



CHANDOS

WEINBERG

SYMPHONIES, VOL. 3

Symphony No. 14

Symphony No. 16 *premiere recording*

National Polish Radio Symphony Orchestra,
Katowice

Gabriel Chmura

Gabriel Chmura

CHAN 10334



Reproduced with kind permission from Tommy Persson

Mieczysław Weinberg, c. 1982

Mieczysław Weinberg (1919–1996)

premiere recording

Symphony No. 16, Op. 131 (1981)

1	♩ = 63 –	33:19
2	♩ = 200 – ♩ = 104 – ♩ = 63 –	5:36
3	♩ = 72 –	6:33
4	♩ = 108 – ♩ = 92 – ♩ = 78 –	5:47
5	[♩ = 78] – ♩ = 44 – ♩ = 184 – ♩ = 80 – ♩ = 44 –	4:02
6	♩ = 54	7:15
		4:05

Symphony No. 14, Op. 117 (1977)

7	Largo –	30:15
8	Allegro –	6:34
9	Adagio –	9:47
10	Moderato	9:07
		4:45

TT 63:42

National Polish Radio Symphony Orchestra,
Katowice
Gabriel Chmura



Weinberg: Symphonies Nos 14 and 16

In the early years of its existence, the young Soviet Union showed an open mind towards modern and even radical forms of art. This changed drastically when, in the early 1930s, some years after Stalin's rise to power, the leadership announced the principles of 'Socialist Realism', adopting a negative, even suspicious attitude to nearly every art that did not embrace these. We should note, however, that the same fear of modern art could be found in other dictatorships as well, in Nazi Germany for example, where Joseph Goebbels at a meeting with cultural representatives blurted: 'For the thing is, opportunity makes not only thieves, but also atonal composers...'¹ Soviet leaders expressed themselves with more subtlety, but it seems that both dictatorships, regardless of ideological inclination, feared that the arts could express political criticism. Even after Stalin's death in 1953, conditions in the Soviet Union were difficult for artists favouring many modern trends.

The turning-point came in the early 1980s. On 15 April 1982 there was a concert in Moscow with works by Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina

and Edison Denisov. *Perestroika* and *glasnost* soon followed, opening the doors for modern and avant-garde music. However, these developments had an unexpected side effect: the audiences, having so far mainly heard *about* this music, but not really *heard* it, lost much of their interest in the Soviet classics in favour of the avant-garde. This even affected masters like Shostakovich and Prokofiev, and of course also Mieczysław Weinberg. The composer Alexander Chaikovsky once complained that there was an exaggeration,

[an] artificial cliché of contemporary Soviet music... An impression was created that the entire Soviet music consisted of A. Schnittke, S. Gubaidulina and E. Denisov.

Chaikovsky stressed that he liked these composers very much, but that the situation had negative consequences for established living Soviet composers:

Among these is Mieczysław Weinberg... Thank God that they gave him the State Prize, but as we know, nothing really changed: as before, Weinberg somehow does not exist for the Soviet music.²

² Quotations from an interview in *Muzykal'naya akademiya* 1992, No. 1, p. 15

Mieczysław Weinberg's life has been described in earlier releases of this series (CHAN 10128 and CHAN 10237), but we shall briefly recall some details. Weinberg³ was born in Warsaw in 1919, his parents originating from Moldavia. His father worked as a musician at a Jewish theatre, and it was there that the young Weinberg, too, had his first musical experiences. Later he studied piano with Józef Turczyński (1884–1953) at the Warsaw Conservatory, and one predicted for him a future as an international virtuoso. Upon the German attack on Poland in 1939, he fled to the Soviet Union. His parents and sister, who remained in Poland, were murdered by the Nazis. Weinberg studied composition in Minsk with Vasily Zolotaryov (1872–1964), a former student of Balakirev's and Rimsky-Korsakov's. The morning after his diploma concert in June 1941, Germany invaded the USSR and Weinberg was forced to flee once more, this time to Tashkent. There he worked at the opera house and met many important cultural figures who had been evacuated from areas threatened by the advancing German armies, among them the famous leader

³ This is the correct form of the name, which the composer used from his birth and throughout his Polish years. Later he became known as Vainberg, Wainberg, Vaynberg etc., all of which are transliterations from the Russian spelling, which is irrelevant in his case. Sometimes his first name is given as 'Moisey' etc. This, too, is wrong, as it was 'invented' and only written into his documents by a border guard when Weinberg first entered the USSR in 1939.

of the Moscow Jewish Theatre, Solomon Mikhoels, whose daughter he married. In 1943 Shostakovich, impressed by the score of Weinberg's recently completed First Symphony, which he had read, obtained permission for Weinberg to move to Moscow. He was to remain there until his death on 26 February 1996.

During the post-war period, Soviet anti-Semitism increased dramatically. In 1948 Mikhoels was murdered by the secret police, and soon numerous Jewish representatives of the intelligentsia were arrested, many of them later shot. For various reasons Jewish composers were largely spared, but in 1953 Weinberg was arrested on the rather absurd charge of having taken part in preparations to establish a Jewish republic in the Crimea. Stalin's death saved him, and in the mid-1950s began something like a golden age for Weinberg, which was to last for more than two decades. During this period he had no difficulties in getting his music performed, even though he was a very prolific composer: seven operas, twenty-six symphonies, seventeen string quartets and a long catalogue of other works. Most of them were performed by the very best Soviet artists, from David Oistrakh to Emil Gilels, from Rudolf Barshai to Mstislav Rostropovich. But in the early 1980s the shift in public taste began to register and to take its toll: now that the music of the modernists



was performed, these composers attracted most of the public and critical interest, and the music of Weinberg was played far less frequently than it had been in his 'golden' years. In these circumstances it was of great help that authorities bestowed honorary titles upon him. He received the first one, Honoured Artist of the Russian Republic, as early as 1971. In 1980 he was named People's Artist of the Russian Republic, and in 1990, finally, received the State Prize of the USSR, having been suggested as a candidate for it by the Composers' Union. The significant factor was that the laureates of such titles and prizes automatically earned cash, for their works would become more frequently printed and performed.

Aram Khachaturian once stated that Shostakovich was fond of few composers, but liked four Soviet colleagues: Nina Makarova, Tikhon Khrennikov, Boris Chaikovsky, and Weinberg.⁴ This suggests the esteem in which Weinberg was held. He and Shostakovich had made a habit of showing each other every new score, and the only known example of Shostakovich's ever making changes in a finished score on a suggestion from a fellow composer is an instance involving Weinberg.⁵

⁴ Sof'ja Khentova, 'Shostakovich i Khachaturian', in *Muzykal'naya zhizn'* 1988 No. 24, p. 11

⁵ The corrections concerned the finale of Shostakovich's Fourth Quartet, in 1949.

