

Chandos

CHAN 8515

Also available by I Musici de Montréal:

J.C. BACH and BOCCHERINI: Cello Concertos
CHAN 8470 CD, ABRD 1181 LP, ABTD 1181 MC

BOCCHERINI and VIVALDI: Cello Concertos
CHAN 8408 CD, ABRD 1145 LP, ABTD 1145 MC
with Yuli Turovsky *cello*

MOZART: Piano Concertos 12 & 14
CHAN 8455 CD, ABRD 1166 LP, ABTD 1166 MC
with Louis Lortie *piano*

PERGOLESI / WASSENAER: 6 Concerti Armonici
CHAN 8431 CD, ABRD 1193 LP, ABTD 1193 MC

**SHOSTAKOVICH: Piano Concerto No.1 Op.35
and Chamber Symphony Op.110a**
CHAN 8357 CD, ABRD 1120 LP, ABTD 1120 MC

**SHOSTAKOVICH: Piano Concerto No.2 Op.102
and Symphony for Strings Op.118a**
CHAN 8443 CD, ABRD 1155 LP, ABTD 1155 MC
with Dmitri Shostakovich Jr. *piano*
and Maxim Shostakovich *conductor*

VIVALDI: 6 Concertos
CHAN 8444 CD, ABRD 1156 LP, ABTD 1156 MC

© 1987 Chandos Records Ltd. © 1987 Chandos Records Ltd.
Printed in West Germany / Imprimé en Allemagne
CHANDOS RECORDS LTD, LONDON, ENGLAND

Chandos
DIGITAL

I MUSICI DE MONTRÉAL *· IN CONCERT ·*



BARBER Adagio for Strings
BARTÓK Divertimento
STRAVINSKY Concerto in D
PRÉVOST Scherzo

conducted by
YULI TUROVSKY

BÉLA BARTÓK (1881-1945)

Divertimento for Strings (26:44)

- 1 I Allegro non troppo (9:28)
- 2 II Molto adagio (9:47)
- 3 III Allegro assai (7:23)

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

Concerto in D for Strings (12:53)

- 4 I Vivace (6:36)
- 5 II Arioso (2:37)
- 6 III Rondo (3:40)

7 **ANDRÉ PRÉVOST (b. 1934)**

Scherzo for Strings (6:22)

8 **SAMUEL BARBER (1910-1981)**

Adagio for Strings (10:13)

TT = 56:26

I MUSICI DE MONTRÉAL

Eleonora Turovsky, Leader

YULI TUROVSKY, Artistic Director and Conductor

Solos played by:

Eleonora Turovsky, Christian Prévost *Violins*

Anne Beaudry (Bartók), Suzanne Careau (Stravinsky) *Violas*

Claude Lamothe *Cello*,

Costantino Greco *Bass*



For more than 350 years the string orchestra has been a fundamental experience in Western music, the foundation upon which successive generations of composers have built the expanding symphony orchestra which culminated in the massive arrays of Mahler and Schoenberg in the years before the First World War. But the notion of the string orchestra as a high-powered, virtuoso body in its own right belongs to the 20th century, and during the last 80 years most symphonic composers of note, and many of no note at all, have written substantial pieces for the string orchestra, to exploit its unparalleled

flexibility and versatility and its immense variety of attack and timbre.

Yet few major composers have written more than one or two such works. Bartók's *Divertimento* is his only work for strings alone, and in the 109 works of Stravinsky listed by Eric Walter White only two are for string orchestra — the ballet *Apollo* and the Concerto in D. The *Divertimento* and the Concerto were both commissioned by Paul Sacher for his Basel Chamber Orchestra, in 1939 and 1946 respectively. Both works manage to fit the easy generalisation 'neo-classical', in that they present something of the attitudes and manners of the baroque within the disciplines of classical structure.

