

A man with dark hair, wearing a black jacket over a black turtleneck, is shown in profile, looking towards the left. The background is a dark, vertically-grained wood paneling. A solid red vertical bar is on the far left of the image.

**CHANDOS**

# TCHAIKOVSKY

The Tempest • Francesca da Rimini • The Voyevoda  
Overture and Polonaise from 'Cherevichki'

BBC Scottish Symphony Orchestra  
Alpesh Chauhan



Photograph by Constantin Alexandrovich Shapiro (1839 – 1900),  
now in a private collection / AKG Images, London / Fine Art Images

Pyotr Il'yich Tchaikovsky, 1887

**Pyotr Il'yich Tchaikovsky** (1840 – 1893)

1

**The Voyevoda, Op. 78** (1890 – 91)

12:29

in A minor • in a-Moll • en la mineur

Symphonic Ballad after Mickiewicz

Allegro vivacissimo – Moderato – Più mosso – Moderato –

Tempo I – Moderato sostenuto – Tempo precedente –

Allegro moderato – Moderato come prima – Moderato con moto –

Tempo I – Allegro giusto – Moderato – Allegro vivacissimo –

Tempo I

	<b>La Tempête, Op. 18</b> (1873, revised 1888)	<b>22:50</b>
	in F minor • in f-Moll • en fa mineur	
	(The Tempest)	
	<i>Fantaisie</i>	
	(Fantasia)	
	Dedicated to Vladimir Stasov	
2	Andante con moto –	3:43
3	Allegro moderato – Andante alla breve –	1:48
4	Allegro vivace –	3:05
5	Andante con moto – Poco più animato – Tempo I – Andantino – Andante mosso –	3:47
6	Allegro animato – Animando un poco – Allegro vivo – Animando – Come prima [Allegro vivo] –	2:45
7	Andante non tanto – Andante – Allargando – In tempo [Andante] – Allegro molto – Stringendo – Andante non tanto – Ritenuto molto – Allegro risoluto – Poco più allegro – L'istesso tempo – Andante con moto	7:40

**Overture and Polonaise from 'Cherevichki' (1885) 17:18**  
(Oksana's Caprices, or The Slippers)  
Comic-fantastic Opera in Four Acts

- 8 Overture 11:03  
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur  
Andante con moto – Andante –  
Allegro giusto – Poco meno mosso – A tempo – Poco meno mosso –  
Tempo I – Meno mosso –  
Andante non tanto quasi moderato – Più mosso –  
Allegro vivace
- 9 19 Polonaise. Tempo di Polacca 6:15  
in E major • in E-Dur • en mi majeur  
Molto maestoso – L'istesso tempo – Poco più animato

	<b>Francesca da Rimini, Op. 32 (1876)</b>	<b>25:08</b>
	in E minor • in e-Moll • en mi mineur	
	<i>Fantaisie pour orchestre d'après Dante</i>	
	Symphonic Fantasia after Dante	
	À Monsieur Serge Taneeff	
10	Andante lugubre – Più mosso. Moderato – Tempo I –	3:38
11	Allegro vivo –	5:30
12	Andante cantabile non troppo – L'istesso tempo –	
	Allegro vivo –	12:32
13	Allegro vivo – Poco più mosso	3:28
		<b>TT 78:12</b>

**BBC Scottish Symphony Orchestra**  
**Laura Samuel** leader  
**Alpesh Chauhan**

Alpesh Chauhan, with the BBC  
Scottish Symphony Orchestra  
during the BBC Proms, City Halls,  
Glasgow, 2020



Martin Shields

## Tchaikovsky: Symphonic Fantasias and Other Works

---

### Introduction

'Fantasia', the term for works in free form, certainly applies to the symphonic poem and its chief proponent, Franz Liszt, whose advice was to follow 'the idea.' 'Fantasy', loosely related but very different in meaning, is what Pyotr Il'yich Tchaikovsky (1840 – 1893) had so much more of than Liszt; indeed, applying inspired themes and colourings, he dominated this orchestral genre until Richard Strauss arrived on the scene in the last few years of the Russian composer's life.

In three of the four works featured on this disc – the opera *Cherevichki* (The Slippers) being represented by both Overture and Polonaise – fantasy for Tchaikovsky means a musical response to magic, while in *The Voyevoda* there is imaginative wizardry in the inclusion of a very special instrument in the orchestra: the newly invented *celeste mustel* (introduced by Auguste Mustel, in 1886), incorporated here before it found a singular place representing the Sugar Plum Fairy, in *The Nutcracker*.

### La Tempête, Op. 18

From the Byron-inspired *Manfred* Symphony,

of 1885, through to *The Nutcracker*, completed in 1892, Tchaikovsky's instrumental response to supernatural themes was at its zenith. So it is surprising to find the same fine-tuned results in two much earlier works, incidental music to Ostrovsky's 'spring fairy-tale' *The Snow Maiden* and the symphonic fantasia based on Shakespeare's *The Tempest* (1873, revised 1888; not to be confused with the even earlier *The Storm* [1864], a response to Ostrovsky's play about the tragic isolation of the downtrodden wife Katya Kabanova, later most memorably treated by Janáček). Both these still underrated masterpieces reflected blissful surroundings. Tchaikovsky drafted *La Tempête* – suggested to the composer as a subject by the critical conscience of Balakirev's nationalist circle, Vladimir Stasov (1824 – 1906) – in two weeks, 'without any effort', he told his brother Modest, 'as though moved by some supernatural force'. The natural beauty of the country home of his friend and former pupil Konstantin Shilovsky (1849 – 1893), in Usovo, stirred in Tchaikovsky 'some sort of exalted condition of spiritual bliss' – even though he was stimulated there by woods and steppe, and



was nowhere near the sea which he evokes, like Prospero, at the beginning and end of the Fantasy.

That, at first gentle, swell is conjured by thirteen-part strings, after a summons in woodwind and high brass. Where did the relatively young Tchaikovsky get such a notion? From the less multi-divided strings in the watery opening of Wagner's *Das Rheingold*, which he would see as well as hear for himself three years later, when Bayreuth cast a selective spell upon him? From Liszt via Rimsky-Korsakov, who had composed his first seascape in his much shorter symphonic poem based on the legend of the Novgorod merchant Sadko (1867) who with his playing enchants the underwater kingdom, a different kind of magic? Clearly the magus in charge here is Prospero on his magic island, his summons issued on two of the horns, accompanied by flecks of magic from his spirit servant, Ariel, who will conjure the storm. The brief description at the head of the score tells us only that this will bring the noble young Ferdinand to the shore; his princely theme is heard in several colourings (Dvořák would crib it for the leitmotif of the Prince in his opera *Rusalka*) before the tempest breaks, all fierce chromatics, bound together by Prospero's theme at key points.

