CHANDOS
SUPER AUDIO CD

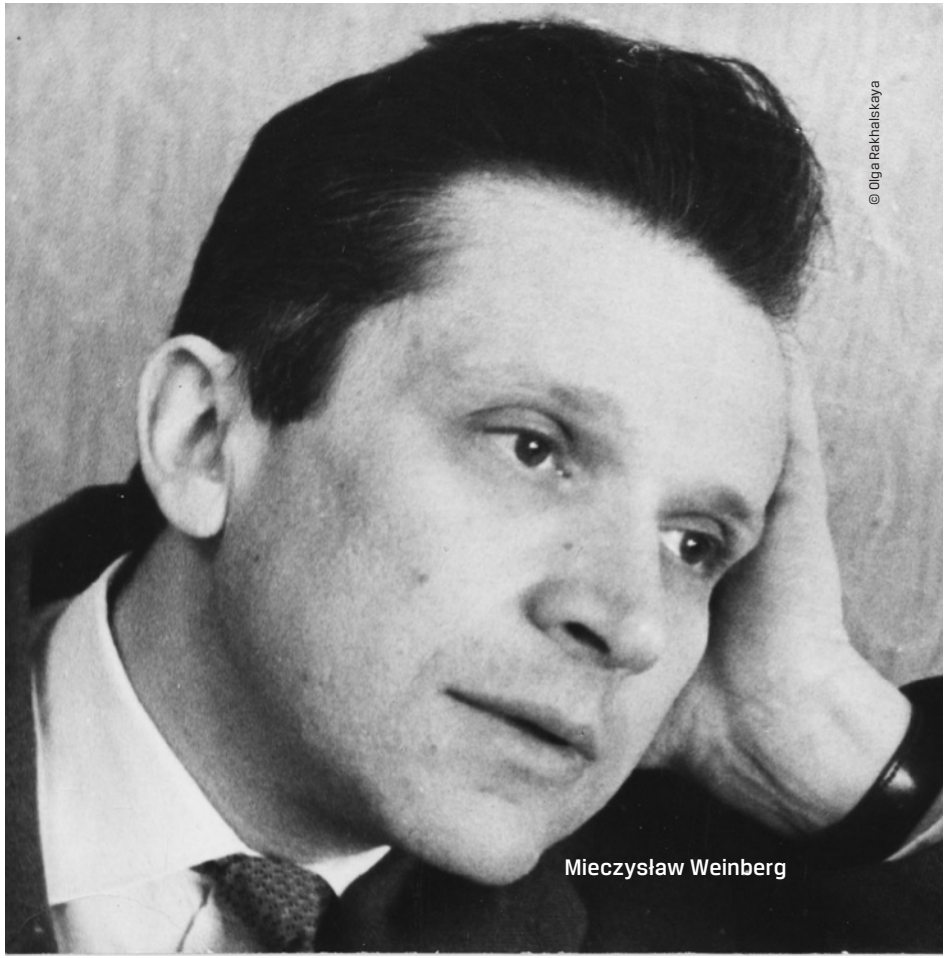
Weinberg

SYMPHONIES NOS 1 AND 7

SUPER AUDIO CD

Gothenburg Symphony Orchestra

Thord Svedlund



Mieczysław Weinberg

Mieczysław Weinberg (1919–1996)

		Symphony No. 1, Op. 10 (1942) in G minor • in g-Moll • en sol mineur Dedicated to the Red Army	**39:35**
1	I	Allegro moderato – Doppio più lento – Larghetto – Doppio movimento (Tempo I) – Larghetto – Tempo I	15:10
2	II	Lento	9:06
3	III	Vivace – Allegretto grazioso – Tempo I	7:35
4	IV	Allegro con fuoco	7:31
		Symphony No. 7, Op. 81 (1964) in C major • in C-Dur • en ut majeur for harpsichord and string orchestra Dedicated to Rudolf Barshai **Erik Risberg** harpsichord	**29:33**
5	I	Adagio sostenuto –	5:23
6	II	Allegro – Adagio sostenuto –	5:31
7	III	Andante –	4:28
8	IV	Adagio sostenuto –	2:34
9	V	Allegro – Adagio sostenuto	11:37
			TT 69:23