In its outer movements the Bartók is a true divertimento, revealing the composer at his most uninhibited. The first movement approximates to classical sonata, with three distinctive ideas: a lightly tripping tune on the first violins in an F major where E-flat nudges E-natural and B-natural clouds the harmony; a revolving motive in A, contrasting *solì* and *tutti*, a backward glance to baroque practice; and strong rhythmic unisons surrounded by curling semiquaver figures.

The finale uses variants of much of the same material, replacing sonata development with two central fugato sections, the second being the inversion of the first. To dispel any suggestion of academic solemnity, however, the second fugato

flowers into a rather louche gypsy cadenza for solo violin. When the opening material returns it, too, is inverted.

Between these two extrovert movements Bartók inserts a ternary slow movement that is dark and uneasy, a Webster-like vision of mortality amidst joy, with a menacing ostinato, topped by chromatic twitterings, sprouting from the agitated middle section and building to a *fortissimo* climax before bringing back the opening material, this time over shivering *tremolando* quavers.

* * * * *

Mike Stravinsky



Where Bartók is concerned to reconcile radical thought with classical principle, there lurks behind Stravinsky's elegant façade a deeply subversive spirit. He gives a nod to classical sonata in the first movement, provides a graceful aria for the second and concludes with a scuttling rondo, which allows two episodes to force their way in. But the work is full of conflicts. It is permeated with warring minor seconds and major sevenths, which sabotage the harmony and erupt irresistibly into looping chains. The dislocated, bucking rhythms are constantly struggling against static harmonies, a characteristically

Stravinskyan paradox.

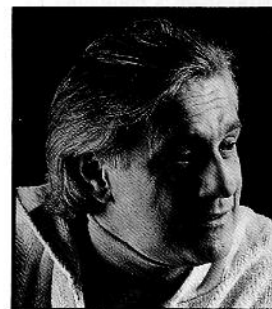
The energetic first idea, on a D tonality, bounces along like a boy on a pogo-stick, hustled by skittering, *spiccato* quavers. The second idea slides surreptitiously into D flat (the semitonal clash again) and sways gently and uncertainly, like a somewhat fractured habanera. These ideas return in short form after an episode of quasi-development where fragments of both ideas are given new shapes and functions, building to a climax exploiting the pervasive major sevenths and, by inversion, minor ninths.

The gentle *Arioso* of the second movement is given first in B flat, then in G, trailing some developing chains of minor seconds, and returns in shortened form in B flat. The *Rondo* buzzes in on D in the violas and takes in two episodes, one in F, evenly flowing, the other in B flat, with loping sevenths and ninths prominent.

Whereas the Bartók is a work that comfortably fits the requirements of the modern string orchestra, the Stravinsky could not possibly exist in any other instrumentation. Stravinsky is comparable only with Ravel in the precise jewellery of his scoring and every page of the Concerto in D exploits some exact aspect of string sonority or technique.

The elegant cadence into the *moderato* second idea; the poised seventh chord of harmonics on solo cello and four solo double-basses in the cadence that leads to the second movement; and the curious overlapping lines of the first violins and cellos at the beginning of the second movement are all marvellous examples of the most delicate calculation by which to produce effects that are not only uniquely apt for strings but are also quintessentially Stravinskyan.

* * * * *



The French-Canadian composer André Prévost was born in 1934. He studied in Paris with Messiaen and Dutilleux and has worked at Tanglewood with Copland and Carter. He has composed more than sixty works in many forms and is at present a professor in the Music Faculty at the University of Montreal.

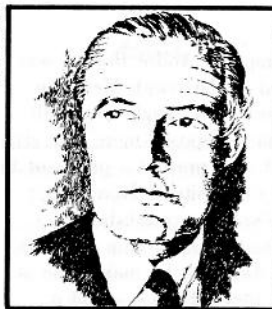
His *Scherzo for String Orchestra* (published by Doberman Edition in Canada) was written in 1960, after his arrival in Paris. Although he makes use of the 12-note series in this piece, Prévost is not a composer bound by systems and his series tend towards scalar, almost tonal, forms. The chromatic

crossfire is too dense and too fast in this work for much feeling of tonality to emerge, but Prévost entirely avoids the Expressionistic angularity of the Second Viennese School and leaves us with the feeling that a tonal resting place is just around the corner, even though it hardly ever comes.