Objections to Tchaikovsky's treatment of Shakespeare's swan song have mainly been made to the passionate nature of the central love music for Ferdinand and Miranda, Prospero's daughter; surely it has too much pathos and poignancy for these innocent young people? No matter; as music, it is a fine three-part melodic construction and exquisitely orchestrated, a worthy successor to the more star-crossed lovers of Tchaikovsky's first fully fledged masterpiece, the fantasy overture *Romeo and Juliet*. Between the Fantasy's inception and the height of passion come a mini-scherzo for Ariel and contrasting heave-hoes from the 'monster' Caliban, a brief development perhaps representing Prospero's rage at this creature's impertinence. A denouement suggesting a regal happy end could have provided a less imaginative finish; instead, Tchaikovsky returns to the music of the sea and Prospero's laying his magic to rest.

#### **Francesca da Rimini, Op. 32**

More great love music is placed with more justifiable pathos at the heart of the composer's next 'Symphonic Fantasia', *Francesca da Rimini*. By this stage, Tchaikovsky had been to Bayreuth for the first ever complete staging of Wagner's *Der Ring des Nibelungen* (1876) and written

about it for *The Russian Gazette*. He had also been absorbed by the Fifth Canto of the 'Inferno' in Dante's *Divina Commedia*, in which the sufferings of Francesca da Rimini and her lover, Paolo Malatesta, both murdered by her brute of a husband, Paolo's brother, are witnessed through a whirlwind in the second circle – designated for the lustful – by the poet and his guide, Virgil. When he started work on the fantasia back in Moscow in 1876, Tchaikovsky acknowledged to his younger colleague Taneyev the influence of Wagner:

isn't it odd that I should have submitted to the influence of a work of art that in general is extremely antipathetic to me?

The brass chords are indeed Wagnerian, though the whirlwind proper is pure Tchaikovsky – one up on his Shakespearean tempest, which is why the exposition can take a full reprise after the central episode. That love scene, of course, very substantial, clarinet-led, and taking a long and phantasmagorical route to its anguished climax, is the reason why the composer turned to this subject. It reflects the quotation from Dante, as delivered by Francesca, which he put at the head of the score:

...Nessun maggior dolore  
che ricordarsi del tempo felice  
ne la miseria...

...There is no greater sorrow  
than recalling happy times  
in present misery...]

If Balakirev and his circle – which in addition to Stasov also numbered Borodin, Cui, Mussorgsky, and Rimsky-Korsakov – were forward-looking in their espousal of Berlioz and programme music, their main drive was towards creation of a truly national music, taking up the torch lit by Glinka as the first great proponent of Russian music (which at that time, like it or not, also embraced Ukrainian folk idioms). Although conservatoire-trained under the aegis of the supposedly westernised Rubinstein brothers, Tchaikovsky was hailed by the nationalist group at this time, not least for his incorporation of three Ukrainian folk tunes in his Second Symphony (1872).

#### Overture and Polonaise from 'Cherevichki'

The locale was even more firmly established in his fourth opera, of 1874, *Vakula the Smith*, based on a charming folk-like tale, *Christmas Eve*, by that greatest of all Ukrainians, Nikolay Gogol. *Vakula the Smith*, thoroughly revised by Tchaikovsky at the height of his fame, in 1885, as *Cherevichki*, or 'The Slippers' (a revision that little affected the Overture or Polonaise), tells of the suffering of the

eponymous village hero, in Dikanka, at the hands of the capricious Oksana, who asks him to obtain the footwear of the revised title from the Tsaritsa. With the aid of the devil, who is involved in a subplot with Vakula's witch-mother, Solokha, he does. Result: happy ending, with Christmas bells. For this comic-magical tale, Tchaikovsky wrote much of his most charming and gently humorous music – later, after his death, reworked by Rimsky-Korsakov as *Christmas Eve*. The Overture could just have been a potpourri of some of the best melodies, starting with the music of Oksana's solo in Act I, Scene 2 and continuing with horn treatment of the kobza players' music, which ends up crowning both the Overture and the finale of the opera. But Tchaikovsky also makes work, in sonata form, of two further ideas, the Gopak for the Devil and Solokha, lyrically offset by the ardent arioso of Vakula in Act I, developed and reprised with variation. The Polonaise represents the pomp of the imperial court, incorporating vocal additions in the opera proper; it is the first great specimen of Tchaikovsky's love for the genre, which would continue with more famous polonaises in *Swan Lake*, *Eugene Onegin*, the Third Orchestral Suite, and *The Sleeping Beauty*.

#### **The Voyevoda, Op. 78**

Tchaikovsky's last programmatic work – unless we count the Sixth ('Pathétique') Symphony, which Tchaikovsky never gave as explicit an autobiographical outline as he did the Fourth – is the 'Symphonic Ballad' *The Voyevoda*, completed in 1891 – not to be confused with the early opera of that name, on a completely different subject. The original poet here was Poland's greatest, Adam Mickiewicz, the poem 'The Ambush', which Tchaikovsky read in the Russian translation by Mickiewicz's friend Pushkin (by virtue of which five of the world's greatest literary figures are featured in the four works presented in full or in part on this disc).

A voyevoda (the name for a local ruler in parts of eastern Europe) rides home from a campaign to find his marriage bed empty. His wife is at the fountain in the garden with a young man who tells her that he has always loved her, that she was bought by her husband, and that he (the young man) will now leave her forever. The voyevoda has brought his servant and a loaded gun, which he orders the servant to fire at the woman he thinks is unfaithful. The servant shoots the voyevoda instead.

Tchaikovsky adopts a formula which he had used since *La Tempête* and *Francesca*

*da Rimini*: exciting or atmospheric outer portions framing love music of searing poignancy. The voyevoda's galop home is depicted in a racy *Allegro vivacissimo*, dark colours and descending scalic figures (a Tchaikovsky speciality) prevailing. The love scene is as fine as the others featured on this disc, if less protracted: a harp ushers in romantic moonshine, and the celesta, which Tchaikovsky had recently heard demonstrated in Paris and which he determined to be the first composer to use, both accompanies the melodies and doubles one of them. The unexpected denouement is swift: the galloping returns, but furtively, until the gunshot, and – in a rapid death sequence outlined by doom-laden low brass in a manner which Tchaikovsky would reuse at the end of the 'Pathétique' Symphony – the voyevoda breathes his last.

