

Chandos

CHAN 8659



YULI TUROVSKY

© 1989 Chandos Records Ltd. © 1989 Chandos Records Ltd.
CHANDOS RECORDS LTD, COLCHESTER, ENGLAND

TCHAIKOVSKY

Serenade for Strings Op. 48

SUK Serenade for Strings Op. 6

I MUSICI DE MONTREAL

YULI TUROVSKY conductor

Chandos
DIGITAL



PETER ILYICH TCHAIKOVSKY (1840-1893)

Serenade for Strings in C major Op. 48 (32:26)

Serenade für Streichorchester in C-Dur

Sérénade pour cordes en ut majeur

- 1 I Pezzo in forma di Sonatina (Andante non troppo) (10:25)
- 2 II Walzer (Moderato) (4:07)
- 3 III Elégie (Larghetto elegiaco) (9:44)
- 4 IV Finale. Tema Russo (Andante - Allegro con spirito) (7:54)

JOSEF SUK (1874-1935)

Serenade for Strings in E flat major Op. 6 (31:36)

Serenade für Streichorchester in Es-Dur

Sérénade pour cordes en mi bémol

- 5 I Andante con moto (6:09)
- 6 II Allegro ma non troppo e grazioso (6:42)
- 7 III Adagio (10:52)
- 8 IV Allegro giocoso, ma non troppo presto (7:42)

DDD

TT = 64:11

I MUSICI DE MONTREAL

YULI TUROVSKY, Conductor



I MUSICI DE MONTREAL

Yuli Turovsky, Conductor

Violins

Eleonora Turovsky (solo)
Lucia Hall
Madeleine Messier
Françoise Morin
Christian Prévost
Peter Purich
Olga Ranzenhofer
Edvard Skerjanc
Natalya Turovsky

Violas

Anne Beaudry
Suzanne Careau
Jacques Proulx

Cellos

Alain Aubut
Benoît Hurtubise

Double bass

Costantino Greco

PETER ILYICH TCHAIKOVSKY



Peter Ilyich Tchaikovsky — copy of painting by Nikolai Dmitriyevich Kasnezoff, courtesy of the Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

JOSEF SUK



Josef Suk — photo courtesy of the Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

TCHAIKOVSKY: Serenade for Strings in E flat major Op. 48

The 19th Century Romantics — Mendelssohn, and Brahms among them — found themselves in love with the 'classicism' of Mozart, sometimes returning to his forms of expression with a nostalgia born of a sense of lost innocence and perfection. There arose the myth of Mozart as a divinely inspired child who reflected the purity of an idealised rococo age. Tchaikovsky, ever since hearing 'Don Giovanni' as a boy, had idolised Mozart in this way and embarked from time to time on pieces that sought to embody his love for 'the christ of music', as he would call him. This beautifully scored Serenade of 1880 was just such a piece — a happy blend of Mozartian rococo elements and, in the finale, of the Russian nationalist style. On the one hand: clear, symmetrical forms, clean, spare textures, melody with accompaniment as the guiding principle of expression but with a polished admixture of 'development' that included an elegant application of 'learned' counterpoint. On the other: identification with the composer's own 'classical' tradition — the tradition of Glinka, father of Russian music, whose special Russian brand of internationalism (like Mozart's) had drawn widely on both Orientalism (cf Mozart's 'Cosi') and European musics, as well as pioneering a treatment of folk-song in his orchestral 'Kamarinskaya' that fascinated Tchaikovsky time and again. (The finale of this Serenade, with its two folk tunes, is but one of many such 'Kamarinskaya' pieces to be met with in his work as a whole.)

The Serenade for string orchestra became a true Romantic genre in the nineteenth century and continued to attract composers well into the twentieth. Half-cousin to the symphony in its four movement lay-out, its lightness of expression tends to avoid serious themes or extensive development, preferring a mixture of instrumental dance and song that would be prefaced by a light, overture-like first movement and rounded off with a lively finale. At the same time, the romantic device of 'motto theme' and 'transformation of theme' lent itself admirably to the unification of the four movements. Tchaikovsky's Serenade fulfils all these characteristics of the genre. The falling scale motif of the introduction neatly ties in with the folk-tune of the final Allegro con spirito, just as its rising form yields the main themes of Waltz and Elegy. (Tchaikovsky had, incidentally, unified the themes of the four movements of his Fourth Symphony in this way.) Consequently, a grand cyclic peroration takes place at the end which brings back the

opening of the first movement and, for good measure in the final *piu mosso*, the Elegy theme also. The second movement is one of the composer's most sensuously appealing and highly wrought waltzes over which hovers a spirit of chaste classicism. In this elegant transformation of the formal dance steps of the eighteenth century minuet and trio lies, perhaps, the essence of Tchaikovsky as a nineteenth century Mozartian.