The Moscow Autumn Festival had been founded in the late 1970s. The reasons were manifold, but as the allusion to the well-known Warsaw Autumn implies, one of them was the presentation of contemporary Soviet music. The fourth festival took place in 1982, and the journal *Sovetskaya muzyka* discussed it in a voluminous article. At one of the concerts, in the Large Hall of the Moscow Conservatory, Weinberg's **Symphony No. 16, Op. 131** was premiered by the Symphony Orchestra of the Moscow Philharmonic Society conducted by Pavel Kogan. That a great deal of attention was paid to this work is obvious, for it is among the first ones mentioned in the article. Elena Dolinskaya wrote:

I think that we must above all mention the lyrico-dramatic Sixteenth Symphony by M. Weinberg, with the combination of philosophical qualities and sincere, genuine feeling so characteristic of the music of this composer. It might appear that the symphony in principle does not contain anything new. Yet, like every single score by this composer, it introduces an unexpected, fresh detail into its established stylistic world. I am speaking of the distinctive feeling of romantic poetry in the general structural scheme of the symphony. An 'action' of conflicts is heading in a single direction, thus leading, as with the romanticists, to an apotheosis. The purpose of the culmination is not a liberation of

accumulated emotional energy, however, but rather an intense self-assertion of the work's intellectual beginnings. We can follow the fading trail of this culmination in the brilliant coda.⁶

The work is scored for an orchestra of modest size (with the exception of a substantial percussion section), and cast in a single movement which can be analysed as observing the principles of sonata form on a vast scale. It begins with an introduction, the pounding movement of which is reminiscent of the opening of Brahms's First Symphony [1]. Vigorous rhythms and the interval of an octave characterise the opening of the main theme group [2], after which the solo oboe presents the lyrical second subject [3]. Next follows a concentrated development [4], the climax of which [5] paraphrases the first bars of the symphony, simultaneously marking the beginning of an abridged, formally free recapitulation which includes extensive soli for woodwinds, orchestral piano and vibraphone. In a serene and lyrical coda [6] the music finally dies peacefully away.

Symphony No. 14, Op. 117 was composed in 1977 and dedicated to Vladimir Fedoseyev, who conducted the first performance at the Second Moscow Autumn Festival on 8 October 1980. In an article

⁶ *Sovetskaya muzyka* 1983, No. 3, p. 3

about the festival the musicologist Vsevolod Zaderatsky commented on the work:

This is above all a living piece of Russian musical property. Its intonational and melodic design, the fanciful amalgamation with the traditions of Shostakovich and Stravinsky, the level of dramaturgical flow, the large spatial range, the high degree of epical expression – all this bears evidence of a close connection with immemorial Russian strata. Even the 'Mahlerian' elements, reminiscent of Shostakovich's way of adopting them, join the national back-to-the-soil style in a natural manner. And all in all there is a wonderful originality of style, a sign of a genuine artistic phenomenon.⁷

The symphony calls for large orchestral forces, most notably six horns (although this is not unusual for Weinberg) and a generous percussion section. Though it is 'officially' written as a single movement, four parts are clearly discernible, which closely correspond to the movements of a traditional symphony. The first of these, *Largo* [7], begins with a lyrical viola theme which is then further developed by flutes, clarinets and other instruments, including strings whose passionate tone is reminiscent of Bartók. The brass section plays a kind of chorale, as so often in Weinberg's music, after which the *Allegro* 'second movement'

⁷ *Sovetskaya muzyka* 1981, No. 3, pp. 4–6



[8] breaks forth. This is a grotesque scherzo whose polka rhythms recall Shostakovich or Stravinsky – an instance perhaps of what Zaderatsky saw as a 'fanciful amalgamation' with past and parallel compositional traditions; the scherzo builds to a huge climax in which the thematic material is presented contrapuntally. Then the solo viola [9] introduces another long section of chamber-musical character, marked *Adagio*, which unfolds a variety of sonorities by means of different solo instruments. The volume prevails *pianissimo* until a solo horn signals the beginning of the powerful finale, *Moderato* [10], whose epic character no doubt impressed Zaderatsky, and which brings the work to a monumental conclusion.

© 2006 Per Skans

Considered its country's leading orchestra, the **National Polish Radio Symphony Orchestra**, Katowice performs the role of cultural ambassador by representing Poland on the international arts scene. The Orchestra has worked with the most important composers of the second half of the twentieth century, including Lutosławski, Penderecki and Górecki, and has given the premiere performance of many of their works, thereby establishing a unique status for itself amongst international orchestras.

Founded in 1935 in Warsaw by the Polish conductor Grzegorz Fitelberg, the Orchestra worked under his direction until the outbreak of World War II. In March 1945 the eminent Polish conductor Witold Rowicki re-established the Orchestra in Katowice, and from 1947 until his death in 1953 Fitelberg served as its Artistic Director. Since then the Orchestra has been led by the best Polish conductors, including Jan Krenz (1953–68), Kazimierz Kord (1969–73) and Antoni Wit (1983–2000). In the 2001/2002 season Gabriel Chmura was appointed Music Director, with Joanna Wnuk-Nazarowa as general and programme director. Currently Jan Krenz is Conductor Laureate and Stanisław Skrowaczewski is First Guest Conductor.

The Orchestra's discography numbers more than 180 recordings for international labels as well as numerous archival recordings for Polish Radio. It has toured most countries of the world and performed with renowned conductors and soloists such as Leonard Bernstein, Plácido Domingo, Wilhelm Kempff, Sir Charles Mackerras, Sir Neville Marriner, Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Maurizio Pollini, Mstislav Rostropovich, Artur Rubinstein and Krystian Zimerman.

Born in Poland, **Gabriel Chmura** grew up in Israel. He studied piano and composition at the

Music Academy of Tel Aviv, then conducting with Pierre Dervaux in Paris, Hans Swarowsky in Vienna and Franco Ferrara in Siena. After winning first prize in the Herbert von Karajan Competition in Berlin and the Guido Cantelli Competition in Milan in 1971, he embarked upon a series of international engagements. He has held appointments as Music Director of the opera house in Aachen (1974–83) and the Bochum Symphony Orchestra (1983–87), as well as the National Arts Centre Orchestra in Ottawa (1987–90), with which he undertook

extensive tours in North America that included performances at Carnegie Hall in New York. As a guest conductor he has performed *Otello* and *Carmen* in Munich, *Samson et Dalila* in Barcelona and, in Paris, *Werther* at the Opéra and *Le Coq d'or* at the Théâtre musical du Châtelet. In 2001 Gabriel Chmura took up his appointment as Music Director of the National Polish Radio Symphony Orchestra in Katowice, with which he has toured the UK, France, Germany, South America and Japan as well as appearing at the Prague Autumn festival.