How odd that Tchaikovsky should have wanted this fine late work destroyed – after the first performance, in 1891, he declared, 'such rubbish should never have been written' – and what a relief that another of his disciples, Alexander Ziloti (1863 – 1945), later retrieved the orchestral parts to reconstruct the score. Was the lugubriousness of *The Voyevoda* too close to home; was he writing about his worst fears? Whatever

the case, quite apart from the historic first orchestral appearance of the new instrument and the possible element of autobiography, the symphonic ballad provides as fine a companion as any to the distinguished company on this disc.

© 2023 David Nice

### **The Tempest Programme**

The sea. Ariel, spirit of the air, obedient to the will of the enchanter Prospero, conjures a tempest. Shipwreck, introducing Ferdinand. The enchanted island. First and tentative expressions of love between Miranda and Ferdinand. Ariel. Caliban. The loving couple surrenders to the triumphant imperative of their passion. Prospero strips himself of his enchanted powers and departs the island. The sea.

Formed in 1935, the **BBC Scottish Symphony Orchestra** has been based at Glasgow's City Halls since 2006. It has a rich history of performing, broadcasting, and recording across Scotland and the rest of the UK, and of touring overseas, most recently to South America, China, India, and Japan. Its huge range of repertoire has

developed under its Chief Conductors, who include Osmo Vänskä, Ilan Volkov (currently Principal Guest Conductor), Sir Donald Runnicles (now Conductor Emeritus), Thomas Dausgaard, and, since September 2022, Ryan Wigglesworth. It has long been a champion of new music, not least through Tectonics, its annual festival of the new and experimental, and it has established strong links with local communities through its learning and outreach programmes. It is a partner in Big Noise, Scotland's project for social change through music, and it maintains a close association with the Royal Conservatoire of Scotland, in Glasgow, working across a variety of disciplines with conductors, composers, soloists, and orchestral players. The BBC Scottish Symphony Orchestra maintains a busy schedule of broadcasts on BBC Radio 3, BBC iPlayer, BBC Radio Scotland, and BBC television. It appears regularly at the BBC Proms and Edinburgh International Festival and is a recipient of the Royal Philharmonic Society Award for Ensemble and of four *Gramophone* Awards. [www.bbc.co.uk/bbcso](http://www.bbc.co.uk/bbcso)

**Alpesh Chauhan** OBE was born in Birmingham and studied cello under Eduardo Vassallo, at the Royal Northern College of Music, in Manchester, before pursuing the

prestigious Master's Conducting Course. He has studied with Stanisław Skrowaczewski and as Assistant Conductor of the City of Birmingham Symphony Orchestra, from 2014 to 2016, was mentored by Andris Nelsons and Edward Gardner. Following his outstanding début in 2015, he was appointed Principal Conductor of Filarmonica Arturo Toscanini, in Parma, and performed much of the great symphonic repertoire, including a complete cycle of Brahms's symphonies. Other current posts include Principal Guest Conductor of the Düsseldorfer Symphoniker, Associate Conductor of the BBC Scottish Symphony Orchestra, and Music Director of Birmingham Opera Company. He appears as guest conductor with the London Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Orchestre national d'Île de France, Orchestre national de Lille, Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, Rome, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Malmö Symfoniorkester, and Seattle Symphony, among others, and enjoys collaborations with soloists such as Nicola Benedetti, Karen Cargill, Colin Currie, Veronika Eberle, James Ehnes, Pablo Ferrández, Ilya Gringolts, Benjamin Grosvenor, Hilary Hahn, Stephen Hough,

Pavel Kolesnikov, Johannes Moser, Beatrice Rana, and Nikolaj Szeps-Znaider. A keen advocate of music education for young people, he is a patron of Awards for Young Musicians, a UK charity supporting musically talented young people from disadvantaged backgrounds. He has worked with the National Youth Orchestra of Scotland and the symphony orchestras of the Royal Conservatoire of Scotland and the Royal Northern College of Music, and was the conductor of the 2015 BBC Ten Pieces film which brought the world

of classical music into secondary schools across the UK and received a BAFTA award. Following the success of the 2019 production by Birmingham Opera Company of Shostakovich's *Lady Macbeth of the Mtsensk District* he was declared Newcomer of the Year in the 2021 International Opera Awards. In 2022 Alpesh Chauhan was named 'Miglior Direttore' by the Italian National Association of Music Critics for concerts given across Italy in 2021, and in January 2022 received an OBE for Services to the Arts in the Queen's New Year Honours.

## Tschaikowsky: Sinfonische Fantasien und andere Werke

---

### Einleitung

Der Begriff "Fantasie", der ein Werk in freier Form bezeichnet, trifft gewiss für die Sinfonische Dichtung und ihren Hauptvertreter Franz Liszt zu, welcher dazu riet, "der Idee" zu folgen. "Phantasie" – entfernt verwandt doch von ganz anderer Bedeutung – ist dagegen das, wovon Pjotr Iljitsch Tschaikowsky (1840 – 1893) soviel mehr hatte als Liszt. Tatsächlich dominierte er das Genre mit dem Einsatz inspirierter Themen und Farbgebung, bis in den letzten Lebensjahren des russischen Komponisten Richard Strauss auf der Bildfläche erschien.

In drei der vier hier vorliegenden Werke – wobei die Oper *Tscherewitschki* (Die Pantöffelchen) sowohl durch ihre Ouvertüre als auch durch ihre Polonaise vertreten ist – bedeutet "Fantasie" für Tschaikowsky eine musikalische Antwort auf Magie, während der einfallsreiche Zauber von *Der Wojewode* darin liegt, dass ein ganz besonderes Instrument in das Orchester einbezogen wird, nämlich die neu erfundene *Celeste Mustel* (von Auguste Mustel 1886 vorgestellt), die hier bereits erscheint, bevor sie als

musikalische Verkörperung der Zuckerfee im *Nussknacker* ihren einzigartigen Platz fand.

