

BÉLA BARTÓK
STRING QUARTETS
NOS. 1, 3 & 5
JERUSALEM QUARTET



BÉLA BARTÓK (1881-1945)

STRING QUARTETS Nos. 1, 3, 5

String Quartet No. 1 Op. 7, Sz. 40 (1909)

A minor / *La mineur* / a-Moll

- | | | |
|---|---------------------|-------|
| 1 | I. Lento | 8'40 |
| 2 | II. Allegretto | 10'23 |
| 3 | III. Allegro vivace | 10'48 |

String Quartet No. 3 Sz. 85 (1927)

- | | | |
|---|---|------|
| 4 | I. Prima parte. <i>Moderato</i> | 4'35 |
| 5 | II. Seconda parte. <i>Allegro</i> | 5'48 |
| 6 | III. Ricapitolazione della prima parte. <i>Moderato</i> | 3'02 |
| 7 | IV. Coda. <i>Allegro molto</i> | 2'07 |

String Quartet No. 5 Sz. 102 (1934)

- | | | |
|----|---|------|
| 8 | I. Allegro | 7'59 |
| 9 | II. Adagio molto | 5'55 |
| 10 | III. Scherzo. <i>Alla bulgarese</i> | 5'21 |
| 11 | IV. Andante | 5'13 |
| 12 | V. Finale. <i>Allegro vivace - Presto</i> | 7'33 |

1-3 © Editio Musica Budapest

4-12 © Universal Music Publishing Group

Jerusalem Quartet

Alexander Pavlovsky *violin*

Sergei Bresler *violin*

Ori Kam *viola*

Kyriil Zlotnikov *cello*

Du *Premier* (1909) au *Sixième* (1939), les quatuors à cordes de Béla Bartók jalonnent l'évolution de son style et les tournants de sa vie, formant un corpus exceptionnel. Il ne s'agit pas à proprement parler d'œuvres expérimentales. C'est généralement dans de courtes pièces pour piano que le compositeur hongrois menait ses recherches ; mais il en cristallisait ensuite les acquis dans ce genre qui lui permettait d'exposer ses idées à plus grande échelle et dans toute leur pureté. Chacune de ces six partitions touche donc à l'essentiel du génie bartókien, formant le creuset de matière en fusion d'où pouvaient ensuite jaillir, sous la forme des grandes partitions scéniques et orchestrales, les astres les plus divers et les plus rayonnants.

Achévé en janvier 1909 après un an de labeur, le *Premier Quatuor* est un adieu à la violoniste Stefi Geyer, que le compositeur aimait sans retour. La partition est truffée de références secrètes à la jeune fille. Ainsi le douloureux contrepoint initial reprend-il le thème du second mouvement du *Premier Concerto pour violon*, cadeau d'amour à Stefi qui l'avait refusé. Ce thème, Bartók l'avait clairement assigné à sa bien-aimée ("St. G. pendant qu'elle fume la pipe") ; il est ici déformé pour devenir, écrit Bartók dans sa dernière lettre à Stefi, "mon chant funèbre". D'autres rébus musicaux sont disséminés, notamment un écho éthéré du motif du désir de *Tristan et Isolde* de Wagner à la fin de l'introduction du troisième mouvement. Les trois mouvements s'enchaînent sans interruption, dans un tempo croissant. Ce cheminement de l'ombre à la lumière permet à Zoltán Kodály de définir ainsi le quatuor : "*C'est un drame intérieur, le "retour à la vie" d'un homme après un voyage aux confins de la non-existence."* Le *Premier Quatuor* approfondit la mutation stylistique engagée au cours des mois précédents dans des pièces pour piano comme les *Bagatelles*, à savoir la fusion entre le postromantisme allemand des années d'études et les découvertes récentes faites par le jeune Bartók : la musique de Debussy et l'authentique folklore hongrois, grâce auxquels il put enfin se libérer de l'empreinte trop pesante de Wagner, Liszt et Richard Strauss et trouver sa propre voie.

Si les deux premiers quatuors étaient profondément autobiographiques et faisaient la synthèse d'influences multiples, les deux suivants naquirent de la rupture stylistique de 1926 et marquent l'éclosion d'un style plus abstrait, hautement original et concentré, reposant sur le maniement polyphonique de brefs motifs. Ce contrepoint très mobile, fait de cellules de quelques notes passant rapidement d'une voix à l'autre dans toutes sortes de combinaisons, a été inspiré à Bartók par la découverte, au début des années vingt, de compositeurs italiens pour clavier des XVII^e et XVIII^e siècles tels Frescobaldi, Della Ciaia ou Zipoli.