Reproduced with kind permission
from Olga Rakhaitskaya

Gennady Rozhdestvensky, Weinberg and Mstislav Rostropovich after a performance of Weinberg's Cello Concerto in Moscow in February 1964



Weinberg: Sinfonien Nr. 14 und 16

In den ersten Jahren nach ihrer Gründung zeigte die junge Sowjetunion sich modernen und selbst radikalen Kunstformen gegenüber aufgeschlossen. Dies änderte sich drastisch, als in den frühen 1930er Jahren, kurze Zeit nach Stalins Machtergreifung, die politische Führung die Prinzipien des "sozialistischen Realismus" verkündete und jeder Kunstform, die diese nicht übernahm, mit einer negativen, ja mißtrauischen Haltung begegnete. Wir sollten uns allerdings der Tatsache bewußt sein, daß diese Angst vor moderner Kunst auch in anderen Diktaturen zu finden war; im nationalsozialistischen Deutschland zum Beispiel platzte Joseph Goebbels bei einer Zusammenkunft mit Vertretern des Kulturwesens mit der Bemerkung heraus: "Das ist es ja, daß Gelegenheit nicht nur Diebe, sondern auch atonale Musiker macht ...!"¹ Die Sowjetführung drückte sich da etwas subtiler aus, doch befürchteten anscheinend beide Diktaturen ungeachtet ihrer ideologischen Neigungen, daß in den Künsten politische Kritik zum Ausdruck kommen könnten. Selbst nach

Stalins Tod im Jahr 1953 gestalteten sich die Verhältnisse in der Sowjetunion ausgesprochen schwierig für Künstler, die die verschiedenen modernen Strömungen favorisierten.

Die Situation änderte sich in den frühen 1980er Jahren. Am 15. April 1982 gab es in Moskau ein Konzert mit Werken von Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina und Edison Denisov. Schon bald folgten *Perestroika* und *Glasnost*, die auch der modernen und avantgardistischen Musik die Türen öffneten. Diese Entwicklungen hatten allerdings auch eine unbeabsichtigte Nebenwirkung: Das Publikum, das bis dahin vor allem über diese Musik unterrichtet war, sie jedoch nicht wirklich hatte hören können, verlor nun weitgehend das Interesse an den sowjetischen Klassikern und wandte sich der Avantgarde zu. Dies betraf sogar Meister wie Schostakowitsch und Prokofjew – und natürlich auch Mieczyslaw Weinberg. Der Komponist Aleksander Tschaikowski beklagte einmal, daß es eine Übertreibung gebe,

[ein] künstliches Cliché der zeitgenössischen sowjetischen Musik ... Es entstand der Eindruck als bestände die gesamte sowjetische Musik aus A. Schnittke, S. Gubaidulina und E. Denisov.

Tschaikowski betonte, daß ihm diese Komponisten sehr gut gefielen, daß die Situation aber für die etablierten zeitgenössischen Komponisten negative Konsequenzen habe:

Unter diesen befindet sich auch Mieczyslaw Weinberg ... Gott sei Dank haben sie ihm den Staatspreis verliehen, obwohl wir natürlich wissen, daß sich damit nichts wirklich geändert hat: Wie auch vorher schon existiert Weinberg für die sowjetische Musik irgendwie gar nicht.²

Mieczyslaw Weinbergs Leben ist bereits in früheren Veröffentlichungen dieser Reihe beschrieben worden (CHAN 10128 und CHAN 10237), hier sei noch einmal an einige Details erinnert. Weinberg³ wurde 1919 in Warschau geboren, seine Eltern stammten aus Moldawien. Sein Vater arbeitete als Musiker an einem jüdischen Theater, und auch der junge Weinberg sammelte dort seine ersten musikalischen Erfahrungen. Später studierte er Klavier bei Józef

² Zitiert nach einem Interview in *Musikalnaja akademija* 1992/1, S. 15.

³ Dies ist die korrekte Form des Namens, wie der Komponist ihn von Geburt an und während seiner in Polen verbrachten Jahre verwendete. Später wurde er als Vainberg, Wainberg, Vaynberg usw. bekannt, wobei es sich um russische Transliterationen handelt, was in seinem Fall aber irrelevant ist. Gelegentlich wird sein Vorname als "Moisey" oder ähnlich angegeben, aber auch das ist falsch, da dieser Name von einer Grenzwache "erfunden" und in Weinbergs Dokumente eingetragen wurde, als dieser 1939 zum ersten Mal in die UdSSR einreiste.

Turczyński (1884–1953) am Warschauer Konservatorium und man sagte ihm eine Zukunft als internationaler Virtuose voraus. Nach dem deutschen Angriff auf Polen im Jahr 1939 floh er in die Sowjetunion. Seine Eltern und seine Schwester blieben in Polen zurück und wurden von den Nazis ermordet. Weinberg studierte nun Komposition in Minsk bei Wassili Solotarjov (1872–1964), einem vormaligen Schüler von Balakirew und Rimski-Korsakow. Am Morgen nach seinem Abschlusskonzert im Juni 1941 fielen die Deutschen in die UdSSR ein und Weinberg sah sich erneut gezwungen zu fliehen, diesmal nach Taschkent. Er fand Arbeit an der dortigen Oper und begegnete zahlreichen wichtigen Persönlichkeiten des kulturellen Lebens, die aus den von der vorrückenden deutschen Armee bedrohten Gebieten evakuiert worden waren; darunter auch der berühmte Direktor des Moskauer Jüdischen Theaters, Solomon Mikhoels, dessen Tochter Weinberg heiratete. 1943 erwirkte Schostakowitsch, der die Partitur von Weinbergs kurz zuvor vollendeter Erster Sinfonie studiert hatte und sich beeindruckt zeigte, für ihn die Erlaubnis, nach Moskau zu ziehen. Dort sollte er bis zu seinem Tod am 26. Februar 1996 bleiben.