Gothenburg Symphony Orchestra
(The National Orchestra of Sweden)
Christer Thorvaldsson leader

Thord Svedlund

Weinberg:
Symphonies Nos 1 and 7

Symphony No. 1

Tashkent, the capital of Uzbekistan, where Mieczysław Weinberg (1919–1996) composed his First Symphony in 1942, was the composer's third home. Driven from Warsaw by the Nazi invasion in 1939, Weinberg had escaped on foot to the Belorussian border and found refuge in Minsk (his parents and sister were not so fortunate; they perished in the concentration camp at Trawniki). Then when the Nazis invaded the Soviet Union, in the early morning of 22 June 1941, he had to flee again, this time by train via Moscow to Tashkent, where large numbers of the Russian artistic intelligentsia joined him in evacuation. Those whom Weinberg met there included the woman who was to become his first wife, Nataliya Vovsi-Mikhoels, daughter of one of the most famous Russian-Jewish actors, Solomon Mikhoels. Throughout his life Weinberg understandably considered the Soviet Union his salvation, and it should come as no surprise that his First Symphony is dedicated to the Red Army, at the time of composition locked in deadly combat with the aggressors who were ravaging both his homeland and his adoptive country.

It was in Minsk that Weinberg had embarked on serious training as a composer, under Vasily Zolotaryov, a pupil of Rimsky-Korsakov (previously Weinberg had been on course for a career as a concert pianist). His graduation piece was a Symphonic Poem, Op. 6, a sonata-form movement in post-Tchaikovskian style and without programme or title. This was performed under Ilya Musin – later to become the doyen of Russian conducting pedagogues – just hours before the Nazi invasion, and the lessons that Weinberg learned from it in form and orchestration evidently served as a jumping-off point for the symphony. He had also just been bowled over by his first encounter with Shostakovich's Fifth Symphony, and while it would be hard to trace any direct influence, the general notion of a new lyrical neoclassicism, capable of speaking to the human condition in the mid-twentieth century, was evidently an inspiring one. It was while in Tashkent that Weinberg was persuaded to send the score of his First Symphony to Shostakovich, whose approval secured the recommendation that enabled Weinberg to settle in Moscow from mid-1943 until the end of his life.

The First Symphony is a full-scale, four-movement work in G minor. In the first movement Weinberg is confident enough to juxtapose a singing Shostakovichian *Allegro moderato* with a convoluted *Larghetto* second subject that has something of the look of the woodwind fugue from the second movement of Stravinsky's *Symphonie de psaumes*. As a student Weinberg had shown a penchant for energetic counterpoint, and this is pushed to demonstrative lengths in the development section, whose manoeuvres recall the First Symphonies of Shostakovich and of Sergey Taneyev, the prime exponent of contrapuntal ingenuity in pre-Revolutionary Russia. The serenade-like second movement has a relatively unruffled surface. By contrast the scherzo is quick-witted and gritty, rather in the manner of the second movement of Shostakovich's Sixth Symphony (1939), and its progress is increasingly disrupted by metrical fun and games. The *Allegretto grazioso* trio section arrives surprisingly late in the day, and on its off-key return the scherzo barely has time to regain its footing before the movement is over. The finale is launched *Allegro con fuoco* in bold unison, like a toughened-up version of the first movement. It has some trouble detaching itself from the tonic key, yet once it succeeds in doing so, there is something undeniably impressive about the way its momentum never slackens, all the way to the grim, quintuple-metre conclusion.