Le *Troisième Quatuor* (1927) se caractérise par sa richesse sonore, sa densité et sa structure inédite. Il consiste en un mouvement unique fait de quatre parties enchaînées (lent/vif/lent/vif) : un Moderato en *ut* dièse ("Prima parte"), un Allegro en *ré* ("Seconda parte"), la reprise condensée et libre de la première partie ("Ricapitolazione della prima parte") et une "Coda" Allegro molto, strette virtuose sur le matériau de la seconde partie. Cette structure répond magistralement à la préoccupation majeure du Bartók de maturité, à savoir l'équilibre entre symétrie et variété, statisme et mouvement. La "Prima parte" se présente comme une succession de gloses sur une cellule de trois notes, *sol – do – la*. La "Seconda parte" se distingue par ses rythmes vigoureux et sa profusion de couleurs. Formellement, elle se rapproche d'une forme sonate, avec deux thèmes et deux univers harmoniques tranchés, une plage de développement et un retour au climat initial. Mais, à l'examen, elle révèle elle aussi sa tendance monothématique, et l'on peut y voir tout aussi bien une forme à variations qui n'avoue pas son nom. Dans cette œuvre, le rythme est salué comme le moteur de toute vie et la dissonance élevée au rang de joyau, choyée pour ses couleurs propres et non plus comme simple élément de tension. Le *Troisième Quatuor* innove en outre dans le jeu des cordes : il introduit plusieurs variétés de glissandos et de vibratos, précise les longueurs d'archet, combine jeu en pizzicatos, sons harmoniques, jeu au chevalet, avec sourdine ou au talon dans des alliages sonores inouïs.

L'année suivante, Bartók approfondit les nouveautés du *Troisième Quatuor* dans le *Quatrième*, au langage proche mais organisé en un plan plus vaste, en cinq mouvements. C'est un palindrome, dont la magnifique musique nocturne centrale forme l'axe de symétrie. Le compositeur reprend ce principe dans le *Cinquième Quatuor* (1934). Le travail sur la forme et les motifs reste tout aussi impressionnant, mais l'expression est plus ronde, plus épanouie. De véritables mélodies se dégagent à présent ; elles se déploient avec naturel, dans un contexte harmonique moins tendu. La disposition des mouvements diffère également quelque peu. Dans le *Quatrième Quatuor*, le pilier central était le mouvement lent, entouré de deux scherzos, eux-mêmes encadrés de mouvements vifs. Le *Cinquième*, quant à lui, s'organise autour d'un scherzo (lui-même construit en miroir autour de son trio central). De part et d'autre de cet axe figurent deux mouvements lents, Adagio molto et Andante, le second étant une variation libre du premier ; ces deux morceaux sont toutefois dans des tonalités différentes, respectivement *ré* et *sol*. Les piliers extérieurs de l'arche sont deux mouvements vifs apparentés par leur thématique et leur parcours tonal ; tous deux en *si* bémol, ils adoptent une même dominante abaissée, *mi* (le ton le plus éloigné de *si* bémol – une quarte augmentée – sur le cycle des quintes), au lieu du *fa* qu'exigerait l'harmonie classique.

La symétrie régit aussi la structure individuelle des cinq mouvements, ainsi que l'organisation et le traitement des thèmes eux-mêmes, soumis à d'innombrables jeux de miroir. Mais elle n'est jamais érigée en dogme : si chaque élément est minutieusement pesé, l'équilibre qui se dégage reste le fruit d'une perception instinctive, et non celui de savants calculs. Bartók répugne en outre à tout retour à l'identique. À l'intérieur même des mouvements, de nombreux facteurs imprévisibles viennent rompre l'ordonnancement stérile d'une forme parfaite : l'habileté de l'agencement ne constitue jamais une fin en soi, et le *Cinquième Quatuor* est avant tout couleur, énergie et poésie. Sommet de raffinement, il inaugure la période du "classicisme" bartókien : une série de partitions (*Musique pour cordes, percussions et célesta, Sonate pour deux pianos et percussion, Second Concerto pour violon* notamment) où le compositeur, au faite de ses moyens artistiques, réalise une synthèse miraculeuse entre la maîtrise du langage et l'hédonisme de l'expression.