While the main core of the piece is certainly *scherzando* in nature the overall structure is not that of the usual ternary scherzo. The brief introduction contains the seeds of all the motives, melodic and rhythmic, that are developed in the main section that follows, where 6/8 and 3/8 metres strike sparks off each other and the music leaps along with an infectious Stravinskian rhythm. This is all suddenly, and unexpectedly, interrupted by a variant of the introductory section, before the *scherzando* swirls back from a distant pianissimo to end the piece. This is a small showpiece for strings and the good humour shines through the music, evoking at times an almost Mendelssohnian spirit.

* * * * *

C. Henderson



Bartók's *Divertimento* and Stravinsky's Concerto, although of different ancestry, share a common classical instinct. Samuel Barber's *Adagio*, the composer's transcription of the slow movement of his String Quartet, Op.11, of 1936, is unrepentantly Romantic. It needs little analysis. Opening in B-flat minor, the calm and even flow of its only theme is built from a three-note rising scale into a long, undulating line, sometimes luxuriously harmonised, sometimes moving above or below varied versions of itself in a majestic contrapuntal tapestry. Through it all shines the pale, remote light of medieval plainchant. The music reaches a single climax of great intensity and subsides into

a peaceful conclusion in F major. For all its simplicity it is an ineffably lovely piece and deserves the success it has had with string orchestras the world over.

JOHN COX

I MUSICI DE MONTRÉAL has been working together as a chamber group since October 1983 under the leadership of Yuli Turovsky, the well-known cellist and member of the famous Borodin Trio. The ensemble launched its career with a sparkling performance of the Handel Concerti Grossi Op.6, recorded for CBF-FM and broadcast in Montreal in February-March 1984. The musicians are graduates of Montreal's finest music institutions: McGill University, Université de Montréal and Conservatoire du Musique de Quebec.

YULI TUROVSKY studied with Galina Kozulopova at the Moscow Conservatory and in 1969 was prize winner in the 3rd Soviet Cello Competition. In 1970 he was a laureate in the 22nd International Prague Spring Competition and prior to his emigration from the Soviet Union in 1976 he appeared as soloist in international tours with the Moscow Chamber Orchestra under Rudolf Barshai.

He has made many distinguished recordings with the Borodin Trio for Chandos, as well as duo recordings with his wife Eleonora, leader of I Musici de Montréal. The Turovskys are resident in Montréal, where both are members of the faculty of the Quebec Conservatoire du Musique.

Bartók: Divertimento

Stravinsky: Concerto en ré

Prévost: Scherzo

Barber: Adagio pour cordes

Pendant plus de 350 ans, l'orchestre à cordes a joué un rôle fondamental dans la musique occidentale, constituant la base sur laquelle des générations successives de compositeurs ont édifié et développé le grand orchestre symphonique qui culmina avec les massives formations utilisées par Mahler et Schoenberg dans les années précédant la Première Guerre mondiale. Mais la conception de l'orchestre à cordes comme ensemble virtuose autonome appartient au vingtième siècle et, au cours des quatre-vingt dernières années, la plupart des compositeurs symphoniques de renom — et beaucoup de compositeurs sans renom — ont écrit de substantielles partitions destinées à l'orchestre à cordes, afin d'exploiter son incomparable souplesse d'emploi et son immense variété d'attaques et de timbres.

Et pourtant, peu des compositeurs les plus importants de notre siècle ont écrit plus d'une ou deux partitions de ce genre. Le *Divertimento* de Bartók est sa seule composition pour cordes seules et, sur les 109 oeuvres de Stravinsky recensées par Eric Walter White, deux seulement sont pour orchestre à cordes — le ballet *Apollon* et le Concerto en ré. Le *Divertimento* et le Concerto furent tous les deux commandés par Paul Sacher pour son Orchestre de chambre de Bâle, en 1939 et 1946 respectivement. Les deux oeuvres relèvent du courant 'néo-classique' (même si ce terme constitue une généralisation facile), dans la mesure où elles reproduisent quelque chose des attitudes et des manières du baroque, soumises à la discipline des structures classiques.