Tchaikovsky had a special affection for his Serenade. 'This is a piece from the heart' he wrote, 'and so, I venture to say, it does not lack artistic worth.'

SUK: Serenade for Strings in E flat major Op. 6

A work of youthful genius sometimes attains a perfection of utterance that remains unsurpassed by its author's later achievement. While still in his early twenties, Mozart composed his ripely beautiful Sinfonia Concertante for Violin, Viola and Orchestra. Before they were out of their teens, Schubert produced 'Gretchen' and 'The Erlking', Mendelssohn his 'Midsummer Night's Dream' music. So it was with Josef Suk in this touching Serenade, written in 1892 at the age of eighteen while still a pupil of Dvořák. Suk — a violinist as well as composer — had successfully completed his composition studies at the Prague Conservatory that year with a somewhat pessimistic *Dramatic Overture*, and it appears that his teacher had enjoined him to produce something in lighter vein. The resulting Serenade emerged not un-naturally as an act of homage to his master's style. It was in due course brought to the attention of Brahms who arranged for it to be published by Simrock in Berlin in 1896. The score was dedicated to the influential Prague critic, Emanuel Chvala (1851-1924), a railway engineer by profession whose reviews championed Dvořák and the young school of Czech composers.

It has become a critical commonplace to compare this work with Dvořák's own Serenade for Strings of 1879, and there can be little doubt that Suk kept the model in mind during the course of composition, both as regards the general four movement plan and more particular features of style and content. It is certainly none the worse for its many Dvořákian echoes (which are, incidentally, not just of the Serenade for Strings), but it has its own spontaneous lyricism and emotional depths (especially in the third movement) that carry it well beyond a slavish reliance on the original model.

Moreover, both its impeccable craftsmanship and harmonic adventurousness possess a sturdy independence of anything to be found in the older master. Thematically, the work is very closely-knit, since Suk not only uses his opening theme as a discreetly recurring motto in each of the four movements, but also derives the main theme of each movement from it. (Notice, in this connection, how subtly the trio of the waltz movement is linked to the waltz theme itself.) Expressively considered, and notwithstanding the general lightness of mood, a darker intensity of feeling (rooted, perhaps in the Czech spirit of the *Dumka*) lies just below the surface, and nowhere is this more strongly to be felt than in the finale, where a grave chorale casts its long shadow over the merrymaking.

Suk's later work left the post-Dvořákian world of this *Serenade* far behind. Having married Dvořák's daughter in 1898, his family life was shattered in 1904/5 by the double blow of the death of both his father-in-law and young wife in close succession. Inevitably in such a sensitive and introspective artist, creative work became an autobiographical quest, a means of coming to terms with the problems of existence. And it is the very aloofness and complexity of Suk's later musical language born out of personal adversity that gives an added poignancy to this idyll of the composer's as yet unclouded youth.