CLAIRE DELAMARCHE

From the First (1909) to the Sixth (1939), the string quartets of Béla Bartók punctuate the evolution of his style and the turning points of his life, forming an exceptional corpus. They are not experimental works in the strict sense of the word. It was generally in short pieces for piano that the Hungarian composer carried out his musical research; but he then went on to crystallise those innovations in the quartet genre, which permitted him to set out his ideas on a larger scale and in all their purity. Hence each of these six works lies close to the essence of Bartókian genius, forming a crucible of molten matter from which the most varied and most radiant stars would subsequently shoot forth, in the form of his great stage and orchestral works.

Completed in January 1909 after a year of toil, the **First Quartet** was a farewell to the violinist Stefi Geyer, for whom the composer nurtured an unrequited passion. The score is full of secret references to the young girl. Thus the sorrowful counterpoint of the opening takes up the theme of the second movement from the First Violin Concerto, a gift of love to Stefi who had refused to accept the dedication. Bartók had clearly assigned this theme to his beloved ('St. G. smoking a pipe'); here it is distorted to become, as Bartók wrote in his last letter to Stefi, 'my funeral dirge'. Other musical rebuses are scattered through the work, including an ethereal echo of the 'Longing' motif from Wagner's *Tristan and Isolde* at the end of the introduction to the third movement. The three movements follow one another without pause, in an accelerating tempo. This progression from shadow to light prompted Zoltán Kodály to describe the quartet as follows: 'It is an inner drama, a man's "return to life" after travelling to the very borders of non-existence.' The First Quartet intensifies the stylistic transformation that had begun over the preceding months in piano pieces such as the Bagatelles, that is to say, the fusion between the Germanic post-Romanticism of his student years and the young Bartók's twofold recent discoveries, the music of Debussy and authentic Hungarian folklore, thanks to which he was finally able to free himself from the crushing influence of Wagner, Liszt and Richard Strauss and find his own path.

While the first two quartets were profoundly autobiographical and formed a synthesis of multiple influences, the next two emerged from the stylistic break of 1926 and marked the blossoming of a more abstract style, highly original and concentrated, founded on the polyphonic treatment of brief motifs. This highly mobile counterpoint, made up of cells of a few notes moving swiftly from one voice to another in all sorts of combinations, was inspired by Bartók's discovery, in the early 1920s, of Italian keyboard composers of the seventeenth and eighteenth centuries such as Frescobaldi, Della Ciaja and Zipoli.

The **Third Quartet** (1927) is characterised by its rich sonorities, its density and its unprecedented structure. It consists of a single movement made up of four linked parts (slow/fast/slow/fast): a Moderato in C sharp ('Prima parte'), an Allegro in D ('Seconda parte'), a condensed free reprise of the first part ('Ricapitolazione della prima parte') and a 'Coda' marked Allegro molto, a virtuoso stretto on the material of the second part. This structure is a masterful response to the major preoccupation of Bartók's maturity, namely the balance between symmetry and variety, stasis and movement. The 'Prima parte' is a succession of glosses on a three-note cell, G - C - A. The 'Seconda parte' is distinguished by its vigorous rhythms and its profusion of colours. Formally, it bears a resemblance to sonata form, with two themes and two distinct harmonic universes, a development area and a return to the initial mode. But, on closer examination, it also reveals a monothematic tendency, and one can just as easily see in it an unavowed variation form. In this work, rhythm is hailed as the driving force of all life and dissonance elevated to the status of a precious jewel, cherished for its own colours and no longer as a mere element of tension. The Third Quartet is also innovative in its modes of string playing: it introduces several varieties of glissando and vibrato, specifies the bow lengths, and combines pizzicatos, harmonics and techniques including playing *sul ponticello*, with mutes or on the heel of the bow, thus producing unprecedented blends of sonority.

