



CHANDOS

TCHAIKOVSKY

Hamlet • Capriccio italien • Fatum
Introduction to 'The Queen of Spades'
Excerpts from 'The Oprichnik' and 'The Snow Maiden'

BBC Scottish Symphony Orchestra

Alpesh Chauhan



Photographer unknown / Lebrecht Music & Arts Photo Library / Bridgeman Images

Pyotr Il'yich Tchaikovsky, 1874

Pyotr Il'yich Tchaikovsky (1840 – 1893)

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | <p>Fatum, Op. posth. 77 (1868)
in C minor • in c-Moll • en ut mineur
Symphonic Poem for Orchestra
Dedicated to Mily Balakirev
Moderato assai – L'istesso tempo –
Più mosso, largamente – Molto più mosso – Molto allegro –
Moderato assai – Più mosso – Allegro molto –
Moderato assai – Andante – Moderato assai</p> | 16:14 |
| 2 | <p>Dances from 'The Oprichnik' (1870–72)
No. 15, from Act IV of the Opera in Four Acts and Five Scenes
after the Play (1843) by Ivan Ivanovich Lazhechnikov (1792 – 1869)
Dedicated to Grand Duke Konstantin Nikolayevich of Russia
Allegro giusto – Allegro molto – Poco più mosso</p> | 6:10 |

- 3 **Hamlet, Op. 67 (1888)** 18:48
in F minor • in f-Moll • en fa mineur
Fantasy Overture after Shakespeare
Dedicated to Edvard Grieg
Lento lugubre – Un poco animando – Pochissimo più mosso –
Tempo I – Andante non troppo – Un poco stringendo – Moderato –
Allegro vivace – Poco meno allegro – Poco animando – Più allegro –
Andante – Moderato con moto – Animando poco a poco –
Allegro vivace – Non si cambia il Tempo –
Moderato con moto, come sopra – Poco animato –
Allegro ma non troppo – Stringendo –
Allegro vivace – Poco più animato – [Allegro vivace] – Grave
- 4 **Introduction to ‘The Queen of Spades’, Op. 68 (1890)** 4:12
Opera in Three Acts and Seven Scenes
Andante mosso

5	<p>Capriccio italien, Op. 45 (1880) 14:33 in A major • in A-Dur • en la majeur (Italian Capriccio) Dedicated to Karl Davydov Andante un poco rubato – [] – Tempo I – Pochissimo più mosso – Allegro moderato – Andante – Presto – Allegro moderato – Presto – Più Presto – Prestissimo</p>
	<p>Movements from ‘The Snow Maiden’, Op. 12 (1873) 15:29 Incidental Music to the Play in a Prologue and Four Acts by Alexander Nikolayevich Ostrovsky (1823 – 1886)</p>
6	1 Introduction, from Prologue. Moderato assai 5:37
7	10 Melodrama, from Act II. Andantino, quasi Allegretto 5:03
8	13 Dance of the Tumblers, from Act III. Allegro vivace 4:33
	TT 76:07

BBC Scottish Symphony Orchestra
Laura Samuel leader
Alpesh Chauhan



© Benjamin Lalwaga Photography

Alpesh Chauhan

Tchaikovsky: Orchestral Works, Volume 2

Introduction

Fate may seem to have had a cruel, untimely death in store for Pyotr Il'yich Tchaikovsky (1840 – 1893) – whether suicide decreed by a ‘court of honour’ or deadly cholera as a result of drinking a glass of unboiled water has never been decisively resolved – but his life as a public figure followed a glorious trajectory. From the *Characteristic Dances*, of 1865, conducted by no less than Johann Strauss the Younger in the grounds of Pavlovsk Palace, outside St Petersburg, to the final triumphs in the imperial theatres – *The Sleeping Beauty*, *The Queen of Spades*, *Iolanta*, and *The Nutcracker* – Tchaikovsky’s path was rich in variety but unerring in its progress. Alpesh Chauhan’s second selection runs the gamut of brooding tragedy, Russian dance merriment, southern European charm, and shimmering enchantment.

Fatum, Op. posth. 77

Despite the late opus number, *Fatum* is an early work, from 1868, following on the heels of *The Storm*, ‘Overture on Ostrovsky’s Play’ (1864). In fact, all the other programmatic

orchestral dramas have a strong literary basis: Shakespeare’s *Romeo and Juliet*, *The Tempest*, and *Hamlet*, Dante’s tale of Francesca da Rimini, in the *Inferno*, Byron’s *Manfred*, and Pushkin’s *The Voyevoda*. Here all we have to go on, apart from our ears, is an epigraph heading the score, lines from the romantic poet Konstantin Batyushkov, later quoted in *The Queen of Spades*:

You know what old Melchisedek said
In departing this life:
‘Man was born a slave
As slave he descends to the tomb
Death will scarcely tell him
Why he crossed this arid vale of tears
Why he endured so much suffering
Why he wept, why he vanished.’

The suggestion to use Batyushkov’s lines was not Tchaikovsky’s own, and the symphonic poem is not unrelievedly bleak. It shares with so much else in Tchaikovsky’s music a sense of yearning for happiness in love – a fulfilment, Tchaikovsky later declared to his patron Nadezhda von Meck, which he had never known. But this comes later, after a stern, implacable introduction – the mood is the

same as that generated by the fanfares at the start of the Fourth Symphony, but the manner, more rough-hewn, quite different – and sombre, lovely writing for woodwind. The love theme, as we might call it, is inspired and, like the last-act duet in his opera *The Oprichnik*, enriched by triplet patterns. It gives way to a kind of gopak of fate – faster music at last – after which the parade more or less repeats; if there is a flaw, it is this unnecessary lengthening, which could be cut. In the last minutes, we move from C minor to C major, in a benediction of sorts.