In der Nachkriegszeit nahm der Antisemitismus in der UdSSR dramatisch zu. 1948 wurde Mikhoels von der Geheimpolizei



ermordet, und schon bald verhaftete man zahlreiche führende Vertreter der jüdischen Intelligenz, von denen viele später erschossen wurden. Jüdische Komponisten blieben aus verschiedenen Gründen meist verschont, doch 1953 wurde Weinberg mit der recht absurden Begründung verhaftet, er habe sich an den Vorbereitungen zur Errichtung einer jüdischen Republik auf der Krim beteiligt. Stalins Tod rettete ihn, und um die Mitte der 1950er Jahre begann eine Art goldenes Zeitalter für Weinberg, das mehr als zwei Jahrzehnte währen sollte. In dieser Zeit hatte er keinerlei Probleme, seine Musik zur Aufführung zu bringen, obwohl er ein sehr produktiver Komponist war – er schrieb sieben Opern, sechszwanzig Sinfonien, siebzehn Streichquartette und eine lange Reihe weiterer Werke. Die Mehrzahl seiner Kompositionen wurde von den hervorragendsten sowjetischen Künstlern aufgeführt, von David Oistrach bis Emil Gilels, von Rudolf Barschaj bis Mstislav Rostropowitsch. In den frühen 1980er Jahren jedoch machte sich ein Wandel im Geschmack des Publikums bemerkbar und forderte seinen Tribut: Nun, da man die Musiker der Moderne favorisierte, beanspruchten diese Komponisten auch das Interesse der Zuhörer und Kritiker, und Weinbergs Werke wurden viel seltener aufgeführt, als dies in seinen "goldenen" Jahren der Fall war. Angesichts dieser Situation war es sehr hilfreich, daß die Machthaber ihn

mit verschiedenen Ehrentiteln auszeichneten. Den ersten, "Ausgezeichneter Künstler der Russischen Republik", erhielt er bereits 1971. 1980 wurde er als "Volkskünstler der Russischen Republik" geehrt und 1990 schließlich erhielt er den Staatspreis der UdSSR, nachdem er vom Komponistenverband nominiert worden war. Ein wesentlicher Faktor in diesem Zusammenhang war, daß die so Geehrten automatisch zu Wohlstand kamen, da ihre Werke nun häufiger gedruckt und aufgeführt wurden.

Aram Chatschaturjan bemerkte einmal, Schostakowitsch habe nur wenige Komponisten gemocht, aber er habe vier sowjetische Kollegen geschätzt – Nina Makarowa, Tichon Chrennikow, Boris Tschaikowski und Weinberg.⁴ Dies zeigt, wie sehr Weinberg geachtet wurde. Er und Schostakowitsch machten es sich zur Gewohnheit, sich gegenseitig immer alle neuen Kompositionen zu zeigen, und soweit bekannt betraf das einzige Mal, daß Schostakowitsch auf Anraten eines Kollegen an einer vollendeten Partitur Änderungen vornahm, die Zusammenarbeit mit Weinberg.⁵

Das Moskauer Herbstfestival war in den späten 1970er Jahren ins Leben gerufen worden. Hierfür gab es zahlreiche Gründe;

⁴ Sofia Chentowa, "Schostakowitsch i Chatschaturjan", in *Musikalnaja schisn* 1988/24, S. 11.

⁵ Die Verbesserungen wurden 1949 am Finale von Schostakowitschs Viertem Quartett vorgenommen.

einer davon war, wie die Anspielung an den bekannten Warschauer Herbst impliziert, die Präsentation zeitgenössischer sowjetischer Musik. Das vierte Festival fand 1982 statt und wurde in einem umfangreichen Artikel der Zeitschrift *Sowjetskaja musika* besprochen. In einem der Konzerte im Großen Saal des Moskauer Konservatoriums wurde Weinbergs *Sinfonie Nr. 16 op. 131* von der Moskauer Philharmonischen Gesellschaft unter der Leitung von Pawel Kogan uraufgeführt. Diesem Werk wurde offensichtlich ein hohes Maß an Aufmerksamkeit gezollt, und es ist auch eine der ersten in diesem Artikel besprochenen Kompositionen. Elena Dolinskaja schrieb:

Ich halte vor allem die lyrisch-dramatische Sechzehnte Sinfonie von M. Weinberg für erwähnenswert, mit ihrer für die Musik dieses Komponisten so typischen Verknüpfung von philosophischen Elementen und ernsthafter, tief empfundener Emotionalität. Es mag den Anschein haben, als enthielte das Werk nichts grundsätzlich Neues. Doch wie bei jeder Komposition dieses Meisters fügt es in das bereits vorhandene stilistische Gefüge ein unerwartetes frisches Detail ein. Ich spreche hier von der deutlichen Empfindung romantischer Poesie in dem allgemeinen Strukturgefüge dieser Sinfonie. Wir können einen konfliktgeladenen "Handlungsstrang"

ausmachen, der eine klare Richtung einschlägt und so, wie bei den Romantikern, zu einer Apotheose führt. Der Zweck des Höhepunkts ist allerdings nicht die Freisetzung angestauter emotionaler Energie, sondern vielmehr eine eindringliche Rückkehr des intellektuellen Werkbeginns. Die verblässende Spur dieses Höhepunkts läßt sich bis in die brillante Coda verfolgen.⁶

Die Besetzung des Werks sieht ein mittelgroßes Orchester vor (neben einer ansehnlichen Schlagzeuggruppe) und das Stück besteht aus einem einzigen ausgedehnten Satz, der sich bei genauerem Hinsehen als den Prinzipien der Sonatenform folgend herausstellt, allerdings in einem riesigen Maßstab. Es beginnt mit einer Einleitung, deren hämmernde Bewegung an die Eröffnung von Brahms' Erster Sinfonie erinnert ^[1]. Lebhaftige Rhythmen und das Intervall einer Oktave charakterisieren den Beginn der zentralen Themengruppe ^[2], woraufhin die solistische Oboe das lyrische zweite Thema präsentiert ^[3]. Als nächstes folgt eine konzentrierte Durchführung ^[4], deren Höhepunkt ^[5] noch einmal die ersten Takte der Sinfonie paraphrasiert und zugleich den Beginn einer verkürzten Reprise in freier Form kennzeichnet, die ausgedehnte Soli für Holzbläser, Orchesterflügel und Vibraphon

⁶ *Sowjetskaja musika* 1983/3, S. 3.



enthält. Schließlich verklingt die Musik friedlich in einer heiter-lyrischen Coda [6].