Symphony No. 7

The next symphony was for strings alone, and Weinberg retained an interest in symphonies for reduced orchestral forces throughout his life. In the 1960s such works were in any case all the rage in the Soviet Union. One factor supporting this production was the creation in 1955 of the Moscow Chamber Orchestra, which flourished under the baton of Rudolf Barshai, previously a violist and founder-member of the Borodin Quartet (which began its existence as the Moscow Philharmonic Quartet in 1945). Weinberg's Seventh Symphony, composed in 1964 for harpsichord and strings, was premiered by and dedicated to Barshai. Using a harpsichord at this date conveyed a certain piquant intention, even a hint of transgression, in the Soviet Union, and the part was played at the premiere by Andrey Volkonsky, already a controversial figure as a composer with a pioneering and indomitable modernist spirit. However, the baroque *concerto grosso* model that stands behind Weinberg's work was by no means a unique choice. *Concerti grossi* – otherwise designated as symphonies, or that had mutated into

symphonies – were not unknown in the Soviet tradition (examples being Vladimir Ėnke's *Concerto for Masters of the Orchestra* of 1936, re-branded as Concerto-Symphony in 1966, and Gavriil Popov's Third Symphony of 1946, respectively).

Weinberg's work runs in five continuous movements. The opening *Adagio sostenuto* is framed by a statuesque, sarabande-like Handelian C major harpsichord solo, which recycles the piano introduction to Weinberg's song cycle *Beyond the Threshold of Past Days* (Op. 50, composed 1951), while the main part of the movement is given over to a darker treatment of related motifs by the strings. The second movement is an *Allegro*, the beginning of which is evolved from the main themes of the first movement. Here the harpsichord occasionally doubles the second violin and viola, filling in the texture in continuo fashion; only at the end does it suddenly return with a short, characteristic solo, before re-introducing the *Adagio sostenuto* from the beginning of the work. The first theme of the forlorn third movement, an *Andante* played throughout with mutes, is built on contrasting rhythmic cells, with strange chromatic shifts and Jewish intonations reminiscent of Mahler and Shostakovich. The harpsichord is silent in this and the following movement which, like the first, is marked *Adagio sostenuto* but is altogether harsher in tone, as if taking us to the dark heart of the symphony. However, the remarkable finale is the symphony's true centre of gravity. This is an extremely fast *Allegro*, in which the harpsichord returns as a solo instrument; at first it imitates a mandolin by means of the repetition of high notes, a gesture which the strings soon join to the main thematic substance, the fast tempo and soft dynamics lending the music an air of ghostliness. A slow, pitiless intensification then encompasses a panoply of special instrumental effects – harmonics of all kinds, glissandi, *col legno* (bowing with the wood rather than the hair of the bow), and knocking with the fingers on the body of the double-bass – all of which are absorbed into a frenetic scherzo whose mood had seemingly been suppressed in the symphony until now. Finally, the music sinks into the main key, and after a short reminiscence by the harpsichord of the first theme and a brief consoling coda, the work ends in a pure C major, with a sense of issues having been if not exactly resolved then at least meaningfully explored.

© 2010 David Fanning

Founded in 1905, the **Gothenburg Symphony Orchestra** (Göteborgs Symfoniker) now numbers 109 players. The great Swedish

composer Wilhelm Stenhammar was appointed Principal Conductor in 1906, contributing strongly to the Nordic profile of the Orchestra by inviting his colleagues Carl Nielsen and Jean Sibelius to conduct their own works. Subsequent holders of the post include Sergiu Comissiona, Sixten Ehrling, and Charles Dutoit. During Neeme Järvi's tenure (1982–2004), the Orchestra became a major international force. Described by *The Guardian* as 'one of the world's most formidable orchestras', it has toured in the USA, Japan, and Far East, and in 1997 was appointed The National Orchestra of Sweden. Succeeding Mario Venzago as Music Director in the autumn of 2007, the celebrated Venezuelan Gustavo Dudamel has taken the Orchestra to major music centres and festivals in France, Germany, Austria, Luxemburg, Spain, and the UK, making acclaimed appearances at the BBC Proms and Vienna Musikverein, among others. Christian Zacharias has been Principal Guest Conductor since 2002 and the list of prominent guest conductors has included Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux, Herbert von Karajan, Myung-Whun Chung, Herbert Blomstedt, Vladimir Jurowski, and Esa-Pekka Salonen. For Chandos the Orchestra has recorded concertos by Mieczysław Weinberg and a comprehensive two-disc set of orchestral music by Alban Berg. The Gothenburg Symphony Orchestra is a company owned by the Region Västra Götaland.