Dances from ‘The Oprichnik’

The ‘iron ring’ with whom Ivan the Terrible surrounded himself were notoriously brutish and violent. In the 1940s, the great Sergey Eisenstein got into trouble with the authorities for implying, in Part Two of his cinematic masterpiece *Ivan the Terrible*, that they were akin to Stalin’s NKVD. In Prokofiev’s greatest film score, the dance for men only is wilder than that of Tchaikovsky in his first surviving opera, *The Oprichnik* (1870 – 72), but this number shows his skill in choreographic writing. Here – at the ill-fated Act IV wedding of the heroine and her lover, who has Oprichnik connections which her family does not like – it is a case of women

first, including some pretty woodwind scoring which points the way forward to some of the music of the *corps de ballet* in *Swan Lake* (1875 – 76), followed by more robust men, a contrasting lyric central section, and a whirling coda which adds a few more daring harmonic touches.

Movements from ‘The Snow Maiden’, Op. 12

Tchaikovsky incorporated music from two operas which he had discarded before *The Oprichnik*, *The Voyevoda* (no relation to the late tone poem) and *Undine*, into *Swan Lake*. There was appropriateness in the case of the two fairytales, because Undine and Odette, who dances a famous Pas de deux with her prince adapted from the duet of Undine and Hildebrand, are both water creatures – a transformed human, in the case of the Swan Queen – and when it came to providing incidental music for the 1873 première of Ostrovsky’s spring fable *The Snow Maiden*, the gentle supernatural dimension gave further cause for re-use. In this case the ‘Introduction’ to the opera and to the play is the same.

Snegurochka, the Snow Maiden, is the fragile daughter of Spring Beauty, whose music burgeons in this new context after the

bittersweet opening melody, and Grandfather Frost, destined to melt at the first rays of the sun after a long-delayed winter snap. The Act II 'Melodrama' for strings captures the heartache which is very much part of the work, permeated by so much unrequited love, and shows the genius with which Tchaikovsky used portions of the scale to create effective melodies (other examples are 'June', in the piano sequence *Les Saisons* [The Seasons], and the Pas de deux in *The Nutcracker*). In its bouncing zest, the 'Dance of the Tumblers' is no less memorable, but much less popular, than the equivalent number by Nikolay Rimsky-Korsakov (1844 – 1908) in his later (1880), masterly operatic treatment of the tale. Both composers were inspired to some of their loveliest music by the beautiful springtime countryside in which the respective works of genius were created.

Capriccio italien, Op. 45

Another parallel with Rimsky-Korsakov is to be found in two brilliant travelogue Capriccios – *italien* and *espagnol* – though while Korsakov never set foot in Spain – unlike the founding father of a truly Russian music, Mikhail Glinka (1804 – 1857), whose example blazed a trail in the stitching-together of folksongs – Tchaikovsky

regularly found refuge and delight in Italy. He composed the 'Italian Caprice' alongside work on a drastic revision of the Second Symphony in Rome during the winter of 1879 – 80. Tchaikovsky told Nadezhda von Meck in February 1880 that

it will be effective, thanks to the delightful tunes which I have succeeded in assembling partly from anthologies, partly through what I've heard with my own ears on the streets.

By the time of the Moscow première, at the end of the same year, he was more doubtful about the substance but happy with the work's 'brilliant and effective' scoring.

As he had every right to be. The sound of the A major opening on four trumpets (two of them ideally cornets) – a call from the barracks next to his hotel – dictated itself. Against tense figures which follow – curiously prescient of another work which begins with the sound of the trumpet, a solo one, Mahler's Fifth Symphony (1901 – 02) – a sinuous unison string melody unfolds. The rest is charm and vivacity: much beguiling writing in thirds for two delightful, winsomely orchestrated folksongs which are punctuated by hints, and later a full-blown return, of the opening; then a tarantella which provides an exciting finale, one that brings back the first

Alexander James

Alpesh Chauhan and the BBC Scottish Symphony Orchestra
during the recording sessions



of the folksongs in triumph before accelerating in speed towards the end. Curiously, this is the only tune for which a source has been found, going by the name of 'Ciccuzza'; Tchaikovsky would introduce a more dream-like Tarantella into the third of his four orchestral suites several years later (1884).

Hamlet, Op. 67

As a lugubrious inspiration from his later years, Tchaikovsky's 1888 homage to Shakespeare's most fascinating protagonist has too often been overshadowed by the 'Manfred' Symphony (1885), which begins in similarly dark and striking colours. The theme in this 'Fantasy Overture', strikingly given to violas and cellos, echoes Francesca da Rimini's unhappy narrative in its first phrase but goes on to acquire an identity of its own. Agitated upward flurries extend the argument, but the introduction has a long way to go before stopped horn notes sound midnight to bring on the terrifying apparition of Hamlet's murdered father. Then we move into a turbulent *Allegro vivace*, with elements of Dante's whirlwind, before B minor gives us a melancholy breathing space in the rather Russian oboe-led music for the wan Ophelia.

At this point in his copy of the score, having much earlier been disparaging about

Fatum – criticism from his mentor which the younger composer took in good part – Mily Balakirev (1836/37 – 1910) wrote, 'Shepherds from Vladimir. What are they doing here?', and further on, against the loping love music in D major, 'Hamlet pays compliments to Ophelia, handing her an ice'. Unworthy of this fine music, surely, and perhaps sour grapes because, unlike Romeo and Juliet and Manfred, Hamlet was not a subject in which he had guided Tchaikovsky. Fortinbras gets a jaunty march for contrast, then the whole process is repeated with variation, as in *Fatum* but rather more succinctly, and a funeral-march lament for Hamlet, perhaps matching Horatio's oration, brings down the curtain. Later, in 1891, the composer provided incidental music for a production of the play, starting with a hacked-about version of the fantasy overture and including several ideas from *The Snow Maiden*.

