland Orchestra's education department. As Director of the Britt Festival Fellowship Program, she developed a summer academy for string players to be mentored in a professional orchestra while guiding them to develop unique community and education programs. She continues to teach masterclasses worldwide, focusing on chamber music and orchestral repertoire. Alexandra also serves as Vice President of the Starker Foundation, carrying forward her grandfather's mission to support aspiring professional cellists.

Born into a musical family, Alexandra began the violin at the age of three. She graduated from the Cleveland Institute of Music with a bachelor's degree in music performance and a minor in dance. She performs on a violin by Sanctus Serafin from 1744.

Antoine Tamestit stands as a singular voice in the world of classical music, redefining what it means to be a viola player in the 21st century. He has captivated audiences and critics alike, bringing a fresh perspective to beloved masterpieces and contemporary works alike. His unique artistry, marked by an unparalleled sensitivity and a profound connection to his instrument, places him among the most distinguished musicians of our time.

In the course of the 2025/26 season, Antoine Tamestit returns to London Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, Cleveland Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, and Orchestre de la Suisse Romande. Further highlights include his debut with Filarmonica della Scala and Israel Philharmonic Orchestra, and the Finnish premiere of John Williams's Viola Concerto with the Helsinki Philharmonic Orchestra.

In recent seasons, he has performed with orchestras including the Berlin Philharmonic, New York Philharmonic, Vienna Philharmonic, London Symphony Orchestra, Orchestre de Paris, and the Royal Concertgebouw Orchestra... He performs regularly with leading conductors including Sir John Eliot Gardiner, Daniel Harding, Paavo Järvi, Klaus Mäkelä, Yannick Nézet-Séguin, Sir Antonio Pappano, Kirill Petrenko, Sir Simon Rattle, François-Xavier Roth, Christian Thielemann, and Jaap van Zweden. During the 2024/25 season, Antoine Tamestit was artist-in-residence with Radio-France, the NDR Elbphilharmonie Orchestra, and the Orquesta Sinfónica de Castilla y León.

Antoine Tamestit has premiered major contemporary works, including Jörg Widmann's Viola Concerto; Thierry Escaich's *La Nuit des chants*, Bruno Mantovani's Concerto for Two Violas with Tabea Zimmermann, Gérard Tamestit's *Sakura*, Olga Neuwrith's *Remnants of Songs* and *Weariness heals wounds*, Marko Nikodijević's *Psalmidija* with the SWR Symphonieorchester, and Francesco Filidei's Viola Concerto with the Bavarian Radio Symphony Orchestra.

A passionate chamber musician, he performs regularly with Emanuel Ax, Martin Fröst, Leonidas Kavakos, Yo-Yo Ma, Emmanuel Pahud, Yuja Wang, Shai Wosner, and the Quatuor Ébène. He is also a founding member of Trio Zimmermann with Frank Peter Zimmermann and Christian Poltera: the string trio has been appearing at the finest venues in Europe for over ten years.

His discography with harmonia mundi embraces a dozen releases, ranging from Telemann and Bach to Jörg Widmann, as well as the major German Romantic (Schumann, Brahms) and French (Fauré, Debussy) repertoire...

Die Geigerin **Alexandra Preucil** ist international bekannt für ihren kommunikativen Führungsstil und ihr expressives Künstlertum. Sie ist Mitglied des Mahler Chamber Orchestra und arbeitet regelmäßig in führenden Positionen mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Concertgebouw-Orchester, dem Louisiana Philharmonic Orchestra, dem Cleveland Ballet Orchestra und dem Tonkünstler-Orchester zusammen. Die vormalige stellvertretende Konzertmeisterin des Cleveland Orchestra verlegte 2017 ihren Wohnsitz nach Wien.

Mit dem Bratschisten Antoine Tamestit hat Alexandra Preucil das Starker Duo gegründet, die beiden treten in der aktuellen Spielzeit regelmäßig gemeinsam in Recitals und Kammermusik-Aufführungen auf.