Die **Sinfonie Nr. 14 op. 117** entstand 1977 und ist Wladimir Fedossejew gewidmet, der die Uraufführung des Werks am 8. Oktober 1980 auf dem Zweiten Moskauer Herbstfestival dirigierte. In einem Artikel über das Festival schrieb der Musikwissenschaftler Wsewolod Saderazki folgenden Kommentar zu dem Werk:

Hier handelt es sich vor allem um ein lebendiges Stück aus der reichen musikalischen Tradition Rußlands. Das klangliche und melodische Design, die eigenwillige Verschmelzung mit den Traditionen von Schostakowitsch und Strawinski, das Niveau des dramaturgischen Flusses, die breite räumliche Ausdehnung, das hohe Maß an epischer Expressivität – all dies legt Zeugnis ab von einer engen Verbindung mit uralten russischen Kulturschichten. Selbst die "Mahlerschen" Elemente erinnern an Schostakowitschs Art, die Musik dieses Komponisten zu integrieren, und fügen sich auf natürliche Weise in den nationalen "Zurück-zur-Scholle"-Stil ein. Und allenthalben findet sich eine wunderbare stilistische Originalität, Zeichen eines genuin künstlerischen Phänomens.⁷

Die Sinfonie sieht eine große Orchesterbesetzung vor, wobei besonders

die Verwendung von sechs Hörnern (obwohl dies für Weinberg nicht ungewöhnlich ist) und einer ansehnlichen Schlagzeuggruppe auffällt. Obwohl das Stück "offiziell" nur aus einem einzigen Satz besteht, lassen sich deutlich vier Teile ausmachen, die eng mit den Sätzen einer traditionellen Sinfonie korrespondieren. Von diesen beginnt der erste, *Largo* [7], mit einem lyrischen Bratschentema, das sodann von den Flöten, Klarinetten und anderen Instrumenten weiterentwickelt wird, darunter auch Violinen, deren leidenschaftlicher Ton an Bartók erinnert. Die Blechbläser stimmen – wie so häufig in Weinbergs Musik – eine Art Choral an, anschließend bricht der als *Allegro* gefaßte "zweite Satz" hervor [8]. Dies ist ein groteskes Scherzo, dessen Polkarhythmen an Schostakowitsch oder Strawinski erinnern – ein Beispiel vielleicht für was Saderazki als "eigenwillige Verschmelzung" mit vergangenem und zeitgenössischen kompositorischen Traditionen sah. Das Scherzo baut sich zu einem enormen Höhepunkt auf, in dem das thematische Material kontrapunktisch dargeboten wird. Anschließend leitet die solistische Bratsche [9] einen als *Adagio* bezeichneten weiteren langen Abschnitt von kammermusikalischer Faktur ein, der mit Hilfe verschiedener solistisch eingesetzter Instrumente eine Reihe von unterschiedlichen Klangwelten eröffnet.

Die Lautstärke hält sich im *pianissimo*, bis ein solistisches Horn den Beginn des kraftvollen Finale – *Moderato* [10] – ankündigt, dessen epischer Charakter Saderazki zweifellos beeindruckt hat und mit dem das Werk zu einem monumentalen Abschluß kommt.

© 2006 Per Skans

Übersetzung: Stephanie Wolny

Das Nationale Polnische

Radiosinfonieorchester in Kattowitz gilt als führendes Orchester Polens und tritt auf der internationalen Kulturszene als Botschafter des Landes auf. Das Orchester hat mit den großen Komponisten des späten zwanzigsten Jahrhunderts, wie Lutoslawski, Penderecki und Górecki, gearbeitet und viele ihrer Werke uraufgeführt. Auch insofern hat es unter den Orchestern von Weltrang besondere Bedeutung.

Das Orchester wurde 1935 in Warschau von dem polnischen Dirigenten Grzegorz Fitelberg gegründet und wirkte bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs unter seiner Leitung. Im März 1945 nahm es unter dem berühmten polnischen Dirigenten Witold Rowicki in Kattowitz die Arbeit wieder auf, und von 1947 bis zu seinem Tod 1953 blieb Fitelberg sein Künstlerischer Leiter. Seitdem ist das Orchester von den besten Dirigenten des Landes geleitet worden, darunter Jan Krenz

(1953–1968), Kazimierz Kord (1969–1973) und Antoni Wit (1983–2000). In der Saison 2001/2002 wurde Gabriel Chmura zum Musikdirektor ernannt, unterstützt von Joanna Wnuk-Nazarowa als General- und Programmdirektorin. Jan Krenz wirkt derzeit als Ehrendirigent und Stanisław Skrowaczewski als Hauptgastdirigent.

Die Diskographie des Orchesters umfasst über 180 Aufnahmen für internationale Schallplattenfirmen sowie unzählige Archivaufnahmen für den polnischen Rundfunk. Es hat die meisten Länder der Welt bereist und ist mit berühmten Dirigenten und Solisten wie Leonard Bernstein, Plácido Domingo, Wilhelm Kempff, Sir Charles Mackerras, Sir Neville Marriner, Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Maurizio Pollini, Mstislaw Rostropovitsch, Artur Rubinstein und Krystian Zimerman aufgetreten.

Der in Polen geborene **Gabriel Chmura** wuchs in Israel auf. Er studierte Klavier und Komposition an der Musikakademie von Tel Aviv und anschließend Dirigieren bei Pierre Dervaux in Paris, Hans Swarowsky in Wien und Franco Ferrara in Siena. Nachdem er 1971 mit dem ersten Preis des Herbert-von-Karajan-Wettbewerbs in Berlin sowie auch des Guido-Cantelli-Wettbewerbs in Mailand ausgezeichnet worden war, folgte eine Reihe von internationalen Engagements. Er wirkte als Musikdirektor des Aachener Opernhauses

⁷ Sowjetskaja musika 1981/3, S. 4–6.



(1974–1983) und des Bochumer Sinfonieorchesters (1983–1987) sowie des National Arts Centre Orchestra in Ottawa (1987–1990), mit dem er ausgedehnte Tourneen in Nordamerika unternommen hat, darunter Auftritte in der New Yorker Carnegie Hall. Als Gastdirigent leitete er Aufführungen von *Otello* und *Carmen* in München, *Samson* et *Dalila* in Barcelona sowie in Paris

Werther an der Opéra und *Le Coq d'or* am Théâtre musical du Châtelet. 2001 nahm Gabriel Chmura einen Ruf als Musikdirektor des Nationalen Polnischen Radiosinfonieorchesters in Kattowitz an, mit dem er Tourneen durch England, Frankreich, Deutschland, Südamerika und Japan unternommen hat und auch auf dem Prager Herbstfestival aufgetreten ist.