The violinist and conductor **Thord Svedlund** is a highly experienced and versatile musician. Having studied in Sweden, the USA and The Netherlands, for the last twenty years he has worked as a violinist in the Gothenburg Symphony Orchestra. In 1991 he embarked on a conducting career that has earned him praise by critics and audiences alike. He has conducted several of Sweden's leading orchestras, including the Gothenburg, Norrköping, and Umeå symphony orchestras. He has also worked as co-conductor with Neeme Järvi and Peter Eötvös, and with the latter appeared in critically acclaimed performances of Charles Ives's extraordinary Fourth Symphony in both Sweden and Germany. He has also been invited to conduct in Shanghai, China. Thord Svedlund has recorded for radio and television on numerous occasions, and his discography presents music by composers ranging from Bach and Haydn to the contemporary Swedish scene.

Mieczysław Weinberg, second from right, with Dmitri Shostakovich
and members of the Beethoven Quartet

Weinberg:
Sinfonien Nr. 1 und 7

Sinfonie Nr. 1
Taschkent, die Hauptstadt von Usbekistan, wo Mieczysław Weinberg (1919–1996) im Jahre 1942 seine Erste Sinfonie komponierte, war der dritte Wohnort des Komponisten. Aus Warschau 1939 durch den deutschen Einmarsch vertrieben, war Weinberg zu Fuß über die Grenze nach Weißrussland entkommen und hatte Unterschlupf in Minsk gefunden (seine Eltern und seine Schwester hatten weniger Glück; sie kamen im Zwangsarbeitslager Trawniki um). Als dann am frühen Morgen des 22. Juni 1941 die Wehrmacht die Sowjetunion überfiel, musste er wiederum fliehen, diesmal per Eisenbahn über Moskau nach Taschkent, wo sich viele evakuierte Mitglieder der künstlerischen Intelligenzija zu ihm gesellten. Zu denen, die Weinberg dort kennen lernte, gehörte Natalja Wowsi-Michoels, die Tochter des berühmten russisch-jüdischen Schauspielers Solomon Michoels, die seine erste Ehefrau werden sollte. Sein Leben lang sah Weinberg die Sowjetunion verständlicherweise als seine Rettung an, und es kann nicht überraschen, dass er seine Erste Sinfonie der Roten Armee widmete, die zum Zeitpunkt der Komposition in tödlichem Kampf mit den Aggressoren befand, die sowohl sein Geburtsland als auch seine Adoptivheimat heimsuchten.

In Minsk hatte Weinberg bei Wasili Solotarjow, einem Schüler Rimski-Korsakows, ernsthaft mit der Ausbildung zum Komponisten begonnen (zuvor hatte Weinberg eine Karriere als Konzertpianist angesteuert). Sein Prüfungsstück war die Sinfonische Dichtung op. 6, ein Sonatensatz in der Nachfolge Tschaikowskis, ohne Programm oder Titel. Sie wurde unter der Leitung von Ilja Musin – der später zum Doyen der Orchesterleitungspädagogen Russlands werden sollte – nur Stunden vor dem Einmarsch der deutschen Wehrmacht uraufgeführt, und die Lehren, die Weinberg daraus in Bezug auf Form und Orchestrierung zog, dienten ihm offenbar als Ausgangspunkt für die Sinfonie. Auch war er von seiner ersten Begegnung mit Schostakowitschs Fünfter Sinfonie überwältigt, und obwohl es schwierig wäre, einen direkten Einfluss auszumachen, inspirierte ihn ganz offensichtlich die allgemeine Vorstellung eines neuen lyrischen Neoklassizismus, der imstande war, die Befindlichkeit der

Menschen um die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts anzusprechen. Während seiner Zeit in Taschkent ließ sich Weinberg überreden, die Partitur seiner Ersten Sinfonie an Schostakowitsch zu schicken, und dessen Zustimmung sicherte Weinberg die Empfehlung, die es ihm ermöglichte, sich von Mitte 1943 bis an sein Lebensende in Moskau niederzulassen.