Im Rahmen ihres regen pädagogischen und gesellschaftlichen Engagements arbeitet die Künstlerin derzeit an „Harmony the Hare“, einem interaktiven Abenteuer mit einer Menagerie musikalischer Tiere und Streichquartett. Die leidenschaftliche Pädagogin hat ein eigenes Violinstudio gegründet und arbeitet intensiv mit der pädagogischen Abteilung des Cleveland Orchestra zusammen. Als Direktorin des Britt Festival Fellowship Program etablierte sie eine Sommerakademie für Streicher, die im Rahmen eines professionellen Orchesters betreut und zur Entwicklung eigener Unterrichts- und gesellschaftlich relevanter Programme angeleitet werden. Sie gibt weiterhin weltweit Meisterkurse mit einem Schwerpunkt auf Kammermusik und Orchester-Repertoire. Außerdem ist sie Vizepräsidentin der Starker Foundation und führt damit die Mission ihres Großvaters fort, angehende professionelle Cellisten zu fördern.

Alexandra Preucil wurde in eine musikalische Familie hineingeboren und begann mit drei Jahren, Geige zu spielen. Sie schloss ihr Studium am Cleveland Institute of Music mit einem Bachelor in Music Performance und dem Nebenfach Tanz ab. Sie spielt eine Violine von Sanctus Serafin aus dem Jahr 1744.

Antoine Tamestit ist eine einzigartige Stimme in der Welt der klassischen Musik und definiert neu, was es bedeutet, Bratschist im 21. Jahrhundert zu sein. Tamestit hat Publikum und Kritiker gleichermaßen begeistert und sowohl beliebten Meisterwerken als auch zeitgenössischen Werken eine neue Perspektive verliehen. Seine einzigartige Kunstfertigkeit, die sich durch eine beispiellose Sensibilität und eine tiefe Verbindung zu seinem Instrument auszeichnet, macht ihn zu einem der herausragendsten Musiker unserer Zeit.

Tamestit tritt in der Spielzeit 2025/2026 bei Konzerten mit dem London Symphony Orchestra, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Cleveland Orchestra, dem Gewandhausorchester Leipzig und dem Orchestre de la Suisse Romande in Erscheinung. Weitere Höhepunkte sind sein Debüt mit der Filarmonica della Scala und dem Israel Philharmonic Orchestra sowie die finnische Premiere von John Williams' Violakonzert mit dem Helsinki Philharmonic Orchestra. In den vergangenen Spielzeiten trat Antoine Tamestit mit Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem New York Philharmonic, dem Wiener Symphonikern, dem Orchestre de Paris sowie dem Royal Concertgebouw Orchestra auf. Er arbeitet regelmäßig mit bedeutenden Dirigenten wie Sir John Eliot Gardiner, Daniel Harding, Paavo Järvi, Yannick Nézet-Séguin, Sir Antonio Pappano, Kirill Petrenko, Sir Simon Rattle, François-Xavier Roth, Christian Thielemann und Jaap van Zweden zusammen. In der Spielzeit 2024/2025 war Antoine Tamestit Artist-in-Residence bei Radio-France, dem NDR Elbphilharmonie Orchester sowie dem Orquesta Sinfónica de Castilla y León. Zu den wichtigsten von Antoine Tamestit uraufgeführten Werken gehören Jörg Widmanns Violakonzert, Thierry Escaichs *La Nuit des chants*, Bruno Mantovani's Konzert für zwei Violen mit Tabea Zimmermann, sowie Gérard Tamestit's *Sakura* und Olga Neuwrith's *Remnants of Songs* und *Weariness Heals Wounds*. In der Saison 2023/2024 brachte Tamestit Nikodijevichs *Psalmidija* mit dem SWR-Symphonieorchester und Filidei's Violakonzert mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zur Uraufführung.