Dans ses mouvements extrêmes, l'oeuvre de Bartók est un véritable divertissement, où le compositeur se montre sous son jour le plus exubérant. Le premier mouvement, apparenté à la forme sonate classique, repose sur trois idées

distinctives: un thème allant, léger, énoncé par les premiers violons, dans un fa majeur où mi bémol bouscule mi naturel et où si naturel brouille l'harmonie; un motif virevoltant en la, qui fait contraster *sol*i et *tutti*, lançant un regard en arrière vers la pratique baroque; et de vigoureux unissons rythmiques entourés par des figurations sinueuses en doubles croches.

Le finale utilise pour l'essentiel des variantes du même matériau, remplaçant le développement de forme sonate par deux sections centrales en style fugué, dont la seconde n'est autre que l'inversion de la première. Pour dissiper toute impression de solennité académique, toutefois, le second *fugato* s'épanouit en une cadence tzigane d'allure plutôt louche, pour violon solo. Quand le matériau initial reparait, lui aussi est inversé.

Entre ces deux mouvements de caractère extraverti, Bartók place un mouvement lent de forme ternaire, dont l'humeur est sombre et inquiète; c'est une vision à la Webster, évoquant la mortalité au milieu de la joie, avec un ostinato menaçant, surmonté par des gazouillements chromatiques, naissant de l'agitation de la section médiane et aboutissant à une culmination *fortissimo* avant le retour du matériau initial, cette fois au-dessus d'un frissonnement de croches *tremolando*.

* * * * *

Là où Bartók se soucie de concilier une pensée avancée avec les principes du classicisme, Stravinsky cache derrière une élégante façade un esprit profondément subversif. Il adresse un salut à la forme sonate classique dans le premier mouvement, propose une gracieuse aria pour le deuxième et conclut par un rondo échevelé où deux épisodes réussissent à se faufiler. Mais la partition est remplie de conflits. Elle est imprégnée de discordantes secondes mineures et septièmes majeurs, qui sabotent l'harmonie et font irrésistiblement éruption en chaînes onduleuses. Les rythmes disloqués, heurtés, livrent une lutte constante contre des harmonies statiques, en un paradoxe typiquement stravinskien.

La première idée, en ré, bondit énergiquement, entraînée par d'impétueuses croches *spiccato*. La deuxième idée passe subrepticement en ré bémol (encore

l'intervalle de seconde mineure!) et oscille doucement, avec incertitude, comme une habanera quelque peu dérégulée. Ces idées reviennent sous une forme abrégée après un épisode de quasi-développement où des fragments de l'une et de l'autre se voient donner de nouvelles formes et de nouvelles fonctions, jusqu'à une culmination exploitant les omniprésentes septièmes majeures et, par inversion, neuvièmes mineures.

Le délicat *Arioso* du deuxième mouvement est d'abord énoncé en si bémol, puis en sol, déroulant quelques chaînes de secondes mineures, puis reparait sous une forme abrégée en si bémol. Le *Rondo* démarre en ré aux altos et comprend deux épisodes, l'un en fa, à la pulsation régulière, et l'autre en si bémol, où de bondissantes septièmes et neuvièmes jouent un rôle proéminent.

Si la partition de Bartók est excellemment adaptée aux exigences de l'orchestre à cordes moderne, celle de Stravinsky serait inconcevable dans toute autre instrumentation. Stravinsky ne peut être comparé qu'à Ravel pour la minutie d'orfèvre de son orchestration, et chaque page du Concerto en ré exploite un aspect bien précis de la sonorité ou de la technique des cordes.