The following year, Bartók took the novelties of the Third Quartet even further in the Fourth, which employs a similar language but is organised according to a larger scheme, in five movements. It is a palindrome, whose magnificent central 'night music' forms the axis of symmetry. The composer returned to this principle in the **Fifth Quartet** (1934). The formal and motivic working is equally impressive here, but the expression is more rounded, more expansive. Real melodies now emerge; they unfold naturally, in a less tense harmonic context. The layout of the movements also differs somewhat. In the Fourth Quartet, the central pillar was the slow movement, surrounded by two scherzos, framed in their turn by fast movements. The Fifth, for its part, is organised around a scherzo (itself built in mirror form around its central trio). On either side of this axis are two slow movements, Adagio molto and Andante, the second being a free variation of the first; these two pieces are, however, in different keys, D and G respectively. The outer pillars of the arch are two fast movements related in theme and tonal trajectory; both are in B flat, and adopt the same lowered dominant, E (the furthest note from B flat – an augmented fourth – in the circle of fifths), instead of the F that classical harmony would require.

Symmetry also governs the individual structure of the five movements, as well as the organisation and treatment of the themes themselves, which are subjected to countless mirror effects. But symmetry is never raised to the status of dogma: though each element is meticulously weighted, the balance that emerges remains the outcome of instinctive perception, not of learned calculations. Moreover, Bartók is loath to allow his material to return in identical form. Even within the movements, many unpredictable factors disrupt the sterile order of perfect form: skilful arrangement is never an end in itself, and the Fifth Quartet is above all colour, energy and poetry. This peak of musical refinement ushers in the period of Bartókian 'classicism': a series of works (most notably the *Music for strings, percussion and celesta*, the Sonata for two pianos and percussion, and the Second Violin Concerto) in which the composer, at the height of his artistic powers, achieved a miraculous synthesis between mastery of language and hedonism of expression.

CLAIRE DELAMARCHE
Translation: Charles Johnston

Die Entwicklung, die Béla Bartók *Streichquartette* von der Nr. 1 (1909) bis zur Nr. 6 (1939) nahmen, widerspiegelt den Wandel seines Stils, aber auch die Wendepunkte in seinem Leben. Sie stellen eine außergewöhnliche Gruppe von Kompositionen dar, es handelt sich dabei freilich nicht um experimentelle Werke im eigentlichen Sinn. Im Allgemeinen begab sich der ungarische Komponist bei den kurzen Klavierstücken auf die Suche nach Neuem; doch die Ideen, die er durch die Arbeit in dieser Gattung gewonnen hatte, übertrug er in der Folge in ihrer ganzen Reinheit auf größere Dimensionen. In jedem dieser sechs Streichquartette steckt das Wesen des Bartókschen Genies, sie bilden eine stilistische Verschmelzung, aus der dann in Form von großen Orchester- und Bühnenwerken unterschiedlichste kompositorische Glanzstücke entstanden.

Das **Erste Streichquartett** wurde im Januar 1909 nach einjähriger, mühseliger Arbeit vollendet. Es ist ein Abschied von der Violinistin Stefi Geyer, die der Komponist liebte, ohne dass sie seine Liebe erwiderte. Das Werk ist voller versteckter Anspielungen an das junge Mädchen. So ist der schmerzgefüllte Kontrapunkt am Anfang ein Rückgriff auf das Thema des zweiten Satzes von Bartóks *Violinkonzert Nr. 1*, das eine Liebesgabe an Stefi war, jedoch von ihr abgelehnt wurde. Dieses Thema hat Bartók eindeutig seiner Geliebten zugewiesen („St. G., während sie Pfeife raucht“); hier ist es verzerrt dargestellt, um – wie Bartók in seinem letzten Brief an Stefi schreibt – „mein Trauerlied“ zu werden. Und es gibt noch weitere musikalische Andeutungen zu enträtseln wie etwa das vergeistigte Echo des Sehnsuchtsmotivs aus Wagners *Tristan und Isolde* am Ende der Einleitung des dritten Satzes. Die drei Sätze gehen ohne Unterbrechung ineinander über, wobei sich das Tempo beschleunigt. Dieser Gang vom Dunkeln ins Licht veranlasste Zoltán Kodály zu folgender Beschreibung des Quartetts: „Es ist ein intimes Drama, die Rückkehr eines Menschen zurück ins Leben nach einer Reise an die Grenze der Nicht-Existenz.“ Das *Erste Streichquartett* stellt auch eine Vertiefung des stilistischen Wandels dar, der in den Monaten vor seiner Entstehung mit Klavierstücken wie den *Bagatellen* stattgefunden hatte: Die deutsche Spätromantik, die Bartóks Studienjahre prägte, verschmolz mit den neuesten Entdeckungen des jungen Komponisten, nämlich der Musik von Debussy sowie der originalgetreuen ungarischen Volksmusik, wodurch sich Bartók endlich von dem allzu gewichtigen Einfluss durch Wagner, Liszt und Richard Strauss befreien und seinen eigenen Weg finden konnte.