Reproduced with kind permission
from Olga Rakhalskaya

Weinberg (second from right) with the librettist, and close friend, Alexander Medvedev (left), the director, Boris Pokrovsky (right), and two unidentified performers at the premiere of his last opera, *The Idiot* (1986), at the Moscow Chamber Opera on 19 December 1991

Weinberg: Symphonies nos 14 et 16

Dans les premières années de son existence, la jeune Union Soviétique fit preuve d'une grande ouverture d'esprit face aux formes artistiques modernes, voire même radicales. Une situation qui changea du tout au tout lorsque, au début des années trente, quelques années après la montée au pouvoir de Staline, les autorités établirent les principes du "Réalisme socialiste", réservant une opinion négative, parfois mêlée de méfiance à l'égard de toute forme artistique n'y adhérant pas. Notons cependant que cette peur de l'art moderne se retrouve au cœur d'autres dictatures, de l'Allemagne nazie par exemple; Joseph Goebbels, lors d'une réunion avec des représentants culturels, ne laissa-t-il pas échapper cette phrase: "En fait, l'occasion ne fait pas seulement le larron, mais aussi le compositeur atonal..."¹ Les dirigeants soviétiques s'exprimèrent de façon plus subtile, mais ces dictatures, malgré leurs idéologies différentes, craignaient toutes deux, semble-t-il, que les arts expriment une critique politique. Même après la mort de Staline en 1953, les artistes attirés par la modernité vivaient dans des conditions difficiles en Union Soviétique.

Le tournant décisif eut lieu au début des années 1980. Le 15 avril 1982 se déroula à Moscou un concert regroupant des œuvres d'Alfred Schnittke, Sofia Goubaidouline et Edison Denisov. Puis ce fut la *Perestroïka* et la *Glasnost*, ouvrant la porte à la musique moderne et d'avant-garde. Mais ces développements eurent une conséquence inattendue: le public, qui jusque-là avait entendu parler de cette musique, sans jamais vraiment l'entendre, se désintéressa des classiques soviétiques pour se concentrer sur l'avant-garde. Ceci toucha même des maîtres tels Chostakovitch ou Prokofiev, et bien sûr aussi Mieczysław Weinberg. Le compositeur Alexandre Tchaïkovski se lamenta un jour de cette exagération, de ce

cliché artificiel de la musique soviétique contemporaine... Créant l'impression que la musique soviétique se résumait en tout et pour tout à A. Schnittke, S. Goubaidouline et E. Denisov.

Tchaïkovski affirma qu'il aimait certes beaucoup ces compositeurs, mais que cet état de faits eut des conséquences négatives pour les compositeurs soviétiques bien établis à l'époque:

Parmi eux se trouve Mieczysław Weinberg...
Dieu merci, il a reçu le prix d'État, mais la

¹ Le discours de Goebbels fut publié par le *Berliner Lokal-Anzeiger* le 7 décembre 1934; cité ici d'après Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich* (Gütersloh, 1963), p. 377



vérité, c'est que rien n'a vraiment changé: tout comme avant, Weinberg ne semble pas exister pour la musique soviétique.²

La vie de Mieczysław Weinberg a été abordée dans les disques précédents de cette série (CHAN 10128 et CHAN 10237), mais en voici un bref résumé. Weinberg³ naît à Varsovie en 1919 de parents originaires de Moldavie. Son père travaille comme musicien dans un théâtre juif, et c'est là que le jeune Weinberg fait lui aussi ses premières expériences musicales. Plus tard il étudie le piano avec Józef Turczyński (1884–1953) au Conservatoire de Varsovie où on lui prédit un avenir de virtuose international. Lorsque l'Allemagne attaque la Pologne en 1939, il s'enfuit en Union Soviétique. Ses parents et sa sœur, restés en Pologne, sont massacrés par les Nazis. Weinberg étudie la composition à Minsk avec Vasily Zolotarev (1872–1964), un ancien élève de Balakirev et de Rimski-Korsakov. Le lendemain du concert couronnant son diplôme en juin 1941, l'Allemagne

² Citations extraites d'un entretien dans *Muzikal'naia akademiia* 1992, no 1, p. 15

³ Il s'agit là de la forme correcte du nom, celle dont le compositeur se servit depuis sa naissance et tout au long de ses années polonaises. Plus tard, il devint connu sous les noms de Vainberg, Wainberg, Vaynberg, etc, mais toutes ces versions ne sont que des translittérations de l'orthographe russe, ce qui est hors de propos dans son cas. Parfois on lui donne le prénom de "Moisey", etc. Une autre erreur, puisque ce nom fut "inventé" et inscrit sur ses papiers officiels par un garde-frontière lorsque Weinberg entra en URSS pour la première fois en 1939.

envahit l'URSS et Weinberg est à nouveau obligé de fuir, cette fois-ci jusqu'à Tachkent. Il travaille à l'opéra de la ville et rencontre de nombreuses personnalités culturelles évacuées de régions menacées par la poussée de l'armée allemande: parmi elles, le célèbre directeur du Théâtre juif de Moscou, Solomon Mikhoels, dont il épousera la fille. En 1943, impressionné par la partition de la Première Symphonie que Weinberg vient d'achever, Chostakovitch obtient l'autorisation de faire venir le compositeur à Moscou. Weinberg y restera jusqu'à sa mort le 26 février 1996.

Durant l'après-guerre, l'anti-sémitisme soviétique croît de façon dramatique. En 1948, Mikhoels est assassiné par la police secrète et bientôt de nombreux représentants juifs de l'élite intellectuelle sont arrêtés, et certains même exécutés. Pour diverses raisons, les compositeurs juifs sont dans l'ensemble épargnés, mais en 1953 Weinberg est arrêté, pour le motif absurde d'avoir pris part à un complot pour établir une république juive en Crimée. La mort de Staline le sauve, et au milieu des années 1950 commence pour Weinberg quelque chose comme un âge d'or qui durera plus de vingt ans. Durant cette période, il réussit sans mal à faire interpréter sa musique, bien qu'il s'avère un compositeur extrêmement prolifique: sept opéras, vingt-six symphonies, dix-sept quatuors à cordes et un long catalogue

d'œuvres diverses. Ses interprètes font partie de l'élite des artistes soviétiques, de David Oistrakh à Émil Guilels, de Rudolf Barshai à Mstislav Rostropovitch. Mais au début des années 1980 les nouveaux penchants du public ébranlent sa position: maintenant que la musique des compositeurs modernes est à l'honneur, ces derniers suscitent l'intérêt d'une grande partie du public et des critiques; soudain la musique de Weinberg est jouée bien moins souvent que pendant son "âge d'or". Dans ces circonstances, les titres honorifiques qu'il reçoit des autorités à l'époque seront d'un grand secours. Il reçoit son premier titre, celui d'Artiste d'Honneur de la République russe dès 1971. En 1980 il est nommé Artiste du Peuple de la République russe et, finalement, en 1990, reçoit le prix d'État de l'URSS, sa candidature ayant été proposée par le Syndicat des Compositeurs. Le plus important, c'est que les lauréats de tels titres et prix s'enrichissent automatiquement puisque leurs œuvres sont dès lors jouées et imprimées plus fréquemment.