L'élégante cadence qui mène à la deuxième idée *moderato*, l'accord de septième joué en harmoniques par le violoncelle solo et quatre contrebasses dans la cadence qui aboutit au deuxième mouvement, et les curieuses lignes chevauchantes des premiers violons et des violoncelles au début du deuxième mouvement sont autant de merveilleux exemples d'effets qui sont non seulement calculés pour les cordes avec une incomparable délicatesse mais aussi quintessenciellement stravinskiens.

* * * * *

Le compositeur canadien français André Prévost est né en 1934. Ayant étudié à Paris avec Messiaen et Dutilleul, il a travaillé à Tanglewood avec Copland et Carter. Il a composé plus de soixante oeuvres dans de nombreux genres et il est actuellement professeur à la faculté de musique de l'université de Montréal.

Son *Scherzo* pour orchestre à cordes fut écrit en 1960, après son arrivée à

Paris. Bien qu'il emploie la série de douze sons dans ce morceau, Prévost n'est pas un compositeur esclave des systèmes, et ses séries tendent à prendre la forme d'échelles quasi tonales. Ses rafales chromatiques sont trop denses et trop rapides, dans cette oeuvre, pour qu'un vrai sentiment de tonalité puisse en émerger, mais Prévost évite entièrement l'angularité expressionniste de la deuxième école viennoise et nous communique l'impression qu'une résolution tonale est imminente, bien qu'elle ne se produise presque jamais.

Si l'essentiel du morceau est bien de caractère *scherzando*, sa structure d'ensemble n'est pas celle du scherzo ternaire habituel. La brève introduction contient les germes de tous les motifs, mélodiques et rythmiques, qui sont développés dans la section principale qui vient ensuite, où les oppositions de mesures à 6/8 et à 3/8 produisent des étincelles et où la musique bondit avec un rythme stravinskien des plus communicatifs. Tout cela est subitement interrompu par une variante de la section d'introduction, avant que le *scherzando* ne revienne, en un tourbillon amorcé par un lointain pianissimo, pour conclure la partition. C'est un bref morceau de bravoure pour cordes, dont la musique manifeste une bonne humeur qui n'est pas loin parfois d'évoquer l'esprit de Mendelssohn.

* * * * *

Bien que de lignages différents, le *Divertimento* de Bartók et le Concerto de Stravinsky partagent un même instinct classique. L'*Adagio* de Samuel Barber, qui est la transcription, réalisée par le compositeur lui-même, du mouvement lent de son Quatuor à cordes Op.11 de 1936, est d'un romantisme impénitent. Il ne demande guère d'analyse. Commencant en si bémol majeur, son thème unique, d'allure calme et régulière, est élaboré à partir d'une échelle ascendante de trois notes et devient une longue ligne ondulante, parfois richement harmonisée, et parfois progressant au-dessus ou au-dessous de variantes d'elle-même en une majestueuse tapisserie contrapuntique. A travers toute la pièce luit la lumière pâle et lointaine du plain-chant médiéval. La musique atteint une unique culmination d'une grande intensité puis retombe en une conclusion paisible en fa majeur. Pour

simple qu'elle soit, ce n'est pas moins une pièce d'un charme ineffable, qui mérite amplement le succès qu'elle a connu auprès des orchestres à cordes du monde entier.

JOHN COX

Traduction: R. Michel

I MUSICI DE MONTRÉAL comprend des musiciens qui travaillent ensemble depuis octobre 1983 sous la direction de Yuli Turovsky, le violoncelliste très connu et membre du célèbre Trio Borodin. L'ensemble a lancé sa carrière avec une performance éblouissante du Concerti Grossi Op.6 de Handel enregistré pour CBF-FM et radiodiffusé à Montréal en février-mars 1984. Les musiciens sont des diplômés des meilleures institutions de musique de Montréal: la McGill University, l'Université de Montréal et le Conservatoire de Musique de Québec.

YULI TUROVSKY a fait ses études avec Galina Kozulopova au Conservatoire de Moscou et, en 1969, il a remporté le 3e Concours Soviétique de Violoncelle. En 1910, il a été l'un des lauréats au 22e Concours International de Printemps de Prague et, avant son départ d'Union Soviétique en 1976, il s'est produit en tant que soliste dans des tournées internationales avec l'Orchestre de Chambre de Moscou sous la direction de Rudolf Barshai.