Introduction to 'The Queen of Spades', Op. 68

Although his last two utterances – the *Adagio lamentoso* finale of the Sixth, 'Pathétique', Symphony and the song 'Alone, as before' – are tragic, Tchaikovsky knew more happiness than sorrow in what he cannot have known

would be his last years. His big opera (1890) on Pushkin's short story *The Queen of Spades* comes between the fullest compendium of his genius, *The Sleeping Beauty* (1888–89), and a lavish double-bill of the opera *Iolanta* (1891) and ballet *The Nutcracker* (1891–92). Nor is it unrelievedly dark; in the 'Pastoral of the Faithful Shepherdess', in the Act II ball scene, he could indulge his love of Mozart and the eighteenth century.

The brooding, obsessive tone of the outsider Hermann's quest for the secret of three cards to guarantee success in gambling is nevertheless established in the short but dramatic Introduction. The first theme, resembling the trudging idea of the Fifth Symphony, is based on Count Tomsky's Act I ballad about the past and fate of the mysterious Countess, which come to obsess Hermann: playing cards at Versailles, at the Jeu de la Reine, she gleaned the recipe for gambling success from the legendary Count Saint-Germain in exchange for a night of passion; she won, shared her secret with her husband and with a 'handsome boy', but was warned by an apparition that she would die at the hands of a third seeker of the recipe, 'inflamed by burning passion'. This detail is the invention of Tchaikovsky and his brother, Modest, the librettist, as is any real love

between Hermann and the Countess's ward, Lisa, whom, in Pushkin's story, Hermann manipulates to gain access to the old woman. But music of passion is needed for the opera, and the arching theme of the duet of Lisa and Hermann in Act I and of his vision of the drowned Lisa before his own death concludes the Introduction.

© 2024 David Nice

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 engagement programmes, led by

its Associate Artist, Lucy Drever. 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

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, and Music Director of Birmingham Opera Company. He appears as guest conductor with the London Philharmonic Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, BBC Scottish Symphony 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, Oslo Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, and Seattle Symphony, among others, and enjoys collaborations with soloists such as Karen Cargill, Colin Currie, Stefan Dohr, Veronika Eberle, James Ehnes, Pablo Ferrández, Alban Gerhardt, Ilya Gringolts, Benjamin Grosvenor, Brendan Gunnell, Hilary Hahn, Sir Stephen Hough, Zakir Hussain, Pavel Kolesnikov, Johannes Moser, Beatrice Rana, Nikolaj Szeps-Znaider, and Frank Peter Zimmermann. 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.



Alpesh Chauhan and the BBC Scottish Symphony Orchestra during the recording sessions

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



Tschaikowski: Orchesterwerke, Teil 2

Einführung

Das Schicksal scheint für Pjotr Iljitsch Tschaikowski (1840 – 1893) einen grausamen, vorzeitigen Tod bestimmt zu haben – ob nun durch einen „ehrengerichtlich“ verordneten Selbstmord oder ein cholera-verseuchtes Glas ungekochten Wassers, hat sich nie eindeutig klären lassen – aber sein Leben als öffentliche Persönlichkeit nahm einen ruhmreichen Verlauf. Von den *Charaktertänzen* aus dem Jahr 1865, dirigiert von keinem Geringeren als Johann Strauss II am Pawlowsker Palast, nicht weit von St. Petersburg, bis zu den letzten Triumphen an den kaiserlichen Bühnen – *Dornröschen*, *Pique Dame*, *Jolanthe* und *Der Nussknacker* – war der Weg Tschaikowskis abwechslungsreich, aber unfehlbar in seinem Verlauf. Alpesh Chauhans zweite Auswahl erfasst die Bandbreite von grüblerischer Tragik, russischer Tanzheiterkeit und südeuropäischem Charme bis zu schimmerndem Zauber.

Fatum op. posth. 77

Trotz der späten Opuszahl ist *Fatum* ein Frühwerk aus dem Jahr 1868, das auf *Das Gewitter* folgt, die Ouvertüre e-Moll

zu Ostrowskis Drama (1864). Tatsächlich haben alle anderen programmatischen Orchesterdramen eine starke literarische Grundlage: Shakespeares *Romeo und Julia*, *Der Sturm* und *Hamlet*, Dantes Erzählung von Francesca da Rimini im *Inferno*, Byrons *Manfred* und Puschkins *Der Wojewoda*. Hier haben wir, abgesehen von unseren Ohren, nur ein Epigramm in der Partitur, Zeilen des romantischen Dichters Konstantin Batjuschkow, die später in *Pique Dame* zitiert werden:

Ihr wisst, was der alte Melchisedek sagte,
als er aus diesem Leben schied:
“Der Mensch wurde als Sklave geboren
Als Sklave steigt er zum Grab hinab
Der Tod wird ihm kaum sagen
Warum er dieses öde Tal der Tränen
durchquert hat
Warum er so viel Leid ertragen musste
Warum er geweint hat, warum er
geschieden ist.”