Die Erste Sinfonie ist ein umfangreiches viersätziges Werk in g-Moll. Im Kopfsatz ist Weinberg selbstbewusst genug, ein sangliches *Allegro moderato* im Sinne Schostakowitschs einem verschlungenen, *Larghetto* bezeichneten Seitenthema gegenüberzustellen, das in gewisser Hinsicht den Anschein der Holzbläserfuge aus dem zweiten Satz von Strawinskis *Symphonie de psaumes* erweckt. Als Student hatte Weinberg eine Vorliebe für schwungvollen Kontrapunkt entwickelt, und diese wird unverhohlen in der Durchführung demonstriert, denn deren Manöver erinnern an die Ersten Sinfonien von Schostakowitsch und Sergei Tanejew, dem führenden Vertreter kontrapunktischer Raffinesse im vorrevolutionären Russland. Der serenadenartige zweite Satz ist an der Oberfläche von ruhiger Gefasstheit. Im Gegensatz dazu erweist sich das Scherzo als spritzig und beherzt, eher wie der zweite Satz von Schostakowitschs Sechster Sinfonie (1939), und sein Fortgang wird zunehmend von metrischen Abschweifungen unterbrochen. Das *Allegretto grazioso* bezeichnete Trio setzt überraschend spät ein, und wenn das Scherzo in abweichender Tonart wiederkehrt, hat es kaum Zeit, sich zu etablieren, ehe der Satz zum Schluss kommt. Das Finale setzt *Allegro con fuoco* in kühnem Unisono ein, wie eine abgehärtete Version des Kopfsatzes. Es hat einige Mühe, sich von der Tonika zu lösen, doch wenn das erst einmal geschafft ist, ist es unbestreitbar eindrucksvoll, wie sein Schwung bis zum grimmigen Schluss im Fünfertakt nie nachlässt.

Sinfonie Nr. 7

Die nächste Sinfonie war für Streicher allein gesetzt, und Weinberg interessierte sich sein ganzes weiteres Leben lang für Sinfonien mit reduzierten Orchesterkräften. In den 1960er-Jahren waren solche Werke in der Sowjetunion ohnehin sehr gefragt. Dazu trug 1955 auch die Gründung des Moskauer Kammerorchesters bei, das unter der Leitung von Rudolf Barschai florierte – er war zuvor Bratschist und Gründungsmitglied des Borodin-Quartetts gewesen (das 1945 als "Quartett der Moskauer Philharmoniker" ins Leben gerufen worden war). Weinbergs

Siebte Sinfonie, 1964 für Cembalo und Streicher komponiert, wurde von Barschai uraufgeführt und ist ihm gewidmet. Die Verwendung des Cembalos deutete um diese Zeit in der Sowjetunion auf eine gewisse pikante Absicht, womöglich gar auf einen Anflug von Grenzüberschreitung hin, und der Part wurde bei der Uraufführung von Andrei Wolkonski übernommen, der damals als bahnbrechend und unbeugsam modernistischer Komponist bereits eine kontroverse Gestalt war. Doch das barocke *concerto grosso*, auf dem Weinbergs Werk beruht, war als Modell keineswegs auf ihn beschränkt. *Concerti grossi* – ansonsten als Sinfonien bezeichnet, oder zu Sinfonien umgeformt – waren in der sowjetischen Tradition durchaus nicht unbekannt (zu den Beispielen gehören Wladimir Énkes *Concerto für Meister des Orchesters* von 1936 – 1966 in Concerto-Sinfonie umbenannt – und Gawril Popows Dritte Sinfonie von 1946).