Il a fait de nombreux enregistrements distingués avec le Trio Borodin pour Chandos ainsi que des enregistrements de duos avec son épouse Eleonora, conductrice de I Musici de Montréal. Les Turovskys habitent à Montréal où ils sont membres l'un et l'autre de la faculté du Conservatoire de Musique du Québec.

A Chandos Digital Recording

Recording Producer: Brian Couzens

Sound Engineer: Ralph Couzens; Assistant Engineer: Philip Couzens

Recorded in the Eglise de Ste. Madeleine, Montreal, Canada in September 1986

Front Cover Photo of Yuli Turovsky by Steve Turner

Cover Design: Christopher Sims; Art Direction: Janet Osborn

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB



Das Compact Disc Digital Audio System bietet die bestmögliche Klangwiedergabe—auf einem kleinen, handlichen Tonträger. Die überlegene Eigenschaft der Compact Disc beruht auf der Kombination von Laser-Abtastung und digitaler Wiedergabe. Die von der Compact Disc gebotene Qualität ist somit unabhängig von dem technischen Verfahren, das bei der Aufnahme eingesetzt wurde.

Auf der Rückseite der Verpackung kennzeichnet ein Code aus drei Buchstaben die Technik, die bei den drei Stationen Aufnahme, Schnitt/Abmischung und Überspielung zum Einsatz gekommen ist.

[DDD] = digitales Tonbandgerät bei der Aufnahme bei Schnitt und/oder Abmischung, bei der Überspielung

[ADD] = analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme, digitales Tonbandgerät bei Schnitt und/oder Abmischung und bei der Überspielung

[AAD] = analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme und bei Schnitt und/oder Abmischung; digitales Tonbandgerät bei der Überspielung.

Die Compact Disc sollte mit der gleichen Sorgfalt gelagert und behandelt werden wie die konventionelle Langspielplatte. Eine Reinigung erbringt sich, wenn die Compact Disc nur am Rande angefaßt und nach dem Abspielen sofort wieder in die Spezialverpackung zurückgelegt wird. Sollte die Compact Disc Spuren von Fingerabdrücken, Staub oder Schmutz aufweisen, ist sie mit einem sauberen, fusselfreien, weichen und trockenen Tuch (geradlinig von der Mitte zum Rand) zu reinigen. Bitte keine Lösungs- oder Scheuermittel verwenden! Bei Beachtung dieser Hinweise wird die Compact Disc ihre Qualität dauerhaft bewahren.

The Compact Disc Digital Audio System offers the best possible sound reproduction—on a small, convenient sound-carrier unit. The Compact Disc's superior performance is the result of laser-optical scanning combined with digital playback, and is independent of the technology used in making the original recording. This recording technology is identified on the back cover by a three-letter code.

[DDD] = digital tape recorder used during session recording, mixing and/or editing, and mastering (transcription).

[ADD] = analogue tape recorder uses during session recording; digital tape recorder used during subsequent mixing and/or editing and during mastering (transcription).

[AAD] = analogue tape recorder used during session recording and subsequent mixing and/or editing; digital tape recorder used during mastering (transcription).

In storing and handling the Compact Disc, you should apply the same care as with conventional records. No further cleaning will be necessary if the Compact Disc is always held by the edges and is placed in its case directly after playing. Should the Compact Disc become soiled by fingerprints, dust or dirt, it can be wiped (always in a straight line, from centre to edge) with a clean and lint-free, soft, dry cloth. No solvent or abrasive cleaner should ever be used on the disc.

If you follow these suggestions, the Compact Disc will provide a lifetime of pure listening enjoyment.