### La Tempête op. 18

Von der durch Byron inspirierten *Manfred*-Sinfonie aus dem Jahr 1885 bis hin zum 1892 fertiggestellten *Nussknacker* befand sich Tschaikowskys instrumentale Antwort auf übernatürliche Themen auf ihrem Zenith. Daher überrascht es, dieselben fein abgestimmten Resultate auch in zwei viel früher entstandenen Werken zu finden, und zwar in der Bühnenmusik zu Ostrowskys "Frühlingsmärchen" *Snegurotschka* (Schneeflöckchen) sowie in der auf Shakespeares *The Tempest* basierenden Sinfonischen Fantasie (von 1873, revidiert 1888 und nicht zu verwechseln mit der noch früheren Ouvertüre *Das Gewitter* [1864], nach Ostrowskys Theaterstück über die tragische Isolation der unterdrückten Ehefrau Katja Kabanowa, später auf unvergesslichste Art und Weise von Janáček vertont). Beide dieser nach wie vor unterschätzten Meisterwerke spiegelten eine glückselige Umgebung wider. Das Sujet

für *La Tempête* wurde dem Komponisten von Wladimir Stasow (1824 – 1906), dem kritischen Gewissen von Balakirews nationalistischem Zirkel, vorgeschlagen, und, wie er seinem Bruder Modest erzählte, skizzierte Tschaikowsky das Werk “ohne jede Mühe” in nur zwei Wochen, “wie von einer übernatürlichen Kraft bewegt”. Die natürliche Schönheit des Landsitzes seines Friends und ehemaligen Schülers Konstantin Schilowsky (1849 – 1893) erweckte in Tschaikowsky “eine Art erhabenen Zustand spiritueller Glückseligkeit”, und das, obwohl er dort von Wäldern und Steppe beflügelt wurde und sich nicht einmal in der Nähe der Meeres befand, welches er wie Prospero zu Beginn und Ende der Fantasie heraufbeschwört.

Diese zunächst sanften Wellen werden nach einem Weckruf in den Holz- und hohen Blechbläsern durch dreizehn-fach geteilte Streicher hervorgezaubert. Woher hatte der recht junge Tschaikowsky einen solchen Einfall? Etwa von den weniger geteilten Streichern der wasserreichen Eröffnung von Wagners *Das Rheingold*, welches er selbst drei Jahre später sehen und hören sollte, als Bayreuth ihn in seinen eigenartigen Bann zog? Oder von Liszt über Rimsky-Korsakow, der sein erstes

Seestück in seiner viel kürzeren Sinfonischen Dichtung geschrieben hatte, welche auf der Legende um den aus Nowgorod stammenden, das Unterwasserreich mit seinem Spiel verzaubernden Kaufmann Sadko (1867) basiert – eine andere Art von Magie also? Zweifellos ist hier Prospero auf seiner Zauberinsel der federführende Magier, und sein Ruf ergeht durch zwei der Hörner, begleitet von magischen Einwürfen seines Geisterdieners Ariel, der den Sturm heraufbeschwören wird. Die kurze Beschreibung zu Anfang der Partitur erklärt lediglich, dass dies den jungen Edelmann Ferdinand an Land bringen wird, und sein fürstliches Thema erklingt in verschiedenen Farbgebungen (Dvořák sollte es sich als Leitmotiv des Prinzen für seine Oper *Rusalka* anschauen), bevor der Sturm in wilder Chromatik, die an Schlüsselstellen durch Prosperos Thema zusammengehalten wird, losbricht.

Einwände gegen Tschaikowskys Behandlung von Shakespeares Schwanengesang haben sich in erster Linie an der leidenschaftlichen Natur der zentralen Liebesmusik für Ferdinand und Prosperos Tochter Miranda festgemacht – dieses Maß an Pathos und Schmerzlichkeit sei doch sicherlich zu viel für diese



unschuldigen jungen Leute. Wie dem auch sei – als Musik handelt es sich um ein ausgezeichnetes, auserlesen orchestriertes dreiteiliges melodisches Konstrukt und einen würdigen Nachfolger für die unter einem unglücklicheren Stern stehenden Liebenden in Tschaikowskys erstem unbestrittenen Meisterwerk, der *Fantasia-Ouvertüre Romeo und Julia*. Zwischen dem Beginn der *Fantasia* und den Höhen der Leidenschaft gibt es noch ein Mini-Scherzo für Ariel und kontrastierende hau-ruck-artige Einschübe des “Ungeheuers” Caliban, wobei eine kurze Ausarbeitung möglicherweise Prosperos Rage über die Impertinenz dieser Kreatur repräsentiert. Eine ein königliches Happy End nahelegende Auflösung hätte ein weniger einfallreiches Ende geliefert – stattdessen kehrt Tschaikowsky zur Musik des Meeres und zu Prosperos Abschied von seinen magischen Kräften zurück.

#### **Francesca da Rimini op. 32**

Auch im Herzen von *Francesca da Rimini*, der nächsten “Sinfonischen Fantasia” des Komponisten, steht große Liebesmusik und zwar von eher zu rechtfertigendem Pathos. Inzwischen hatte Tschaikowsky in Bayreuth die überhaupt erste Gesamtauführung von Wagners *Der Ring des Nibelungen*

(1876) erlebt und darüber für die *Russische Gazette* berichtet. Außerdem hatte er sich in den Fünften Canto des “Inferno” von Dantes *Divina Commedia* vertieft, in welchem die Leiden Francesca da Rimini und ihres Liebhabers, Paolo Malatesta, die beide von ihrem brutalen Ehemann, Paolos Bruder, ermordet wurden, vom Dichter und seinem Führer Virgil durch einen Wirbelwind hindurch im für die Wollüstigen vorgesehenen zweiten Kreis der Hölle bezeugt werden. Als er nach seiner Rückkehr nach Moskau 1876 mit der Arbeit an dem Werk begann, räumte Tschaikowsky seinem jüngeren Kollegen Tanejew gegenüber den Einfluss Wagners ein:

Ist es nicht seltsam, dass ich dem Einfluss eines Kunstwerks erlegen bin, dem ich generell extrem abgeneigt bin?

Die Blechbläser-Akkorde erinnern tatsächlich an Wagner, doch der eigentliche Wirbelsturm ist reiner Tschaikowsky und hat seinem Shakespeare-Sturm noch etwas voraus, weshalb die Exposition auch eine komplette Reprise nach der zentralen Episode verträgt. Diese sehr umfangreiche, von der Klarinette angeführte, eine lange und phantasmagorische Route bis hin zu ihrem qualvollen Höhepunkt nehmende Liebesszene ist natürlich der Grund,

weswegen der Komponist sich diesem Thema zuwandte. Sie spiegelt das von Tschaikowsky an den Anfang der Partitur gestellte Zitat wider, welches Dante Francesca in den Mund gelegt hatte:

... Nessun maggior dolore  
che ricordarsi del tempo felice  
ne la miseria ...

[... Wer fühlt wohl größeres Leiden  
als der, dem schöner Zeiten Bild  
erscheint  
im Missgeschick ...]