Als leidenschaftlicher Kammermusiker spielt Antoine Tamestit regelmäßig mit Emmanuel Ax, Martin Fröst, Leonidas Kavakos, Emmanuel Pahud, Yuja Wang, Shai Wosner und dem Ébène-Quartett zusammen. Er war zudem Gründungsmitglied des Trios Zimmermann mit Frank Peter Zimmermann und Christian Poltera, mit welchem er mehr als zehn Jahre lang in den berühmtesten Konzertsälen Europas auftrat. Antoine Tamestit's Diskografie mit zwölf Einspielungen bei harmonia mundi spannt den Bogen von Bach, Telemann bis zu Jörg Widmann, weitere Aufnahmen umfassen Werke bedeutender deutscher Romantiker (Schumann, Brahms) wie auch französischer Komponisten (Fauré, Debussy).

Antoine Tamestit - A harmonia mundi discography
 All titles available in digital format (download and streaming)

GEORG PHILIPP TELEMANN
Viola Concertos
 Fantasies – Overtures
S. Fehlandt, viola
 Akademie für Alte Musik Berlin
B. Forck, concertmaster
 CD HMM 902342

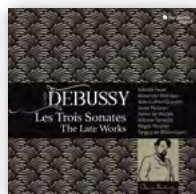
JOHANN SEBASTIAN BACH
Sonatas for Viola [da Gamba] & Harpsichord
M. Suzuki, harpsichord
 CD HMM 902259

Brandenburg Concertos
I. Faust, violin
 Akademie für Alte Musik Berlin
 2 CD HMM 902686.87

ROBERT SCHUMANN
Piano Quartet & Quintet
I. Faust, A. K. Schreiber, J.-G. Queyras, A. Melnikov
 CD HMM 902695

JOHANNES BRAHMS
2 Sonatas Op. 120
 2 Gesänge Op. 91 – Wiegenlied
C. Tiberghien, piano - M. Goerne, baritone
 CD HMM 902652

CLAUDE DEBUSSY
The Three Sonatas
*I. Faust, M. Mosnier, J.-G. Queyras,
 X. de Maistre, A. Melnikov, J. Perianes,
 T. de Williencourt*
 CD HMM 902303



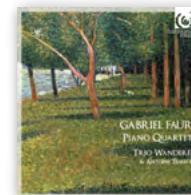
GABRIEL FAURÉ
Piano Quartets
Trio Wanderer
 CD HMC 902032

MORTON FELDMAN
The Viola in My Life
Gürzenich-Orchester Köln
Harry Ogg, F.-X. Roth, cond.
 CD HMM 905328

ARNOLD SCHOENBERG
Verklärte Nacht . Violin Concerto
*I. Faust, A. K. Schreiber, D. Waskiewicz,
 C. Poltéra, J.-G. Queyras*
 CD HMM 902341

JÖRG WIDMANN
Viola Concerto
Jagdquartett – Duos
*Symphonieorchester
 des Bayerischen Rundfunks*
D. Harding, cond.
M. Bouchkov, B. Philippe
Signum Quartett
 CD HMM 902268

BEL CANTO
The Voice of Viola
 Works by VIEUXTEMPS,
 DONIZETTI, BELLINI...
C. Tiberghien, piano
 CD HMM 902277





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse des Mourgues, 13200 Arles © 2026

Enregistrement (Duos) : mai 2025, Balik Studios, Ebersol (Suisse)

Direction artistique, montage, mixage et mastering : Wolfram Nehls

Prise de son : Wolfram Nehls et Gögs Andrighetto

Numérisation des enregistrements de terrain :

Archives phonographiques de l'Académie autrichienne des sciences pour la
Bibliothèque nationale de Slovaquie / Slovenská národná knižnica (n°s 266 & 274),

Musée ethnographique de Budapest / Néprajzi Múzeum

(n°s 269, 278, 289, 292, 293, 297, 298, 300 & 301)

Filtrage, nettoyage et post-production additionnelle (n° 301) : Gábor Vásárhelyi

Mixage et mastering : Wolfram Nehls

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo : © Lisa-Marie Mazzucco

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

alexandrapreucil.com

antoinetamestit.com