Aram Khatchaturian déclara un jour que Chostakovitch n'appréciait pas beaucoup de compositeurs, mais qu'il aimait quatre de ses collègues soviétiques: Nina Makarova, Tikhon Khrennikov, Boris Tchaïkovski et Weinberg.⁴ C'est dire combien Weinberg était estimé. Chostakovitch et lui avaient pris

⁴ Sofia Khentova, "Chostakovitch i Khatchaturian", dans *Muzikal'naia zhizn'* 1988, no 24, p. 11

l'habitude de se montrer l'un l'autre chaque partition nouvelle, et à notre connaissance, la seule et unique fois où Chostakovitch décida d'apporter un changement à une partition terminée sur les conseils d'un autre compositeur, ce fut à la suggestion de Weinberg.⁵

Le Festival d'automne de Moscou avait été fondé à la fin des années 1970. Les raisons de cette création étaient multiples, mais comme l'allusion au célèbre Automne de Varsovie nous le laisse à penser, l'idée était, entre autres, de présenter la musique soviétique contemporaine. Le quatrième festival eut lieu en 1982 et la revue *Sovietskaïa muzika* y consacra un article volumineux. À l'un des concerts, dans la Grande Salle du Conservatoire de Moscou, la *Symphonie no 16, op. 131* de Weinberg fut créée par l'Orchestre symphonique de la Société philharmonique de Moscou sous la baguette de Pavel Kogan. De toute évidence, cette œuvre attira beaucoup l'attention, puisque c'est l'une des toutes premières à être mentionnées dans l'article. Élena Dolinskaya écrivit:

À mon avis, il faut mentionner avant tout la Seizième Symphonie lyrico-dramatique de M. Weinberg, qui allie des qualités philosophiques à une authenticité et une

⁵ Les corrections concernaient le finale du Quatrième Quatuor de Chostakovitch, en 1949.



sincérité émotionnelles tout à fait typiques de la musique de ce compositeur. Il semblerait qu'en principe la symphonie n'ait rien de nouveau à offrir. Et pourtant, comme chacune des partitions de ce compositeur, elle introduit un détail nouveau et inattendu dans son univers stylistique bien établi. Je veux parler de la présence très distincte d'une poésie romantique dans la structure d'ensemble de la symphonie. Une "intrigue" faite de conflits se déroule dans une direction unique, nous entraînant donc, comme chez les Romantiques, vers une apothéose. Mais cet apogée ne se veut pas la libération de l'énergie émotionnelle accumulée, mais plutôt l'affirmation intense des origines intellectuelles de l'œuvre. Et dans la coda brillante nous suivons la trace de cet apogée qui s'évanouit peu à peu.⁶

L'œuvre est écrite pour un orchestre de taille modeste (à l'exception d'une importante section de percussions) dans un mouvement unique qui semble, à grande échelle, respecter les principes de la forme sonate. Elle commence avec une introduction dont les martellements rappellent le début de la Première Symphonie de Brahms [1]. Des rythmes vigoureux et l'intervalle d'octave caractérisent le début du groupe thématique principal [2] avant que le hautbois solo n'introduise le second sujet lyrique [3]. Suit un développement concentré [4] dont

l'apogée [5] reprend les premières mesures de la symphonie, marquant simultanément le début d'une réexposition raccourcie, libre sur le plan formel, renfermant de longs passages solistes pour les vents, le piano orchestral et le vibrapone. Dans une coda lyrique et sereine [6] la musique finit par s'éteindre paisiblement.

La *Symphonie no 14, op. 117*, composée en 1977, est dédiée à Vladimir Fedosseiev qui en dirigea la création dans le cadre du Deuxième Festival d'automne de Moscou le 8 octobre 1980. Dans un article sur le festival, le musicologue Vsevolod Zaderatski écrit à propos de cette œuvre :

Il s'agit là avant tout d'une musique ancrée dans la terre russe. Ses intonations et schémas mélodiques, la fusion inventive avec les traditions de Chostakovitch et de Stravinski, le degré de théâtralité, les espaces grandioses, les éléments épiques – tout autant de signes d'un lien intime avec les fondations immémoriales de la Russie. Même les éléments "mahlériens", qui nous rappellent comment Chostakovitch lui-même les adopta, s'inscrivent tout naturellement dans ce "retour à la terre" caractéristique du style national. Bref, voici un style merveilleusement original, signe d'un véritable phénomène artistique.⁷

La symphonie fait appel à un grand orchestre, notamment six cors (mais ceci n'est pas rare chez Weinberg) et une section de percussions importante. Bien qu'elle soit "officiellement" en un seul mouvement, cette symphonie présente quatre parties bien distinctes, qui correspondent de près aux mouvements d'une symphonie traditionnelle. La première partie, *Largo* [7], s'ouvre par un thème lyrique confié à l'alto que développent plus avant flûtes, clarinettes et autres instruments, parmi lesquels les cordes dont le ton passionné nous rappelle Bartók. Les cuivres jouent une sorte de choral, comme si souvent chez Weinberg, après quoi jaillit le "deuxième mouvement", *Allegro* [8]. C'est un scherzo grotesque dont les rythmes de polka évoquent Chostakovitch ou Stravinski – un exemple peut-être de ce que Zaderatski qualifia de "fusion inventive" avec des traditions de composition passées ou parallèles; le scherzo aboutit à un apogée monumental dans lequel le matériau thématique est présenté en contrepoint. Puis l'alto solo [9] introduit une autre longue section de caractère chambriste, portant l'indication *Adagio*, qui expose tout un éventail de sonorités confiées à différents instruments solistes. Le *pianissimo* domine jusqu'à ce qu'un solo de cor annonce le début du puissant finale, *Moderato* [10], dont le caractère épique ne manqua d'impressionner

Zaderatski et qui conclut l'œuvre de façon monumentale.