Wenn Balakirew und sein Kreis, zu dem neben Stasow auch Borodin, Cui, Mussorgsky und Rimsky-Korsakow gehörten, auch in ihrem Eintreten für Berlioz und die Programmmusik vorausschauend waren, so lag ihre Hauptmotivation doch in der Erschaffung einer wahrhaft nationalen Musik, womit sie die Fackel übernahmen, die Glinka als erster großer Fürsprecher russischer Musik (zu der zu jener Zeit, ob es einem nun gefällt oder nicht, auch Elemente ukrainischer Volksmusik gehörten) entzündet hatte. Obwohl er am Konservatorium unter der Ägide der vermeintlich verwestlichten Rubinstein-Brüder ausgebildet worden war, wurde Tschaikowsky zu jener Zeit dennoch von der nationalistischen Gruppe gefeiert,

nicht zuletzt für die Einbeziehung drei ukrainischer Volksmelodien in seine Zweite Sinfonie (1872).

#### Ouvertüre und Polonaise aus “Tscherewitschki”

Diese Verortung wurde mit seiner 1874 entstandenen vierten Oper *Wakula der Schmied*, welche auf einer charmanten, gleichsam volkstümlichen Geschichte namens *Die Nacht vor Weihnachten* von jenem größten aller Ukrainer, Nikolai Gogol basiert, noch nachdrücklicher etabliert. *Wakula der Schmied*, von Tschaikowsky auf der Höhe seines Ruhms 1885 als *Tscherewitschki* oder “Die Pantöffelchen” überarbeitet (was sowohl auf die Ouvertüre als auch auf die Polonaise kaum Einfluss hatte), erzählt von den Qualen, denen der namengebende Dorfheld von Dikanka durch die kapriziöse Oksana ausgesetzt wird, die ihn darum bittet, ihr das Schuhwerk des revidierten Titels von der Tsarina zu beschaffen. Dies gelingt ihm mit Hilfe des Teufels, der in einer Nebenhandlung mit Wakulas Hexenmutter Solocha involviert ist. Es folgt ein Happy End mit Weihnachtsglocken. Für diese komischmagische Geschichte schrieb Tschaikowsky einen großen Teil seiner charmantesten und sanft humorvollsten Musik, welche Rimsky-

Korsakow nach seinem Tod mit dem Titel *Die Nacht vor Weihnachten* überarbeitete. Die Ouvertüre hätte einfach aus einem Potpourri aus einigen der besten Melodien bestehen können, beginnend mit der Musik zu Oksanas Solo in der zweiten Szene des ersten Akts und sich fortsetzend mit der Horn-Behandlung der Musik der Kobza-Spieler, welche schließlich den krönenden Abschluss sowohl der Ouvertüre als auch des Finales der Oper liefert. Doch Tschaikowsky arbeitete (in Sonatenhauptsatzform) auch noch zwei weitere Ideen ein, nämlich den Gopak für den Teufel und Solocha, den er lyrisch mit dem leidenschaftlichen Arioso Wakulas aus dem ersten Akt kontrastiert und auch noch mit einer Durchführung und Reprise mit Variation versieht. Die Polonaise steht für den Pomp des Kaiserhofs und umfasst in der Oper selbst auch noch Vokaleinlagen. Sie ist das erste bedeutende Exemplar von Tschaikowskys Vorliebe für das Genre, die sich mit berühmteren Polonaisen in *Schwanensee*, *Eugen Onegin*, der Suite Nr. 3 für Orchester und *Dornröschen* fortsetzen sollte.

#### **Der Wojewode op. 78**

Sieht man einmal von der Sechsten Sinfonie ("Pathétique"), die Tschaikowsky nie in einen so explizit autobiografischen Zusammenhang

stellte wie die Vierte, ab, so handelt es sich bei der 1891 fertiggestellten "Sinfonischen Ballade" *Der Wojewode* (nicht zu verwechseln mit der gleichnamigen frühen Oper über ein komplett anderes Sujet) um sein letztes programmatisches Werk. Das ursprüngliche Gedicht "Der Hinterhalt" stammt von Polens größtem Dichter Adam Mickiewicz, und Tschaikowsky las es in der russischen Übersetzung von Mickiewiczs Freund Puschkin, so dass fünf der weltgrößten literarischen Figuren in den vier ganz oder zum Teil präsentierten Werken dieser Einspielung vertreten sind.

Ein Wojewode (die Bezeichnung für einen örtlichen Herrscher in Teilen Osteuropas) reitet von einem Feldzug nach Hause und findet sein Ehebett leer vor. Seine Ehefrau befindet sich am Springbrunnen im Garten und zwar mit einem jungen Mann, der ihr eröffnet, dass er sie immer geliebt hat, dass ihr Ehemann sie gekauft hat und dass er (der junge Mann) sie jetzt für immer verlassen wird. Der Wojewode hat seinen Diener und ein geladenes Gewehr mitgebracht und befiehlt jetzt dem Diener, auf die Frau zu schießen, die er für untreu hält. Der Diener erschießt stattdessen den Wojewoden.

Tschaikowsky benutzt hier ein Schema, auf das er seit *La Tempête* und *Francesca da*

*Rimini* zurückgegriffen hatte: Aufregende oder atmosphärische Außenabschnitte umrahmen Liebesmusik von durchdringender Schmerzlichkeit. Des Wojewoden Galopp heimwärts wird mit einem feurigen *Allegro vivacissimo* dargestellt, in dem dunkle Farben und fallende Tonleiterfiguren (eine Spezialität Tschaikowskys) vorherrschen. Die Liebesszene steht den anderen in dieser Einspielung in nichts nach, wenn sie auch nicht ganz so ausgedehnt ist: Eine Harfe führt romantisches Mondlicht ein, und die Celesta, welche Tschaikowsky kürzlich bei einer Vorführung in Paris kennengelernt hatte und die er unbedingt als erster Komponist einsetzen wollte, begleitet die Melodien und doppelt auch eine von ihnen. Die unerwartete Auflösung geht schnell von statten: Das Galoppieren kehrt wieder, bleibt jedoch verstohlen bis zum Abfeuern des Schusses und dem letzten Atemzug des Wojewoden in einer von verhängnisvollem tiefem Blech umrissenen rapiden Todessequenz, ähnlich wie es von Tschaikowsky zum Abschluss der „Pathétique“ Sinfonie wiederverwendet sollte.

Wie befremdlich, dass Tschaikowsky dieses ausgezeichnete späte Werk vernichten wollte – nach der Uraufführung im Jahr 1891 erklärte er, „solcher Plunder hätte nie geschrieben werden sollen“ – und welch ein

Glück, dass Alexander Ziloti (1863 – 1945), ein weiterer seiner Anhänger, später die Orchesterstimmen wiederentdeckte, um die Partitur zu rekonstruieren. Kam ihm die Düsterei von *Der Wojewode* zu nahe? Schrieb er über seine eigenen schlimmsten Ängste? Was auch immer der Grund gewesen sein mag – ganz abgesehen von dem historischen ersten Orchesterauftritt des neuen Instruments und dem möglicherweise autobiografischen Element stellt die Sinfonische Ballade einen ebenbürtigen Begleiter der erlesenen Gesellschaft dieser Einspielung dar.