Während die beiden ersten Streichquartette zutiefst autobiografisch sind und die Synthese verschiedenartigster Einflüsse darstellen, fallen die zwei folgenden in das Jahr 1926, in dem ein stilistischer Bruch stattfand, und markieren die beginnende Entfaltung eines mehr abstrakten, höchst originellen und konzentrierten Stils, der auf einer polyphonen Behandlung kurzer Motive beruht. Zu diesem sehr wendigen Kontrapunkt, der aus den Zellen einiger Noten besteht, die in allen möglichen Kombinationen rasch von einer Stimme in die andere wechseln, wurde Bartók von den Anfang der 1920er Jahre entdeckten Werken für Tasteninstrumente italienischer Komponisten wie Frescobaldi, Della Ciaja und Zipoli aus dem 17. und 18. Jahrhundert inspiriert.

Das **Dritte Streichquartett** (1927) zeichnet sich durch seinen großen Klangreichtum, seine Dichte und eine bis dahin ungekannte Struktur aus. Es besteht aus einem einzigen Satz aus vier Teilen, die unmittelbar aufeinander folgen (langsam/schnell/langsam/schnell): ein Moderato („Prima parte“; Grundton Cis); ein Allegro („Seconda parte“; Grundton D); eine gestraffte, freie Wiederholung des ersten Teils („Ricapitolazione della prima parte“); eine „Coda“ Allegro molto, die als virtuose Schlusssteigerung das Material des zweiten Teils verarbeitet. Diese Struktur zeigt in meisterhafter Art, worum es dem reifen Bartók hauptsächlich gehen würde: das Herstellen eines Gleichgewichts zwischen Gleichmaß und Variabilität, zwischen Statik und Bewegung. Wie eine Abfolge von Umspielungen der Notenzelle g-c-a kommt die „Prima parte“ daher. Der folgende Teil – „Seconda parte“ – zeigt energische Rhythmen und eine Fülle von Klangfarben. Was seine Gestalt betrifft, so befindet er sich in der Nähe der Sonatensatzform durch zwei Themen und zwei harmonisch ganz unterschiedliche Klangwelten, eine Durchführung und eine Rückkehr in die anfängliche Stimmung. Doch lässt sich, bei genauer Betrachtung, auch hier eine monothematische Tendenz ausmachen, und man kann diesen Teil des Quartetts sehr wohl als einen Variationensatz ansehen, auch wenn er nicht offen so bezeichnet wird. In diesem Werk wird der Rhythmus als Antrieb alles Lebenden gefeiert und die Dissonanz wird zu einem strahlenden Element, dem die Aufmerksamkeit wegen seiner Farbenpracht geschenkt wird und nicht nur mehr einfach zur Herstellung von Spannung. Das *Dritte Streichquartett* zeigt sich innovativ bei den verschiedenen Spielarten der Instrumente: Es führt etliche Varianten von Glissandos und Vibratos ein, macht genaue Angaben zur Bogenlänge, kombiniert Pizzicato-Spiel, Obertonklänge, Spiel am Steg, mit Dämpfer oder Frosch, was alles zu ungewohnten Klangverbindungen führt.

Im folgenden Jahr geht Bartók über diese Neuerungen noch hinaus mit dem *Vierten Quartett*, das eine ähnliche Tonsprache aufweist, jedoch mit fünf Sätzen umfangreicher ist. Es handelt sich um ein musikalisches Palindrom, dessen wunderbare nächtliche Musik im Zentrum die Symmetrieachse bildet. Dieses Prinzip wird im **Fünften Quartett** (1934) wieder aufgenommen. Auch hier beeindruckt die Ausarbeitung von Form und Motiven, doch der Ausdruck zeigt sich runder, in voller Entfaltung. Richtige Melodien sind zu hören, und sie spinnen sich ganz natürlich und in einem weniger angespannten harmonischen Umfeld fort. Auch die Anordnung der Sätze ist etwas anders: Im *Vierten Quartett* ist ein langsamer Satz der zentrale Pfeiler, umrahmt von zwei Scherzos, die sich ihrerseits zwischen zwei lebhaften Sätzen befinden. Dagegen ist das *Fünfte Quartett* um ein Scherzo herum angeordnet (das spiegelbildlich um sein zentrales Trio erscheint). Diese Achse wird flankiert von zwei langsamen Sätzen – einem Adagio molto und einem Andante –, wobei der zweite eine freie Variante des ersten darstellt; beide stehen in unterschiedlichen Tonarten, nämlich in d-Moll bzw. g-Moll. Die Eckpfeiler des Werks, die den Bogen bilden, sind zwei lebhafte Sätze, deren Verwandtschaft sich durch ihre Thematik und den tonalen Ablauf äußert; beide stehen in b-Moll, und beide weisen eine erniedrigte Dominante auf dem E auf (also auf dem Ton, der eine übermäßige Quarte über dem B liegt und von diesem im Quintenzirkel am weitesten entfernt ist) anstatt auf dem F, wie es die klassische Harmonielehre verlangen würde.