Der Vorschlag, Batjuschkows Zeilen zu verwenden, stammte nicht von Tschaikowski, und die sinfonische Dichtung ist nicht unerträglich düster. Sie teilt mit so vielem

in Tschaikowskis Musik die Sehnsucht nach Glück in der Liebe – eine Erfüllung, die Tschaikowski selbst, wie er später seiner Gönnerin Nadeschda von Meck offenbarte, nie gekannt hatte. Aber das kommt später, nach einer strengen, unerbittlichen Einleitung. Die Stimmung gleicht der zu Beginn der Vierten Sinfonie mit ihren Fanfaren, ist aber rauer, ganz anders in ihrer Art, mit düsteren, lieblichen Tönen von Holzbläsern. Das Liebsthema, wenn man es so nennen darf, ist inspiriert und, wie das Duett im letzten Akt seiner Oper *Der Opritschnik*, mit Triolenmustern angereichert. Es weicht einer Art Schicksals-Gopak – endlich schnellere Musik – nach dem sich die Parade mehr oder weniger wiederholt; wenn es etwas zu bemängeln gäbe, so wäre es diese unnötige Verlängerung, die man kürzen könnte. In den letzten Minuten wechseln wir von c-Moll nach C-Dur, wie unter einem Segen.

Tänze aus „Der Opritschnik“

Der „eiserne Ring“ von schützenden Opritschniki, mit denen sich Iwan der Schreckliche umgab, war berüchtigt für Brutalität und Gewalt. In den 1940er Jahren geriet der große Sergej Eisenstein in Schwierigkeiten mit den Behörden, weil er im

zweiten Teil seines filmischen Meisterwerks *Iwan der Schreckliche* zu verstehen gab, dass Stalins NKWD mit dieser Armee von Leibwächtern vergleichbar wäre. In Prokofjews größter Filmmusik ist der Männertanz wilder als der von Tschaikowski aus dessen erster erhaltenen Oper, *Der Opritschnik* (1870 – 1872), aber diese Nummer zeigt sein choreografisches Können. Hier im vierten Akt – bei der verhängnisvollen Hochzeit der Heldin und ihres Liebhabers, der Opritschniki-Verbindungen hat, die ihre Familie ablehnt – machen die Frauen den Anfang, mit einigen hübschen Holzbläser-Stimmen, Vorboten der Musik des *Corps de ballet* in *Schwanensee* (1875/76), gefolgt von strammeren Männern, einem kontrastierenden lyrischen Mittelteil und einer wirbelnden Coda, die ein paar gewagtere harmonische Akzente hinzufügt.

Musik zum Schauspiel „Schneeflöckchen“ op. 12

Tschaikowski integrierte Musik aus zwei Opern, die er vor *Der Opritschnik* verworfen hatte – *Der Wojewode* (keine Verwandtschaft mit der späten Tondichtung) und *Undine* – in das Ballett *Schwanensee*. Im Fall der beiden Märchen war das sinnvoll, denn Undine und Odette, die mit ihrem Prinzen einen berühmten, aus dem Duett von Undine

und Huldebrand abgeleiteten Pas de deux tanzt, sind beide Wassergeschöpfe – ein verwandelter Mensch im Fall der Schwanenkönigin; als es dann darum ging, Schauspielmusik für die Uraufführung von Ostrowskis Frühlingsfabel *Schneeflöckchen* 1873 zu erstellen, gab die sanfte übernatürliche Dimension einen weiteren Anlass zur Wiederverwendung. In diesem Fall ist die „Einleitung“ in die Oper mit der des Schauspiels identisch.

Snegurotschka, das Schneeflöckchen, ist die empfindliche Tochter der Frühlingsgöttin, deren Musik in diesem neuen Kontext nach der bittersüßen Eröffnungsmelodie aufblüht, und Väterchen Frost, der nach einem lange verzögerten Wintereinbruch unter den ersten Sonnenstrahlen dahinschmelzen wird. Das „Melodram“ für Streicher im zweiten Akt fängt den Herzschmerz ein, der ein wichtiges Element des Werkes ist, durchdrungen von so viel unerwideter Liebe, und zeigt die Genialität, mit der Tschaikowski Teile der Tonleiter einsetzte, um wirkungsvolle Melodien zu schaffen (andere Beispiele sind „Juni“ in der Klaviersequenz *Les Saisons* [Die Jahreszeiten] und der Pas de deux in *Der Nussknacker*). Der „Tanz der Gaukler“ ist in seinem lebhaften Schwung nicht

weniger einprägsam, wenn auch nicht so populär wie die entsprechende Nummer von Nikolai Rimski-Korsakow (1844 – 1908) in seiner späteren (1880), meisterhaften Opernbearbeitung des Märchens. Beide Komponisten ließen sich von der wunderschönen Frühlingslandschaft, in der diese genialen Werke entstanden sind, inspirieren.

Capriccio italien op. 45

Eine weitere Parallele zu Rimski-Korsakow findet sich in zwei brillanten reisebeschreibenden Capriccios – *italien* und *espagnol* – obwohl er selber nie Spanien besuchte. Michail Glinka (1804 – 1857) hingegen, der Begründer einer eigenständigen russischen Musik, hatte den Weg durch die Verflechtung von Volksliedern geebnet, und Tschaikowski fand regelmäßig Freude und Erholung in Italien. Im Winter 1879 / 80 komponierte er in Rom die „Italienische Caprice“ und arbeitete an einer drastischen Revision der Zweiten Sinfonie. Tschaikowski teilte Nadeschda von Meck im Februar 1880 mit, dass das Werk seine Wirkung nicht verfehlen werde,

dank der reizvollen Melodien, die ich teils aus Anthologien, teils durch das, was ich mit eigenen Ohren um mich

herum auf den Straßen gehört habe,
zusammenzustellen vermochte.

Bei der Moskauer Uraufführung Ende desselben Jahres zweifelte er dann stärker an der Substanz, war aber mit der "brillanten und wirkungsvollen" Instrumentation des Werkes zufrieden.