© 1989 Eric Roseberry

TSCHAIKOWSKY: *Serenade für Streichorchester in C-Dur op. 48*

Die Romantiker des 19. Jahrhunderts — unter ihnen Mendelssohn und Brahms — hatten eine Passion für den "Klassizismus" von Mozart, zu dessen Ausdrucksformen sie gelegentlich mit einer Art von Wehmut zurückkehrten, geboren aus aus einem Gefühl der verlorenen Unschuld und der Perfektion. So wurde der Mythos von Mozart als göttlich inspiriertem Kind geboren, das die Reinheit eines idealisierten Rokoko-Zeitalters verkörperte. So hatte Tschaikowsky seit seiner ersten Begegnung mit *Don Giovanni* noch als Knabe stets Mozart auf diese Weise zu seinem Idol gemacht, und wieder und wieder Stücke komponiert, die seine Liebe zu diesem "Christus der Musik" ausdrücken sollten, wie er Mozart zu nennen pflegte. Diese wunderschöne *Serenade* aus dem Jahre 1880 ist ein solches Werk — eine glückhafte Verbindung der Mozart'schen Rokoko-Elemente mit dem nationalistischen russischen Stil im Finale. Auf der einen Seite klare, symmetrische Formen, saubere, knappe Strukturen, begleitete Melodien als Leitprinzip des Ausdrucks, aber mit gekonnter Beigabe von "Entwicklung", zu der auch eine elegante Kontrapunkt-Anwendung gehört; auf der anderen Seite Identifizierung mit der eigenen "klassischen" Tradition des Komponisten — der Tradition von Glinka, des Vaters der russischen Musik, dessen persönlicher russischer Stil von Internationalismus (wie der Mozarts) viel von orientalischer (siehe Mozarts *Così fan tutte*) und europäischer Musik übernommen hatte, der aber auch als erster die Bearbeitung von Volksliedern populär machte — in seinem orchestralen "Kamarinskaja", das Tschaikowsky immer wieder faszinierte. (Das Finale der vorliegenden *Serenade* mit seinen zwei Volksliedmelodien ist nur eines von vielen "Kamarinskaja"-Stücken, die sich in Tschaikowskys Werken wiederfinden.)

Die *Serenade* für Streichorchester wurde im 19. Jahrhundert zu einem echten romantischen Genre-Stück, daß andere Komponisten bis in unser Jahrhundert hinein anzog. Der Symphonie verwandt in ihrem Viersatz-Aufbau, vermeidet die leichte Ausdrucksform der *Serenade* ernstere Themen und auch umfassende Entwicklung und zieht eine Mischung aus Tanz- und Liedmelodien vor, eingeleitet von einem leichten, ouvertüreartigem ersten Satz, abgerundet durch ein lebhaftes Finale. Gleichzeitig war die romantische Methode des "Motto-Themas" und der "Themenverwandlung" auf bewundernswerte Weise geeignet, die vier Sätze zu vereinen. Tschaikowskys *Serenade*

erfüllt alle "Vorschriften" dieses Genres. Das absteigende Tonleitermotiv der Einleitung schließt sich sauberlich an die Volksmelodie des abschließenden Allegro con spirito an, gerade als dessen aufsteigende Form die Hauptthemen der Sätze Walzer und Elegie hervorbringt. (Übrigens hat Tschaikowsky auch die Themen der vier Sätze seiner Vierten Symphonie auf dieselbe Weise vereint). Dann folgt am Ende eine großartige zyklische Peroration, die das Eröffnungsthema des ersten Satzes wiederbringt und zu guterletzt auch im abschließenden *piu mosso* noch das Elegie-Thema. Der zweite Satz zeigt den Komponisten von seiner sinnlichst-anziehendsten Seite, mit komplex verarbeiteten Walzern im Geiste eines keuschen Klassizismus. In dieser eleganten Verwandlung des formellen Tanzschritts von Minuet und Trio aus dem 18. Jahrhundert finden wir vielleicht den wahren Kern von Tschaikowsky als Mozart-Vertreter im 19. Jahrhundert.

Tschaikowsky selbst hatte eine spezielle Vorliebe für seine Serenade. "Dieses Stück kommt vom Herzen", schrieb er, "und ich wage zu sagen, daß es ihm nicht an künstlerischem Wert mangelt."

SUK: Serenade für Streichorchester in Es-Dur op. 6

Manchmal geschieht es, daß ein Werk voll jugendlicher Genialität eine Vollendung besitzt, die von den späteren Schöpfungen des betreffenden Autors nie mehr übertroffen wird. Mozart war in seinen frühen zwanziger Jahren, als er seine herrlich ausgereifte Sinfonia Concertante für Geige, Viola und Orchester komponierte. Schubert und Mendelssohn waren noch keine Zwanzig, als ersterer sein "Gretchen" und den "Erlkönig", letzterer seine Musik zum "Sommernachtstraum" schrieb. So war es auch mit Josef Suk, der die vorliegende, bewegende Serenade 1892 im Alter von 18 Jahren schrieb, als er noch unter Dvořák studierte. Suk — er war Geiger ebenso wie Komponist — hatte seine Kompositionsstudien am Prager Konservatorium erfolgreich abgeschlossen, und zwar mit der ein wenig pessimistischen *Dramatischen Ouvertüre*, und es scheint, als ob sein Lehrer ihn dazu angeregt haben könnte, ein Werk in einer leichteren Stimmung zu komponieren. Es ist daher ganz natürlich, daß die resultierende Serenade zu einem Akt der Verehrung für den Stil Dvořáks wurde. Das Werk wurde bald darauf Brahms vorgelegt, der die Veröffentlichung durch den Verleger Simrock in Berlin im