© 2023 David Nice

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

### **La Tempête Programm**

Das Meer. Ariel, ein Luftgeist, dem Willen des Zauberers Prospero gehorchend, beschwört einen Sturm herauf. Schiffbruch, Ferdinand mit sich bringend. Die verzauberte Insel. Erste und zaghafte Liebesbekundungen zwischen Miranda und Ferdinand. Ariel. Caliban. Das verliebte Paar gibt sich dem triumphierenden Gebot ihrer Leidenschaft hin. Prospero legt seine Zauberkräfte ab und verlässt die Insel. Das Meer.

## Tchaïkovski: Fantaisies symphoniques et autres œuvres

---

### Introduction

“Fantasia”, le terme italien désignant des œuvres de forme libre, convient certainement au poème symphonique et à son principal défenseur, Franz Liszt, dont le conseil était de suivre “l’idée”. La “fantaisie”, qui a avec elle un vague lien, mais dont la signification est très différente, est ce que Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840 – 1893) composa bien plus souvent que Liszt. Utilisant des thèmes et des coloris inspirés, il domina en effet ce genre orchestral jusqu’à l’entrée en scène de Richard Strauss dans les toutes dernières années de sa vie.

Dans trois des quatre œuvres reprises sur ce CD – l’opéra *Tcherevitchki* (Les Souliers de la reine) étant représenté à la fois par l’Ouverture et par une Polonaise –, la fantaisie pour Tchaïkovski est une réponse musicale à une forme de magie, tandis que dans *Le Voïévode* la fascination inventive résulte de l’inclusion d’un instrument très particulier dans l’orchestre: le *celeste mustel* que venait d’inventer, en 1886, Auguste Mustel. Cet instrument fut introduit dans *Le Voïévode* avant d’occuper une place singulière par sa représentation de la fée Dragée dans *Casse-Noisette*.

### La Tempête, op. 18

De la Symphonie *Manfred* inspirée de Byron, datant de 1885, à *Casse-Noisette* achevée en 1892, la réponse instrumentale de Tchaïkovski aux thèmes surnaturels fut à son zénith. Il est donc surprenant de trouver de la musique tout aussi affinée, dans deux œuvres composées bien avant, la musique de scène pour le “conte de fées printanier” *La Fille des neiges* d’Ostrovski et la fantaisie symphonique d’après *La Tempête* de Shakespeare (1873, remaniée en 1888, à ne pas confondre avec l’œuvre plus ancienne *L’Orage* [1864], une réponse à la pièce d’Ostrovski sur le tragique isolement de l’épouse opprimée Katya Kabanova, un sujet traité plus tard de manière particulièrement mémorable par Janáček). Ces deux chefs-d’œuvre encore sous-estimés reflétaient un environnement merveilleux. Tchaïkovski esquaissa *La Tempête* – un sujet suggéré au compositeur par Vladimir Stasov (1824 – 1906), la conscience critique du cercle nationaliste de Balakirev – en deux semaines, “sans aucun effort”, dit-il à son frère Modeste, “comme mù par une force surnaturelle”. La beauté naturelle de la maison de campagne de son ami et ancien

élève Konstantin Shilovsky (1849 – 1893), à Usovo, suscita chez Tchaïkovski “une sorte d’état de félicité spirituelle et d’exaltation” – alors qu’il était stimulé là-bas par les bois et la steppe, et se trouvait très loin de la mer qu’il évoque, comme Prospero, au début et à la fin de la Fantaisie.

Cette houle, légère d’abord, est suggérée par des cordes en treize parties après une invocation aux bois et aux cuivres aigus. Où donc le relativement jeune Tchaïkovski puisa-t-il cette idée? Lorsqu’il entendit les cordes moins divisées de l’ouverture dépeignant le mouvement de l’eau dans *Das Rheingold* de Wagner qu’il allait voir trois ans plus tard, succombant à l’enchantement tout particulier de Bayreuth? Chez Liszt, via Rimski-Korsakov, dont le premier paysage marin dans un poème symphonique beaucoup plus court s’inspire de la légende du marchand Sadko de Novgorod (1867) qui charme, en jouant de son instrument, le royaume des fonds marins – une magie d’un genre différent? Il est clair que le magicien à l’œuvre ici est Prospero sur son île enchantée, dont l’invocation est véhiculée par deux des cors qu’accompagnent quelques touches de magie d’Ariel, son serviteur spirituel, qui déchaînera la tempête. Une brève description en tête de la partition nous dit seulement que ceci amène le jeune et noble Ferdinand sur le rivage, et son thème princier

est entendu en différents coloris (Dvořák le reprit pour le leitmotiv du Prince dans son opéra *Rusalka*) avant que se déchaîne la tempête rendue par un chromatisme féroce que soude le thème de Prospero aux moments-clés.

Les objections faites au traitement par Tchaïkovski de l’œuvre considérée comme le chant du cygne de Shakespeare portent surtout sur la nature passionnée de la musique qui reflète, au centre de la pièce, les sentiments amoureux de Ferdinand et Miranda, la fille de Prospero. Sans doute l’intensité du pathos et de l’émotion qui l’imprègnent est-elle exagérée pour ces jeunes amoureux innocents? Peu importe, car musicalement il s’agit d’une superbe construction mélodique en trois parties, délicieusement orchestrée, qui succède dignement à l’entrée en scène des amoureux plus réputés du premier véritable chef d’œuvre de Tchaïkovski, dans l’ouverture fantaisie *Roméo et Juliette*. Entre le début de la Fantaisie et le moment où la passion atteint son sommet, il y a un mini-scherzo chanté par Ariel et, formant un contraste, les ahanements du “monstre” Caliban, un bref développement représentant peut-être la rage de Prospero face à l’impertinence de cette créature. Une conclusion moins imaginative aurait pu offrir un dénouement heureux et majestueux, mais au lieu de cela, Tchaïkovski retourne à la

musique évoquant la mer et à Prospero qui met au repos ses talents de magicien.