Wozu er durchaus berechtigt war. Der Klang der A-Dur-Eröffnung auf vier Trompeten (zwei davon idealerweise Kornette) – ein Signal aus der Kaserne neben seinem Hotel – diktierte sich von selbst. Gegen die angespannten Figuren, die folgen – seltsam ein anderes Werk vorausahnend, das mit einer Solotrompete beginnt, Mahlers Fünfte (1901 / 02) – entfaltet sich eine gewundene Unisono-Streicher Melodie. Der Rest ist Zauber und Lebendigkeit: viel betörende Musik in Terzen für zwei charmante, gewinnend orchestrierte Volkslieder, die von Andeutungen und später einer voll entfalteten Rückkehr der Einleitung akzentuiert werden; dann eine Tarantella, die für ein spannendes Finale sorgt, in dem das erste der Volkslieder triumphal zurückkehrt, bevor es sich zum Ende hin immer stärker beschleunigt. Kurioserweise ist dies die einzige Melodie, für die man eine Quelle gefunden hat, betitelt "Ciccuzza"; einige Jahre später (1884) führte

Tschaikowski eine eher verträumte Tarantella in die dritte seiner vier Orchestersuiten ein.

Hamlet op. 67

Als düstere Inspiration aus seinen letzten Jahren wird Tschaikowskis 1888 vollendete Hommage an den faszinierendsten Protagonisten Shakespeares allzu oft von der "Manfred"-Sinfonie (1885) überschattet, die in ähnlich dunklen und markanten Farben beginnt. Das Thema dieser "Fantasie-Ouvertüre", das auf eindrucksvolle Weise Bratschen und Celli anvertraut wird, erinnert in seiner ersten Phrase an die tragische Geschichte von Francesca da Rimini, entwickelt aber später eine eigene Identität. Wachsende Aufregung verlängert die Unruhe, aber die Einleitung hat noch einen langen Weg vor sich, bevor die gestopften Hörner um Mitternacht ertönen und die schreckliche Erscheinung von Hamlets ermordetem Vater heraufbeschwören. Dann geht es in ein turbulentes *Allegro vivace* über, mit Elementen von Dantes Wirbelwind, bevor uns h-Moll in der sehr russisch von Oboen geleiteten Musik für die blasse Ophelia eine melancholische Atempause verschafft.

Mili Balakirew (1836 / 37 – 1910) notierte an dieser Stelle in seiner Partiturnkopie,

nachdem er sich bereits viel früher abfällig über *Fatum* geäußert hatte (eine Kritik seines Mentors, die der jüngere Komponist bereitwillig angenommen hatte): "Hirten aus Wladimir. Was machen die hier?" und etwas weiter, zu der plätschernden Liebesmusik in D-Dur: "Hamlet macht Ophelia Komplimente und reicht ihr ein Eis." Sicherlich dieser schönen Musik nicht würdig und vielleicht auch säuerlich, denn im Gegensatz zu Romeo und Julia und Manfred war Hamlet kein Thema, zu dem er selber Tschaikowski angeregt hatte. Fortinbras bekommt als Kontrast einen flotten Marsch, und dann wiederholt sich das Ganze mit Variation, wie in *Fatum*, aber sehr viel prägnanter, bevor ein Trauermarsch für Hamlet, vielleicht passend zu Horatios Grabrede, den Vorhang fallen lässt. 1891 lieferte der Komponist dann die Schauspielmusik für eine Inszenierung des Dramas, beginnend mit einer Verarbeitung der Fantasie-Ouvertüre und einigen Ideen aus *Schneeflöckchen*.

Ouvertüre zu "Pique Dame" op. 68

Obwohl seine letzten beiden Kompositionen – das *Adagio lamentoso* bezeichnete Finale der Sechsten Sinfonie ("Pathétique") und das Lied "Wieder, wie einstmals, allein"

op. 73 / 6 – tragischen Charakter haben, war Tschaikowski in seinen letzten, ahnungslosen Lebensjahren mehr Glück als Leid beschert. Seine große Oper (1890) über Puschkins Erzählung *Pique Dame* fällt zwischen das umfangreichste Kompendium seines Genies, *Dornröschen* (1888 / 89), und ein aufwendiges Doppel der Oper *Jolanthe* (1891) und des Balletts *Der Nussknacker* (1891 / 92). Auch ist das Werk nicht unerträglich düster; mit der Pastorale "Die Aufrichtigkeit der Schäferin", in der Maskenballszenen des zweiten Aktes, konnte er seiner Liebe zu Mozart und dem achtzehnten Jahrhundert fröhnen.

Der grüblerische, obsessive Ton der Suche des Außenseiters Hermann nach dem Geheimnis der drei Karten, die den Erfolg beim Glücksspiel garantieren, wird dennoch in der kurzen, aber dramatischen Ouvertüre etabliert. Das erste Thema, das an die schleppende Idee der Fünften Sinfonie erinnert, basiert auf Graf Tomskis Ballade aus dem ersten Akt über die Vergangenheit und das Schicksal der mysteriösen Gräfin, von der Hermann besessen ist: Beim Kartenspiel in Versailles, dem "Jeu de la Reine", hat sie sich von dem sagenumwobenen Grafen Saint-Germain die Erklärung des Glücksspielerfolgs im Austausch für eine Nacht der Leidenschaft erkaufte; sie gewann,

sie teilte ihr Geheimnis erst mit ihrem Mann und später mit einem "hübschen Jüngling", wurde aber von einer Erscheinung vor ihrem Tod durch die Hand eines Dritten gewarnt, wenn dieser "leidenschaftlich liebend" von ihr die Erklärung des Rätsels verlangen würde. Dieses Detail ist eine Erfindung von Tschaikowski und seinem Bruder Modest, dem Librettisten, wie auch der Anflug echter Liebe zwischen Hermann und dem Enkel der Gräfin, Lisa, die Hermann in Puschkins Erzählung manipuliert, um Zugang zu der alten Frau zu erhalten. Aber die Oper erfordert leidenschaftliche Musik, und das hoch geschwungene Thema des Duettts von Lisa und Hermann im ersten Akt und des Anblicks von Lisa, wie sie sich in den Fluss stürzt, bevor er selbst sein Leben beendet, lässt die Ouvertüre verklingen.