Le système Compact Disc Digital Audio permet la meilleure reproduction sonore possible à partir d'un support de son de format réduit et pratique. Les remarquables performances du Compact Disc sont le résultat de la combinaison unique du système numérique et de la lecture laser optique, indépendamment des différentes techniques appliquées lors de l'enregistrement. Ces techniques sont identifiées au verso de la couverture par un code à trois lettres:

[DDD] = utilisation d'un magnétophone numérique pendant les séances d'enregistrement, le mixage et/ou le montage et la gravure.

[ADD] = utilisation d'un magnétophone analogique pendant les séances d'enregistrement, utilisation d'un magnétophone numérique pendant le mixage et/ou le montage et la gravure.

[AAD] = utilisation d'un magnétophone analogique pendant les séances d'enregistrement et le mixage et/ou le montage, utilisation d'un magnétophone numérique pendant la gravure.

Pour obtenir les meilleurs résultats, il est indispensable d'apporter le même soin dans le rangement et la manipulation du Compact Disc qu'avec le disque microsilicon. Il n'est pas nécessaire d'effectuer de nettoyage particulier si le disque est toujours tenu par les bords et est replacé directement dans son boîtier après l'écoute. Si le Compact Disc porte des traces d'empreintes digitales, de poussière ou autres, il peut être essuyé, toujours en ligne droite, du centre vers les bords, avec un chiffon propre, doux et sec qui ne s'effloche pas. Tout produit nettoyant, solvant ou abrasif doit être pros crit. Si ces instructions sont respectées, le Compact Disc vous donnera une parfaite et durable restitution sonore.

Il sistema audio-digitale del Compact Disc offre la migliore riproduzione del suono su un piccolo e comodo supporto. La superiore qualità del Compact Disc è il risultato della scansione con l'ottica laser, combinata con la riproduzione digitale ed è indipendente dalla tecnica di registrazione utilizzata in origine. Questa tecnica di registrazione è identificata sul retro della confezione da un codice di tre lettere:

[DDD] = si riferisce all'uso del registratore digitale durante le sedute di registrazione, mixing e/o editing, e masterizzazione.

[ADD] = sta ad indicare l'uso del registratore analogico durante le sedute di registrazione, e del registratore digitale per il successivo mixing e/o editing e per la masterizzazione.

[AAD] = riguarda l'uso del registratore analogico durante le sedute di registrazione e per il successivo mixing e/o editing, e del registratore digitale per la masterizzazione.

Per una migliore conservazione, nel trattamento del Compact Disc, è opportuno usare la stessa cura riservata ai dischi tradizionali. Non sarà necessaria nessuna ulteriore pulizia, se il Compact Disc verrà sempre preso per il bordo e rimesso subito nella sua custodia dopo l'ascolto. Se il Compact Disc dovesse sporcarsi con impronte digitali, polvere o sporcizia in genere, potrà essere pulito con un panno asciutto, pulito, soffice e senza sfiaccature, sempre dal centro al bordo, in linea retta. Nessun solvente o pulitore abrasivo deve essere mai usato sul disco. Seguendo questi consigli, il Compact Disc fornirà, per la durata di una vita, il godimento del puro ascolto.

Chandos**CHAN 8515****BÉLA BARTÓK** (1881-1945)**Divertimento for Strings** (26:44)

- 1 I Allegro non troppo (9:28)
- 2 II Molto adagio (9:47)
- 3 III Allegro assai (7:23)

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)**Concerto in D for Strings** (12:53)

- 4 I Vivace (6:36)
- 5 II Arioso (2:37)
- 6 III Rondo (3:40)

7 **ANDRÉ PRÉVOST** (b. 1934)**Scherzo for Strings** (6:22)8 **SAMUEL BARBER** (1910-1981)**Adagio for Strings** (10:13)DDD *TT* = 56:26**I MUSICI DE MONTRÉAL****Eleonora Turovsky, Leader****YULI TUROVSKY, Artistic Director and Conductor**

© 1987 Chandos Records Ltd. © 1987 Chandos Records Ltd.

Printed in West Germany / Imprimé en Allemagne

CHANDOS RECORDS LTD, LONDON, ENGLAND