Jahre 1896 bewirkte. Die Partitur war dem einflußreichen Prager Musikkritiker Emanuel Chvala (1851-1924) gewidmet, ursprünglich von Beruf Eisenbahningenieur, dessen Kritiken Dvořák und die junge Schule tschechischer Komponisten förderten.

Es ist zu einem kritischen Gemeinplatz geworden, das vorliegende Werk mit Dvořáks eigener Serenade für Streicher (1879) zu vergleichen, und es ist auch unzweifelhaft, daß sich Josef Suk dieses Vorbilds bewußt war, als er an seiner Serenade arbeitete — sowohl was den generellen Aufbau der vier Sätze, als auch was spezielle stilistische und inhaltsmäßige Merkmale betrifft. Suks Werk verliert sicher nichts durch die vielen Dvořák'schen Echos (die übrigens nicht nur auf dessen Serenade für Streicher beschränkt sind), aber es besitzt viel eigene, spontane Lyrik und Gefühlstiefen (besonders im dritten Satz), so daß dieses Werk keineswegs als sklavisches Epigonentum bezeichnet werden kann. Darüber hinaus weisen der makellose Aufbau und die harmonische Kühnheit des Werks eine robuste Unabhängigkeit von allem auf, was Dvořák komponiert hat. Thematisch ist Suks Serenade sehr eng in sich geschlossen, weil Suk sein Einleitungsthema nicht nur als diskret auftauchendes Motto in jedem der vier Sätze wiederkehren läßt, sondern daraus auch die Hauptthemen der vier Sätze entwickelt. (man beachte in diesem Zusammenhang, wie subtil das Trio des Walzersatzes mit dem Walzerthema selbst verbunden ist). Was den Ausdruck betrifft, und abgesehen von der allgemeinen hellen Stimmung, liegt doch knapp unter der Oberfläche eine dunklere Gefühlsintensität (verwurzelt vielleicht im tschechischen Geist von Dumka), und das empfindet man am stärksten im Finale, wo die ernste Choralstimmung einen tiefen Schatten auf die allgemeine Heiterkeit wirft.

Suks spätere Kompositionen lassen dann die Dvořák'sche Welt der Serenade weit hinter sich. 1898 hatte er Dvořáks Tochter geheiratet, aber er erlitt einen schweren, doppelten Schlag, als 1904/05 sein Schwiegervater und auch seine junge Frau kurz hintereinander starben. Es war unausweichlich, daß für einen so empfindsamen und introvertierten Künstler wie Suk die schöpferische Arbeit nun eine Art von autobiographischem Ausdruck wurde, zu einem Versuch, mit Hilfe der Musik mit seinem existentiellen Problem fertigzuwerden. Und es ist eben die Distanziertheit und Komplexität der späteren musikalischen Sprache dieses Komponisten, geboren aus persönlichem Leid, die dem vorliegenden Idyll aus der noch unbeschwerten Jugend etwas zusätzlich Rührendes verleiht.