Symmetrie herrscht auch in der individuellen Struktur der fünf Sätze sowie in der Anordnung und Behandlung der Themen, die Gegenstand unzähliger Spiele mit Spiegelungen sind. Doch wird sie nie zu einem Dogma: Die Ausgeglichenheit, die sich aus der sorgfältigen Gewichtung jedes einzelnen Elements ergibt, ist immer das Ergebnis einer instinktiven Entscheidung und nicht das einer akademischen Berechnung. Bartók widerstrebt es im Übrigen ganz und gar, zu etwas Identischem zurückzukehren. In der inneren Struktur der Sätze sorgen zahlreiche unvorhersehbare Faktoren für Brüche im sterilen Verlauf einer perfekten Form. Der geschickt konstruierte Aufbau wird nie zum Selbstzweck, und das *Fünfte Quartett* ist vor allem Farbe, Energie und Poesie. Als Gipfel der kompositorischen Raffinesse eröffnet es die Periode des Bartókschen „Klassizismus“: eine Reihe von Werken (wie die *Musik für Saiteninstrumente*, *Schlagzeug und Celesta*, die *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* und das 2. *Violinkonzert*), in denen der Komponist auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Fertigkeit in wunderbarer Weise die perfekte Beherrschung der Tonsprache mit einem Hedonismus im Ausdruck in Verbindung bringt.

CLAIRE DELAMARCHE
Übersetzung: Irène Weber-Froese

JERUSALEM QUARTET discography

All titles available in digital format (download and streaming)

BÉLA BARTÓK
String Quartets
nos. 2, 4 & 6
CD HMC 902235



LUDWIG VAN BEETHOVEN
String Quartets op.18
CD HMC 902207.08



CLAUDE DEBUSSY
MAURICE RAVEL
String Quartets
CD HMC 902304



JOSEPH HAYDN
String Quartets Op.64/5, 76/2 & 77/1
CD HMC 901823



LEOŠ JANÁČEK
String Quartet no.1 'Kreutzer Sonata', no.2
'Intimate Pages'
BEDŘICH SMETANA
String Quartet no.1
in E minor 'From My Life'
CD HMC 902178

ROMANTIC QUARTETS & QUINTETS
SCHUBERT. **Der Tod und das Mädchen**
SCHUMANN. **Piano Quintet op.44 / Piano
Quartet op.47**
BRAHMS. **Clarinet Quintet**
CD HMX 2908733.35

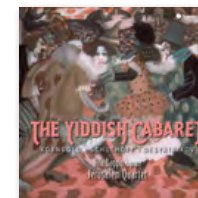


WOLFGANG AMADEUS MOZART
String Quartets K.157, 458, 589
CD HMC 902076



ROBERT SCHUMANN
Piano Quartet op.47
Piano Quintet, op.44
With Alexander Melnikov, piano
CD HMC 902122

DMITRI SHOSTAKOVICH
String Quartets
Nos. 1, 4, 6, 8, 9, 11
2 CD HMG 508392.93



THE YIDDISH CABARET
Works by KORNOLD,
SCHULHOFF, DESYATNIKOV
With Hila Baggio, soprano
CD HMM 902631



All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet "Boutique"
ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store'
or at **store.harmoniamundi.com**

harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2020

Enregistrement : 15-17 juin, 30 novembre et 1er décembre 2019

Teldex Studio Berlin, Berlin (Allemagne)

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Julian Schwenkner et Thomas Böhl, Teldex Studio Berlin

Montage : Thomas Böhl, Teldex Studio Berlin

Photo : © Felix Broede

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902240