© 2024 David Nice
Übersetzung: Andreas Klatt



Alpesh Chauhan and the BBC Scottish
Symphony Orchestra during the
recording sessions

Alexander James

Alexander James

Alpesh Chauhan and the BBC Scottish Symphony Orchestra
during the recording sessions



Tchaïkovski: Œuvres orchestrales, volume 2

Introduction

Si le destin semble avoir condamné Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840 – 1893) à une mort cruelle, prématurée – il n'a jamais été possible d'établir avec certitude si son décès résulta d'un suicide décrété par une "cour d'honneur", ou du choléra contracté à la suite de l'ingestion d'un verre d'eau non bouillie –, sa vie de personnage public suivit une trajectoire glorieuse. Des *Danses caractéristiques* (1865), dirigées par l'éminent Johann Strauss fils au Palais de Pavlovsk situé non loin de Saint-Petersbourg, aux derniers triomphes dans les théâtres impériaux – *La Belle au bois dormant*, *La Dame de pique*, *Iolanta* et *Casse-Noisette* –, Tchaïkovski parcourut un chemin d'une diversité foisonnante avec une infaillible conviction. La deuxième sélection d'Alpesh Chauhan couvre un large éventail de genres, de la tragédie ténébreuse à une féerie chatoyante, en passant par la gaieté des danses russes et les charmes de l'Europe méditerranéenne.

Fatum, op. posth. 77

Malgré que son numéro d'opus fasse penser à

une œuvre tardive, *Fatum* date de 1868 déjà; cette pièce suit de près *L'Orage*, "Ouverture pour le drame d'Ostrovski" (1864). En réalité, tous les autres drames orchestraux à programme de Tchaïkovski ont une base littéraire bien ancrée: *Roméo et Juliette*, *La Tempête* et *Hamlet* de Shakespeare, l'épisode de Francesca da Rimini dans *l'Inferno* de Dante, *Manfred* de Byron et *Le Voïevode* de Pouchkine. Ici, seule peut nous orienter, outre nos oreilles, une épigraphe en tête de la partition – des vers du poète romantique Constantin Batiouchkov, cités plus tard dans *La Dame de pique*:

Sais-tu ce que disait
En quittant la vie le vieux Melchisedek.
"L'homme est né esclave,
Esclave il s'en ira dans la tombe.
On ne sait, la mort lui dira-t-elle
Pourquoi il traversa l'aride vallée des
larmes
Pourquoi il endura les souffrances,
Pourquoi il sanglota, pourquoi il disparut."

L'idée de citer les vers de Batiouchkov ne vient pas de Tchaïkovski, et le poème symphonique n'est pas irrévocablement

morose. Il est imprégné, comme tant d'autres épisodes dans la musique du compositeur, d'une aspiration au bonheur en amour – un accomplissement qu'il partagea plus tard avec sa mécène Nadezhda von Meck, qu'il ne rencontra jamais autrement que par hasard. Mais le caractère s'assombrit plus tard, après une introduction sévère, implacable et sombre – le climat est le même que celui créé par les fanfares au début de la Quatrième Symphonie, mais avec des contours plus rudes, tout à fait différents – est un magnifique passage pour les bois. Le thème de l'amour, appelons-le ainsi, est inspiré et, comme le duo du dernier acte de son opéra *L'Opritchnik*, enrichi par des motifs de triolets. Ceci mène à un genre de gopak (danse improvisée d'Ukraine) sur le destin – une musique enfin plus rapide – après lequel la parade reprend en quelque sorte; le défaut est sans doute cet allongement inutile qui pourrait être supprimé. Dans les dernières minutes, la tonalité passe de l'ut mineur à l'ut majeur, un moment béni si l'on peut dire.

Dances de "L'Opritchnik"

Les gardes dont s'entoura Ivan le Terrible, son "anneau de fer", étaient notoirement connus pour leur brutalité et leur violence. Dans les années 1940, le célèbre Serge Eisenstein eut

maille à partir avec les autorités car il laissa entendre, dans la Partie II de son chef-d'œuvre cinématographique *Ivan le Terrible*, qu'ils étaient apparentés au NKVD de Staline. Dans la plus grande partition de musique de film de Prokofiev, la danse pour hommes seuls est plus audacieuse que celle du premier opéra de Tchaïkovski à avoir survécu, *L'Opritchnik* (1870 – 1872), mais ce numéro atteste de ses talents de compositeur de musique de danse. Ici – lors du mariage maudit, dans l'acte IV, de l'héroïne et de son amant qui a des connexions avec les Opritchniki que sa famille à elle n'apprécie pas –, il est donné priorité aux femmes, avec de jolis passages aux bois qui annoncent certains épisodes de la musique du corps de ballet dans *Le Lac des cygnes* (1875 – 1876), puis suivent les hommes avec un passage plus robuste, une section centrale lyrique qui contraste et une coda tourbillonnante qui ajoute quelques touches harmoniques plus osées.