© 1989 Eric Roseberry

TCHAIKOVSKI: Sérénade pour cordes en ut majeur op. 48

Les romantiques du dix-neuvième siècle — Mendelssohn et Brahms entre autres — s'éprirent du "classicisme" de Mozart, et revinrent parfois à ses formes d'expression avec une nostalgie née d'un sentiment d'innocence et de perfection perdues. Ainsi naquit le mythe de Mozart, enfant divinement inspiré, qui reflétait la pureté d'une époque rococo idéalisée. Tchaïkovski avait ainsi idolâtré Mozart depuis qu'il avait entendu enfant *Don Giovanni*, et il s'embarquait de temps en temps dans des pièces qui devaient incarner son amour pour "le christ de la musique", comme il le surnommait. Ainsi cette magnifique Sérénade de 1880 — heureux mélange d'éléments rococo mozartiens et, dans le finale, du style nationaliste russe. D'un côté, formes claires et symétriques, textures nettes et frugales, la mélodie avec accompagnement servant de principe directeur à l'expression, mais avec un mélange raffiné de "développement" qui incluait une application élégante du contrepoint "savant". De l'autre côté, identification avec la propre tradition "classique" du compositeur — celle de Glinka, le père de la musique russe, dont l'internationalisme spécifiquement russe (comme celui de Mozart) s'était largement inspiré à la fois de l'orientalisme (voir *Così fan tutte* de Mozart!) et des musiques européennes, tout en faisant œuvre de pionnier dans son "Kamarinskaya" orchestral, avec son traitement des airs populaires qui ne cessa de fasciner Tchaïkovski. (Le finale de cette Sérénade, avec ses deux airs populaires, est l'une des nombreuses "Kamarinskaya" que l'on trouve dans son œuvre).

La Sérénade pour cordes devint un genre véritablement romantique au dix-neuvième siècle et continua d'attirer les compositeurs alors que le vingtième siècle était déjà bien avancé. Cousine de la symphonie par son plan en quatre mouvements, la Sérénade possède une légèreté d'expression qui tend à éviter les thèmes sérieux et un long développement, et préfère un mélange de chant et de danse instrumentale préfacé par un premier mouvement léger dans le style d'une ouverture, et achevé par un finale plein d'entrain. En même temps, l'invention romantique du "thème du motif" et "transformation du thème" se prêtait admirablement à l'unification des quatre mouvements. La Sérénade de Tchaïkovski a toutes les caractéristiques du genre. Le motif en gamme descendante de l'introduction se rattache clairement à l'air populaire

de l'Allegro con spirito final, et sa forme ascendante fournit les thèmes principaux de Valse et Elégie. (Tchaïkovski avait d'ailleurs unifié de cette façon les thèmes des quatre mouvements de sa quatrième symphonie). Une grande péroration cyclique a donc lieu à la fin, où est repris le début du premier mouvement, et également pour bonne mesure dans le *piu mosso* final, le thème de l'Elégie. Le deuxième mouvement est l'un des plus voluptueux du compositeur, avec ses valse très ouvragées sur lesquelles plane un esprit de chaste classicisme. C'est peut-être dans cette élégante transformation des pas de danse solennels du menuet et du trio du dix-huitième siècle que se trouve l'essence de Tchaïkovski en tant que mozartien du dix-neuvième siècle.

Tchaïkovski avait une affection particulière pour sa Sérénade. "C'est une pièce qui vient du cœur", écrivit-il, "et ainsi, j'ose le dire, elle ne manque pas de valeur artistique."

SUK: Sérénade pour cordes en mi bémol op. 6

L'œuvre d'un génie précoce atteint parfois une perfection d'expression inégalée par les œuvres ultérieures de son auteur. Alors qu'il n'avait guère plus de vingt ans, Mozart composa sa belle Sinfonia Concertante pour violon, alto et orchestre, d'une maturité impressionnante. Avant même d'atteindre cet âge, Schubert avait produit "Gretchen" (Marguerite au rouet) et "Erlkönig" (Le Roi des Aulnes), Mendelssohn sa musique de "Songe d'une nuit d'été". Il en est de même avec Josef Suk et cette touchante sérénade, écrite en 1892 à l'âge de dix-huit ans alors qu'il était encore l'élève de Dvořák. Suk — à la fois violoniste et compositeur — avait terminé avec succès ses études de composition au Conservatoire de Prague cette année-là avec une *Ouverture Dramatique* assez pessimiste, et son professeur lui avait conseillé à ce qu'il parût de composer quelque chose de plus léger. Le résultat fut cette Sérénade qui tout naturellement se présente comme un hommage au style de son maître. Elle fut éventuellement portée à l'attention de Brahms qui la fit publier par Simrock à Berlin en 1896. La partition était dédiée à l'influent critique pragois, Emanuel Chvala (1851-1924), ingénieur des chemins de fer de profession, dont les critiques défendaient la cause de Dvořák et de la jeune école de compositeurs tchèques.