#### **Francesca da Rimini, op. 32**

Au cœur de la “Fantaisie symphonique” que Tchaïkovski composa ensuite, *Francesca da Rimini*, il y a aussi une musique grandiose qui évoque l’amour, marquée ici par un pathos plus justifiable. Entre-temps, Tchaïkovski était passé par Bayreuth pour y assister à la toute première mise en scène de l’intégralité de *Der Ring des Nibelungen* de Wagner (1876) et il en avait rédigé la critique pour *La Gazette russe*. Il avait aussi été absorbé par le Chant V de l’*“Inferno”* (l’Enfer) dans la *Divina Commedia* de Dante, dans lequel les souffrances de Francesca da Rimini et de son bien-aimé, Paolo Malatesta, tous deux assassinés par son violent mari, le frère de Paolo, sont observées au travers d’un tourbillon dans le deuxième cercle de l’Enfer – le cercle des “luxurieux” – par le poète et son guide Virgile. Lorsqu’il commença à travailler à la fantaisie à Moscou en 1876, Tchaïkovski reconnut devant son jeune confrère Taneïev que Wagner l’avait influencé:

n’est-il pas étrange que je me laisse influencer par une œuvre qui m’est dans l’ensemble très antipathique?

Les accords aux cuivres sont en effet wagnériens, mais le tourbillon lui-même est du pur Tchaïkovski – surpassant l’évocation de la tempête shakespearienne, ce qui explique pourquoi l’exposition est entièrement reprise après l’épisode central. Cette scène d’amour très substantielle que mène la clarinette et qui emprunte vers son climax angoissé un chemin long et fantasmagorique explique évidemment pourquoi le compositeur choisit ce sujet. C’est le reflet de la citation de Dante, formulée par Francesca, qu’il plaça en tête de la partition:

...Nessun maggior dolore  
che ricordarsi del tempo felice  
ne la miseria...

[...Il n’est pas pire douleur  
que de se souvenir des temps heureux  
dans la misère...]

Si Balakirev et son cercle – dont faisaient partie, outre Stasov, Borodine, Cui, Moussorgski et Rimski-Korsakov – étaient avant-gardistes par leur adhésion à Berlioz et à la musique à programme, leur principale motivation était de créer une musique véritablement nationale, reprenant ainsi le flambeau de Glinka qui fut le premier grand défenseur de la musique russe (comprenant aussi, à cette époque, qu’on le veuille ou non, la musique folklorique ukrainienne).

Bien qu'il fût formé au conservatoire sous l'égide des frères Rubinstein prétendument occidentalisés, Tchaïkovski était acclamé par le groupe nationaliste à ce moment, et notamment pour avoir repris dans sa Deuxième Symphonie (1872) trois mélodies folkloriques ukrainiennes.

#### **Ouverture et Polonaise de "Tcherevitchki"**

L'élément local est encore plus prégnant dans son quatrième opéra (1874) *Vakoula le Forgeron*, basé sur un conte populaire charmant intitulé *La Nuit de Noël*, écrit par le plus grand de tous les Ukrainiens, Nikolai Gogol. *Vakoula le Forgeron*, fondamentalement remanié par Tchaïkovski au sommet de sa gloire, en 1885, pour devenir *Tcherevitchki*, ou "Les Souliers de la reine" (une révision qui a peu affecté l'Ouverture et la Polonaise), raconte les souffrances du héros du village de Dikanka, Vakoula, causées par la capricieuse Oksana qui lui demande de lui offrir les bottes de la tsarine auxquelles fait allusion le nouveau titre. Avec l'aide du diable, qui est impliqué dans une sous-intrigue avec la mère de Vakoula, la sorcière Solokha, il arrive à les obtenir. Résultat: fin heureuse et tintement de cloches pour Noël. Pour ce conte comique et magique, Tchaïkovski écrivit une musique qui représente une part essentielle de ses pages les plus

charmantes et délicatement humoristiques – elle fut retravaillée plus tard, après son décès, par Rimski-Korsakov et intitulée *La Nuit de Noël*. Cette ouverture aurait pu être seulement un pot-pourri de certaines des meilleures mélodies, commençant par la musique du solo d'Oksana dans l'acte I, scène 2, et continuant avec les cors interprétant la musique des joueurs de kobza, qui couronnera à la fois l'Ouverture et le finale de l'opéra. Mais Tchaïkovski travaille aussi, en adoptant la forme sonate, deux idées nouvelles, le gopak pour le Diable et pour Solokha, lyriquement contrasté par l'ardent arioso de Vakoula dans l'acte I, développé et repris avec des variations. La Polonaise représente le faste de la cour impériale et il y a des ajouts vocaux dans l'opéra proprement dit. Il s'agit du premier grand spécimen reflétant l'attachement de Tchaïkovski à ce genre, auquel succéderont des polonaises plus célèbres encore dans *Le Lac des cygnes*, *Eugène Onéguine*, la Troisième Suite orchestrale et *La Belle au bois dormant*.

#### **Le Voïévode, op. 78**

La dernière œuvre programmatique de Tchaïkovski – à moins que nous comptions la Sixième Symphonie qui n'a pas de contours autobiographiques aussi spécifiques que la Quatrième – est la "ballade symphonique"



*Le Voïévode*, achevé en 1891 – à ne pas confondre avec l'ancien opéra de ce nom sur un sujet tout à fait différent. L'œuvre s'inspire du poème "L'Embuscade" du plus grand poète polonais, Adam Mickiewicz, que Tchaïkovski lut dans une traduction russe de Pouchkine, un grand ami du poète (en vertu de quoi cinq des plus grandes figures littéraires du monde sont représentées au travers des quatre œuvres reprises en tout ou en partie sur ce CD).

Un voïévode (chef d'armée ou gouverneur dans certains pays slaves) revient d'une bataille pour trouver le lit conjugal vide. Sa femme est dans le jardin, près de la fontaine, avec un jeune homme qui lui dit qu'il l'a toujours aimée et qu'elle a été achetée par son mari; le jeune homme ajoute qu'il va maintenant la quitter pour toujours. Le voïévode est accompagné par son serviteur, armé d'un fusil chargé, et il lui demande de tirer sur sa femme qu'il croit infidèle. Le serviteur tire, mais sur le voïévode.

Tchaïkovski adopte une formule qu'il utilise depuis *La Tempête* et *Francesca da Rimini*: les parties introductive et finale, toutes deux exaltantes et pleines d'atmosphère, encadrent une musique qui exprime l'amour avec une intense émotion. Le voïévode qui rentre chez lui sur son cheval au galop est dépeint par un *Allegro vivacissimo*

rapide, les coloris sombres et les motifs de gammes descendantes (une spécialité de Tchaïkovski) y dominant. La scène d'amour est aussi belle que les autres figurant sur ce disque, mais un peu moins longue; une harpe fait son entrée au clair de lune et le célesta que Tchaïkovski venait de voir présenté à Paris et qu'il était décidé à utiliser avant que tout autre compositeur n'en prenne l'initiative, accompagne les mélodies et double l'une d'elles. Le dénouement est inattendu et vif: le galop réapparaît, mais furtivement, jusqu'au coup de fusil et – dans un épisode funeste rapide dépeint par les sonorités sinistres de cuivres graves, un procédé que Tchaïkovski réutilisera à la fin de la Symphonie dite "Pathétique" – le voïévode rend son dernier souffle.