Mouvements de "La Fille des neiges", op. 12

Tchaïkovski incorpora dans *Le Lac des cygnes* de la musique de deux opéras qu'il avait abandonnés avant de composer *L'Opritchnik*, *Le Voïévode* (aucun lien avec le poème symphonique plus tardif) et *Ondine*.

Il y avait des raisons de le faire dans le cas des deux contes, car Ondine et Odette, qui danse un célèbre Pas de deux avec son prince adapté du duo de Ondine et Huldbrandt, sont toutes deux des esprits des eaux – une créature humaine transformée dans le cas de la reine des cygnes – et quand vint le moment de trouver de la musique de scène pour la création, en 1873, de la pièce d'Ostrovski *La Fille des neiges*, qui fait écho à un conte russe évoquant le printemps, cette délicate dimension surnaturelle fut une raison supplémentaire de reprendre un matériau déjà utilisé. Dans ce cas, l'«Introduction» est identique dans l'opéra et dans la pièce.

Snégourotchka, la Fille des neiges, est la fille fragile de la fée Printemps – dont la musique bourgeoise dans ce contexte nouveau après la mélodie introductive douce-amère – et du Bonhomme Hiver, destiné à fondre aux premiers rayons du soleil après un dernier et long assaut de l'hiver. L'acte II «Mélodrame» pour cordes reflète la peine très présente dans la pièce, nourrie par tant d'amour non partagé, et montre le génie avec lequel Tchaïkovski utilise des portions de la gamme pour créer des mélodies expressives (d'autres exemples sont «Juin», dans la suite de morceaux pour piano *Les Saisons*, et le Pas de deux dans *Casse-Noisette*). Par son entrain bondissant, la

«Danse des skomorokhi» (artistes itinérants dans les traditions slaves orientales) est tout aussi mémorable, mais beaucoup moins populaire, que le numéro équivalent de Nicolaï Rimski-Korsakov (1844 – 1908) dans sa brillante version opératique du conte (1880). L'atmosphère printanière de la superbe campagne dans laquelle ces œuvres ont, chacune, été créées a inspiré aux deux compositeurs des pages qui figurent parmi leurs plus belles.

Capriccio italien, op. 45

Une autre analogie entre Tchaïkovski et Rimski-Korsakov se retrouve dans leurs deux brillants Capriccios – italien et espagnol – qui sont des carnets de voyage. Mais si Rimski-Korsakov ne mit jamais le pied en Espagne – contrairement à Mikhaïl Glinka (1804 – 1857), le père fondateur d'une véritable musique russe dont l'exemple ouvrit la voie à la collecte des mélodies folkloriques –, Tchaïkovski trouva régulièrement refuge en Italie, un pays qui l'enchantait. Il composa le «Caprice italien» à Rome pendant l'hiver 1879 – 1880, tout en réalisant une révision drastique de la Symphonie no 2. Tchaïkovski dit à Nadejda von Meck en février 1880:

ce sera efficace grâce aux merveilleuses mélodies que j'ai réussi à rassembler,

d'une part en consultant des anthologies,
et d'autre part en utilisant ce que j'ai
entendu de mes propres oreilles en rue.

Quand vint le moment de la création de
l'œuvre à Moscou, à la fin de la même année,
Tchaïkovski fut pris de doutes au sujet de sa
substance, mais il était heureux de l'écriture
"brillante et efficace" de la pièce.

Et à juste titre. Les sonorités de
l'introduction en la majeur, jouée par quatre
trompettes (idéalement deux trompettes
et deux cornets à piston) –, un appel des
baraquements proches de son hôtel –
s'imposent. Sur la toile de fond des motifs
tendus qui suivent – annonçant curieusement
une autre œuvre commençant par le son
d'une trompette, solo cette fois, la Cinquième
Symphonie de Mahler (1901 – 1902) –, une
mélodie sinueuse à l'unisson jouée par les
cordes se déploie. Le reste est tout en charme
et en vivacité: une écriture séduisante en
tierces pour deux mélodies folkloriques
délicieuses magnifiquement orchestrées,
ponctuées d'allusions à l'épisode introductif,
et plus tard d'une vraie reprise de celui-ci.
Suit alors une tarentelle en guise de captivant
finale, qui réintroduit triomphalement la
première des deux mélodies folkloriques
avant de s'accélérer pour terminer l'œuvre.
Curieusement, c'est la seule mélodie dont la

source a pu être identifiée; elle porte le nom
de "Ciccuzza". Tchaïkovski introduisit une
Tarentelle plus rêveuse dans la troisième de
ses quatre suites orchestrales plusieurs années
plus tard (1884).

Hamlet, op. 67

S'inspirant dans ses dernières années de cette
source lugubre, Tchaïkovski rendit hommage,
en 1888, au protagoniste le plus fascinant de
Shakespeare, mais cette pièce a trop souvent été
éclipsée par la Symphonie "Manfred" (1885)
qui commence de manière similaire dans une
palette de coloris sombres et surprenants. Le
thème de cette "Ouverture-fantaisie", confié
étonnamment aux altos et aux violoncelles,
fait écho, dans la première phrase, à l'histoire
malheureuse de Francesca da Rimini, mais
il acquiert ensuite sa propre identité. Des
tourbillons frénétiques de notes ascendantes
prolongent l'argument, mais l'introduction
se poursuit pendant un bon moment encore
avant que des notes bouchées au cor sonnent
minuit et annoncent la terrifiante apparition
du père de Hamlet, assassiné. Puis il y a un
Allegro vivace turbulent, avec des éléments de
l'ouragan de Dante, avant que la tonalité de
si mineur crée une respiration mélancolique
dans la musique, assez russifiante, menée par le
hautbois, qui illustre la pâle Ophelia.