© 2006 Per Skans

Traduction: Nicole Valencia

Considéré comme le plus important orchestre de Pologne, l'**Orchestre symphonique de la Radio nationale polonaise, Katowice** tient le rôle d'ambassadeur culturel en représentant son pays sur la scène artistique internationale. Il a travaillé avec les plus importants compositeurs de la seconde moitié du vingtième siècle tels que Lutoslawski, Penderecki et Górecki, et a assuré les créations mondiales d'un grand nombre de leurs œuvres, établissant ainsi son statut unique parmi les orchestres internationaux.

Fondé en 1935 à Varsovie par le chef polonais Grzegorz Fitelberg, l'Orchestre travailla sous sa direction jusqu'à la déclaration de la Seconde Guerre mondiale. En mars 1945, l'éminent chef polonais Witold Rowicki rétablit l'Orchestre à Katowice, et de 1947 jusqu'à sa mort en 1953, Fitelberg en fut le directeur artistique. Depuis, l'Orchestre a été dirigé par les meilleurs chefs polonais, incluant Jan Krenz (1953–1968), Kazimierz Kord (1969–1973) et Antoni Wit (1983–2000). Lors de la saison 2001/2002, Gabriel Chmura a été nommé directeur musical avec Joanna Wnuk-

⁶ *Sovietskaja muzika* 1983, no 3, p. 3

⁷ *Sovietskaja muzika* 1981, no 3, pp. 4–6



Nazarowa comme directrice générale et des programmes. Jan Krenz est chef lauréat et Stanisław Skrowaczewski est premier chef invité.

La discographie de l'Orchestre compte plus de 180 enregistrements pour des labels internationaux, ainsi que de nombreux enregistrements d'archives pour la Radio polonaise. Il a effectué des tournées dans la plupart des pays du monde, et joué avec des chefs et des solistes célèbres tels que Leonard Bernstein, Plácido Domingo, Wilhelm Kempff, Sir Charles Mackerras, Sir Neville Marriner, Kurt Mazur, Krzysztof Penderecki, Maurizio Pollini, Mstislav Rostropovitch, Artur Rubinstein et Krystian Zimerman.

Né en Pologne, **Gabriel Chmura** grandit en Israël. Il étudie le piano et la composition au Conservatoire de Tel Aviv puis la direction avec Pierre Dervaux à Paris, Hans Swarowsky à Vienne et Franco Ferrara à Sienne. Lauréat

du Premier Prix du Concours Herbert von Karajan à Berlin et du Concours Guido Cantelli à Milan en 1971, il est alors appelé à diriger sur la scène internationale. Il tient le poste de directeur musical de l'opéra d'Aix-la-Chapelle (1974–1983) et de l'Orchestre symphonique de Bochum (1983–1987) ainsi que celui de directeur du National Arts Centre Orchestra à Ottawa (1987–1990) avec lequel il fait de longues tournées en Amérique du Nord, jouant entre autres au Carnegie Hall à New York. Il est invité à diriger *Otello* et *Carmen* à Munich, *Samson et Dalila* à Barcelone et, à Paris, *Werther* à l'Opéra et *Le Coq d'or* au Théâtre musical du Châtelet. En 2001, Gabriel Chmura devient directeur musical de l'Orchestre symphonique de la Radio nationale polonaise à Katowice, un ensemble avec lequel il entreprend des tournées au Royaume-Uni, en France, en Allemagne, en Amérique du Sud et au Japon, se produisant également dans le cadre du Festival d'automne de Prague.



Gabriel Chmura

Krystyna Okulewicz-Rabij & Aleksander Rabij

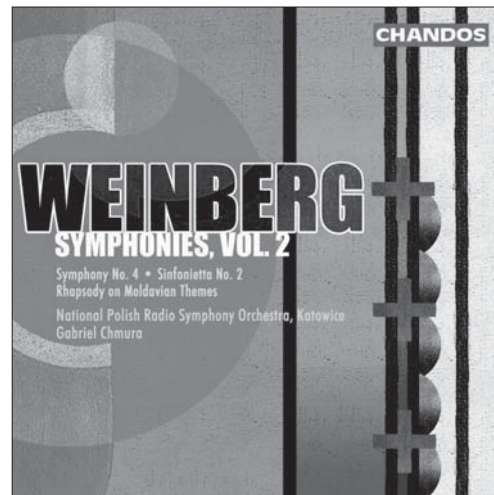


Also available



Weinberg
Symphonies, Vol. 1
CHAN 10128

Also available



Weinberg
Symphonies, Vol. 2
CHAN 10237



You can now purchase Chandos CDs online at our website: www.chandos.net
For mail order enquiries contact Liz: 0845 370 4994

Any requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs should be made direct to the Finance Director, Chandos Records Ltd, at the address below.

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

This recording is supported financially by the Polish Ministry of Culture and National Heritage.

Recording producer Beata Jankowska

Sound engineer Beata Jankowska

Editor Beata Jankowska

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Grzegorz Fitelberg Concert Hall, Katowice, Poland; 30 January–3 February 2006

Front cover Montage by Designer (artist and copyright holder unknown)

Back cover Photograph of Gabriel Chmura by Krystyna Okulewicz-Rabij & Aleksander Rabij

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Finn S. Gundersen

Copyright National Music Publishers, Russia

© 2006 Chandos Records Ltd

© 2006 Chandos Records Ltd

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

Printed in the EU



Jan Zegalski

National Polish Radio Symphony Orchestra, Katowice

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10334

MIECZYŚŁAW WEINBERG (1919–1996)*premiere recording***Symphony No. 16, Op. 131** (1981)

1	♩ = 63 –	33:19
2	♩ = 200 – ♩ = 104 – ♩ = 63 –	5:36
3	♩ = 72 –	6:33
4	♩ = 108 – ♩ = 92 – ♩ = 78 –	5:47
5	[♩ = 78] – ♩ = 44 – ♩ = 184 – ♩ = 80 – ♩ = 44 –	4:02
6	♩ = 54	7:15
		4:05

Symphony No. 14, Op. 117 (1977)

7	Largo –	30:15
8	Allegro –	6:34
9	Adagio –	9:47
10	Moderato	9:07
		4:45
		TT 63:42

**National Polish Radio Symphony Orchestra,
Katowice****Gabriel Chmura**

This recording is supported financially
by the Polish Ministry of Culture and National Heritage.

© 2006 Chandos Records Ltd © 2006 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