Il est devenu courant pour les critiques de comparer cette œuvre à la Sérénade pour cordes de 1879 de Dvořák, et il n'y a guère de doute que Suk avait ce modèle en tête au cours de la composition de son œuvre, aussi bien pour ce qui est du plan d'ensemble en quatre mouvements que pour les traits plus spécifiques de style et de contenu. Ses nombreux échos dvořakiens (qui n'évoquent pas seulement d'ailleurs la Sérénade pour cordes) sont tout à son avantage, mais elle possède aussi un lyrisme spontané et une profondeur d'émotion (dans le troisième mouvement en particulier) qui lui sont propres et qui en font bien davantage qu'une imitation servile du modèle original. De plus, aussi bien sa technique impeccable que son audace harmonique affichent une indépendance résolue de tout ce que représente le vieux maître. Le tissu thématique de l'œuvre est très serré, car non seulement Suk utilise son thème d'ouverture comme un motif qui revient discrètement dans chacun des quatre mouvements, mais il en dérive également le thème principal de chaque mouvement. (Il faut remarquer à ce propos le lien subtil entre le trio du mouvement de valse et le thème même de la valse). Sur le plan de l'expression, et malgré la légèreté générale de l'atmosphère, il y a sous-jacent un sentiment plus sombre (qui a peut-être ses origines dans l'esprit tchèque de la dumka) que l'on ressent surtout dans le finale, où un cantique grave jette une ombre sur les réjouissances.

L'œuvre ultérieure de Suk laisse loin derrière lui le monde post-dvořakien de cette Sérénade. Il avait épousé la fille de Dvořák en 1898, mais la mort rapprochée de son beau-père puis de sa jeune épouse, en 1904 et 1905, fut pour lui une terrible double épreuve. Inévitablement chez un artiste aussi sensible et introspectif, l'œuvre créatrice devint une quête autobiographique, un moyen de s'accommoder des problèmes de l'existence. Et c'est là la réserve et la complexité même du nouveau langage musical de Suk, né de l'adversité, qui donne un caractère poignant à cette idylle de la jeunesse encore sereine du compositeur.

© 1989 Eric Roseberry

Translations by Lesley Bernstein Translation Services, London

• **A Chandos Digital Recording**

- Recording Producer & Sound Engineer: Ralph Couzens
- Assistant Engineer: Philip Couzens
- Editor: Jeff Ginn
- Recorded in Paroisse La Nativité, La Prairie, Québec, Canada from 30 May to 4 June 1988
- Front Cover Painting: *Russian Landscape, Monastery on the Neva* by Wilhelm Purwitt, courtesy of the Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin
- Sleeve Design: Penny Olymbios
- Art Direction: Vicky Langdale

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.

TCHAIKOVSKY & SUK: SERENADES - I Musici de Montréal

Chandos CHAN 8659

Chandos

CHAN 8659

PETER ILYICH TCHAIKOVSKY (1840-1893)

Serenade for Strings in C major Op. 48 (32:26)

Serenade für Streichorchester in C-Dur

Sérénade pour cordes en ut majeur

- 1 I Pezzo in forma di Sonatina (Andante non troppo) (10:25)
- 2 II Walzer (Moderato) (4:07)
- 3 III Elégie (Larghetto elegiaco) (9:44)
- 4 IV Finale. Tema Russo (Andante - Allegro con spirito) (7:54)



0 95115 86592 7

JOSEF SUK (1874-1935)

Serenade for Strings in E flat major Op. 6 (31:36)

Serenade für Streichorchester in Es-Dur

Sérénade pour cordes en mi bémol

- 5 I Andante con moto (6:09)
- 6 II Allegro ma non troppo e grazioso (6:42)
- 7 III Adagio (10:52)
- 8 IV Allegro giocoso, ma non troppo presto (7:42)

DDD

TT = 64:11

I MUSICI DE MONTREAL

YULI TUROVSKY, Conductor

© 1989 Chandos Records Ltd. © 1989 Chandos Records Ltd.
CHANDOS RECORDS LTD, COLCHESTER, ENGLAND

TCHAIKOVSKY & SUK: SERENADES - I Musici de Montréal

Chandos CHAN 8659