À ce point dans sa copie de la partition, ayant eu bien plus tôt des paroles désagréables au sujet de *Fatum* – une critique de son mentor que le jeune compositeur prit en bonne part –, Mily Balakirev (1836 / 1837 – 1910) écrivit: “Des bergers de Vladimir. Que font-ils ici?”, et plus loin, en marge de la musique d’amour bondissante en ré majeur: “Hamlet complimente Ophelia, en lui offrant une glace.” Ces mots ne sont clairement pas dignes de cette musique délicate et sont plutôt l’expression d’une rancœur car, contrairement à Roméo et Juliette et Manfred, Hamlet n’était pas un sujet pour lequel il avait travaillé avec Tchaïkovski. Fortinbras est illustré par une marche enjouée qui contraste, puis le processus tout entier est répété avec des variations, comme dans *Fatum*, mais plus succinctement, et une marche funèbre pour Hamlet, peut-être à l’image de l’oraison d’Horatio, referme le rideau. Plus tard, en 1891, le compositeur fournit de la musique de scène pour une production de la pièce, commençant par une version altérée de l’ouverture-fantaisie et reprenant plusieurs idées de *La Fille des neiges*.

Introduction à “La Dame de pique”, op. 68
Bien que ses deux dernières œuvres – le finale

Adagio lamentoso de la Symphonie no 6 sous-titrée “Pathétique” et la mélodie “À nouveau seul, comme avant” – soient tragiques, Tchaïkovski connut plus de bonheur que de chagrin pendant ce qui furent – il ne pouvait le savoir – ses dernières années. Son grand opéra (1890) inspiré de la nouvelle de Pouchkine *La Dame de pique* apparaît entre *La Belle au bois-dormant* (1888 – 1889), qui résume le plus parfaitement son génie, et un somptueux programme pour la création d’un duo d’œuvres: l’opéra *Iolanta* (1891) et le ballet *Casse-Noisette* (1891 – 1892). Il n’est pas irrémédiablement sombre; dans la pastorale “La Bergère sincère” dans la scène de bal de l’acte II, il put laisser libre cours à son amour de Mozart et du dix-huitième siècle.

Le ton sombre, obsessif de la recherche par Hermann, l’outsider, du secret des trois cartes qui garantissent la chance au jeu, est néanmoins donné dans l’Introduction, brève, mais dramatique. Le premier thème, ressemblant au motif qui progresse péniblement dans la Symphonie no 5, est fondé sur la ballade de l’acte I du Comte Tomski qui évoque le passé et la destinée de la mystérieuse Comtesse; celle-ci obsède Hermann car en jouant aux cartes à Versailles, au Jeu de la Reine, elle a obtenu la formule magique de la chance au jeu que détenait le légendaire Comte Saint-Germain en

échange d'une nuit de passion. Une fois reçu, elle partagea son secret avec son époux et avec un "beau jeune homme", mais une apparition vint l'avertir qu'elle risquerait la mort dans les mains d'une troisième personne recherchant le secret, "enflammée par une passion dévorante". Ce détail fut inventé par Tchaïkovski et par son frère Modeste, le librettiste de l'opéra, comme l'est tout sentiment d'amour vrai entre Hermann et la pupille de la Comtesse, Lisa,

qu'Hermann manipule, dans la nouvelle de Pouchkine, pour avoir accès à la vieille dame. Mais pour l'opéra de la musique passionnée s'impose, et le thème en forme d'arche du duo de Lisa et Hermann dans l'acte I et de sa vision de Lisa, noyée, avant sa propre mort, conclut l'Introduction.

© 2024 David Nice

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs



Alpesh Chauhan and the BBC Scottish Symphony Orchestra during the recording sessions

Also available



CHSA 5300

Tchaikovsky
Orchestral Works, Volume 1



You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website:
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.

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



www.facebook.com/chandosrecords



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 Alexander James

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Grand Hall, City Halls, Glasgow; 10 – 12 January 2023

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

© 2024 Chandos Records Ltd

© 2024 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK



Alpesh Chauhan and the BBC Scottish Symphony Orchestra during the recording sessions

CHANDOS

BBC Scottish Symphony Orchestra/Chauhan

CHSA 5331

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5331

CHANDOS

TCHAIKOVSKY: ORCHESTRAL WORKS, VOL. 2

CHSA 5331

PYOTR IL'YICH TCHAIKOVSKY (1840 – 1893)

- | | | |
|-----|---|-------|
| 1 | Fatum, Op. posth. 77 (1868)
in C minor • in c-Moll • en ut mineur
Symphonic Poem for Orchestra | 16:14 |
| 2 | Dances from 'The Oprichnik' (1870 – 72)
No. 15, from Act IV of the Opera in Four Acts and Five Scenes
after the Play (1843) by Ivan Ivanovich Lazhechnikov (1792 – 1869) | 6:10 |
| 3 | Hamlet, Op. 67 (1888)
in F minor • in f-Moll • en fa mineur
Fantasy Overture after Shakespeare | 18:48 |
| 4 | Introduction to 'The Queen of Spades', Op. 68 (1890)
Opera in Three Acts and Seven Scenes | 4:12 |
| 5 | Capriccio italien, Op. 45 (1880)
in A major • in A-Dur • en la majeur
(Italian Capriccio) | 14:33 |
| 6-8 | Movements from 'The Snow Maiden', Op. 12 (1873)
Incidental Music to the Play in a Prologue and Four Acts
by Alexander Nikolayevich Ostrovsky (1823 – 1886) | 15:29 |

TT 76:07

© 2024 Chandos Records Ltd
© 2024 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England

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

BBC Scottish Symphony Orchestra
Laura Samuel leader
Alpesh Chauhan



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.