Comme il est étrange que Tchaïkovski ait voulu que cette œuvre tardive de toute beauté soit détruite – après sa création, en 1891, il déclara qu'"une telle ordure n'aurait jamais dû être écrite" – et quel soulagement qu'un autre de ses disciples, Alexander Ziloti (1863 – 1945), en ait récupéré plus tard les parties orchestrales pour reconstruire la partition. Le caractère lugubre de l'œuvre était-il trop proche de son vécu? Décrivait-il ses plus profondes angoisses? Toujours est-il qu'indépendamment de la première

apparition orchestrale historique du nouvel instrument et des éventuels éléments autobiographiques, la ballade symphonique est sans aucun doute une œuvre digne de figurer aux côtés des autres joyaux repris sur ce disque.

© 2023 David Nice

Traduction: Marie-Françoise de Meeüs

### La Tempête Programme

La mer. Ariel, esprit de l'air, obéissant à la volonté de l'enchanteur Prospero, soulève une tempête. Naufrage du navire, conduisant Ferdinand. L'île enchantée. Premiers et timides élans d'amour de Miranda et de Ferdinand. Ariel. Caliban. Le couple amoureux se livre au prestige triomphant de la passion. Prospero se dépouille de sa force d'enchantement et quitte l'île. La mer.



BBC Scottish Symphony Orchestra, with  
Thomas Dausgaard, its former Chief Conductor,  
at City Halls, Glasgow, October 2019

(5) Francesca da Rimini

...“Nessun maggior dolore  
che ricordarsi del tempo felice  
ne la miseria: e ciò sa 'l tuo dottore.

Ma s' a conoscer la prima radice  
del nostro amor tu hai cotanto affetto,  
farò come colui che piange e dice.

Noi leggevamo un giorno per diletto,  
di Lancialotto, come amor lo strinse;  
soli eravamo e senza alcun sospetto.

Per più fiate li occhi ci sospinse  
quella lettura, e scolorocci il viso;  
ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Quando leggemmo il disiato riso  
esser baciato da cotanto amante,  
questi, che mai da me non fia diviso,

la bocca mi baciò tutto tremante.  
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:  
quel giorno più non vi leggemmo avante.”

Francesca da Rimini

...“There is no greater sorrow  
than recalling happy times  
in present misery: and your guide knows this.

But if to know the original root  
of our love you have such great desire,  
I shall be as one who weeps and speaks.

We were reading one day for amusement  
about Lancelot, how love seized upon him;  
we were alone and without any suspicion.

Several times our eyes were drawn together  
by what we read, and our faces turned pale;  
but there was only one passage that got the  
better of us.

When we read of how the longed-for, laughing lips  
were kissed by such a great lover,  
this man, who will never again be  
separated from me,

kissed me on the mouth, all a-tremble.  
Gallehault was the name of the book  
and of its author:  
That day we read no further in it.’

Mentre che l'uno spirito questo disse,  
l'altro piangèa, sì che di pietade  
io venni men così com' io morisse;

e caddi come corpo morto cade.

*Divina Commedia, 'Inferno', Canto V, ll. 121 – 142*  
by Dante Alighieri (1265 – 1321)

While one of the spirits said this,  
the other was weeping, so that from pity  
I fainted away as if I were dying;

and I fell as a dead body falls.

Translation by an unknown hand



You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website:  
[www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [bhallis@chandos.net](mailto:bhallis@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,  
Essex CO2 8HX, UK.  
E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net) Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

**Chandos 24-bit / 96 kHz recording**

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A Hybrid SA-CD is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on most standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

**Microphones**

Thuresson: CM 402 (main sound)

Schoeps: MK22 / MK4 / MK6

DPA: 4006 & 4011

Neumann: U89

CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thuresson, in Sweden.



The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

**Recording producer** Brian Pidgeon

**Sound engineer** Ralph Couzens

**Assistant engineer** Alexander James

**Editor** Jonathan Cooper

**A & R administrator** Sue Shortridge

**Recording venue** City Halls, Glasgow; 18 – 20 July 2022

**Front cover** Photograph of Alpesh Chauhan © Benjamin Ealovega Photography

**Back cover** Photograph of Alpesh Chauhan © Benjamin Ealovega Photography

**Inner inlay card** Photograph of Alpesh Chauhan © Benjamin Ealovega Photography

**Design and typesetting** Cass Cassidy

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

© 2023 Chandos Records Ltd

© 2023 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5300

CHANDOS

BBC Scottish Symphony Orchestra / Chauhan

CHSA 5300

CHANDOS

TCHAIKOVSKY: ORCHESTRAL WORKS

CHSA 5300

## PYOTR IL'YICH TCHAIKOVSKY (1840 – 1893)

- |         |   |                   |
|---------|---|-------------------|
| 1       | <b>The Voyevoda, Op. 78</b> (1890 – 91)<br>in A minor · in a-Moll · en la mineur<br>Symphonic Ballad after Mickiewicz   | 12:29             |
| 2 - 7   | <b>La Tempête, Op. 18</b> (1873, revised 1888)<br>in F minor · in f-Moll · en fa mineur<br>(The Tempest)<br><i>Fantaisie</i><br>(Fantasia)                            | 22:50             |
| 8 - 9   | <b>Overture and Polonaise from 'Cherevichki'</b> (1885)<br>(Oksana's Caprices, or The Slippers)<br>Comic-fantastic Opera in Four Acts                                 | 17:18             |
| 10 - 13 | <b>Francesca da Rimini, Op. 32</b> (1876)<br>in E minor · in e-Moll · en mi mineur<br><i>Fantaisie pour orchestre d'après Dante</i><br>Symphonic Fantasia after Dante | 25:08<br>TT 78:12 |

BBC Scottish Symphony Orchestra  
Laura Samuel leader

Alpesh Chauhan

BBC  
Scottish  
Symphony  
Orchestra

BBC  
RADIO



90 – 93FM

The BBC word mark and logo  
are trade marks of the British  
Broadcasting Corporation  
and used under licence.  
BBC Logo © 2011

© 2023 Chandos Records Ltd © 2023 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd · Colchester · Essex · England



SA-CD and its logo are  
trademarks of Sony.

Multi-ch  
Stereo

All tracks available  
in stereo and  
multi-channel

This Hybrid SA-CD  
can be played on most  
standard CD players.