Weinbergs Werk verläuft in fünf durchgehenden Sätzen. Das einleitende *Adagio sostenuto* ist von einem imposanten, an eine Händelsche Sarabande gemahnenden Cembalosolo in C-Dur umrahmt, das die Klaviereinleitung zu Weinbergs Liederzyklus *Jenseits der Schwelle vergangener Tage* (op. 50, entstanden 1951) wieder aufbereitet, während der Hauptteil des Satzes sich einer eher düsteren Umsetzung verwandter Motive durch die Streicher widmet. Der zweite Satz ist ein *Allegro*, dessen Anfang aus den Hauptthemen des ersten Satzes hervorgeht. Hier verdoppelt das Cembalo gelegentlich die zweite Geige sowie die Bratsche und füllt die Textur nach Continuo-Art aus; erst am Ende kehrt es unvermittelt mit einem kurzen charakteristischen Solo wieder, um dann das *Adagio sostenuto* vom Anfang des Werks erneut einzuführen. Das erste Thema des trostlosen dritten Satzes, der als *Andante* durchweg mit Dämpfern gespielt wird, ist auf kontrastierenden rhythmischen Zellen aufgebaut, mit seltsamen chromatischen Verschiebungen und jüdischen Intonationen, die an Mahler und Schostakowitsch erinnern. Das Cembalo schweigt in diesem Satz, ebenso wie im folgenden, der wie der erste *Adagio sostenuto* bezeichnet ist, aber vom Ton her erheblich schroffer wirkt, als wolle er uns zum düsteren Herz der Sinfonie führen. Doch der wahre Schwerpunkt der Sinfonie liegt im bemerkenswerten Finale. Dabei handelt es sich um ein extrem schnelles *Allegro*, in dem das Cembalo als Soloinstrument zurückkehrt; anfangs imitiert es eine Mandoline, indem hohe Töne wiederholt werden, und diese Geste verbinden die Streicher bald zur Substanz des Hauptthemas, wobei das rasche Tempo

und die sanfte Dynamik der Musik eine gespenstische Aura verleihen. Eine langsame, aber unbarmherzige Intensivierung umfasst danach eine Vielzahl instrumentaler Effekte – Flageolett-Töne aller Art, Glissandi, *col legno* (wobei die Stange statt der Bespannung des Bogens über die Saiten geführt wird), das Klopfen mit den Fingern auf dem Korpus des Kontrabasses –, die alle in ein rasendes Scherzo eingehen, dessen Stimmung anscheinend bislang in der Sinfonie unterdrückt worden war. Schließlich sinkt die Musik in die Haupttonart ab, und nach einer kurzen Reminiszenz des ersten Themas durch das Cembalo und eine knappe tröstliche Coda endet das Werk in reinem C-Dur mit dem Gefühl, dass wichtige Fragen zwar nicht gerade beantwortet, so doch zumindest sinnvoll erörtert worden sind.

© 2010 David Fanning

Übersetzung: Bernd Müller

Das 1905 gegründete Ensemble der **Göteborgs Symfoniker** umfasst heute 109 Musiker. Der große schwedische Komponist Wilhelm Stenhammar wurde 1906 zum Chefdirigenten ernannt und trug erheblich zum nordischen Profil des Orchesters bei, indem er seine Kollegen Carl Nielsen und Jean Sibelius einlud, ihre eigenen Werke zu dirigieren. Zu den Inhabern des Chefpostens gehörten in der Folge Sergiu Comissiona, Sixten Ehrling und Charles Dutoit. Während der Amtszeit von Neeme Järvi (1982–2004) wurde das Orchester zu einem international bedeutenden Ensemble. Von der englischen Tageszeitung *The Guardian* als "eines der beeindruckendsten Orchester der Welt" bezeichnet, hat es Gastspielreisen in die USA, nach Japan und in den Fernen Osten unternommen, und 1997 wurde es als Schwedisches Nationalorchester benannt. Als Nachfolger von Mario Venzago als Musikdirektor hat der gefeierte Venezolaner Gustavo Dudamel das Orchester seit dem Herbst des Jahres 2007 zu bedeutenden Musikzentren und Festspielen in Frankreich, Deutschland, Österreich, Luxemburg, Spanien und Großbritannien geführt, wobei es unter anderem zu viel gepriesenen Auftritten bei den BBC-Proms um beim Wiener Musikverein kam. Seit 2002 ist Christian Zacharias Erster Gastdirigent, und die Liste prominenter Gastdirigenten umfasst Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux, Herbert von Karajan, Myung-Whun Chung, Herbert Blomstedt, Wladimir Jurowski und Esa-Pekka Salonen. Für Chandos hat das Orchester Konzerte von Mieczysław Weinberg und eine umfassende Zusammenstellung der Orchestermusik von Alban Berg auf zwei CDs eingespielt.

Die Göteborgs Symfoniker gehören als Unternehmen der Region Västra Götaland.

Der Violinist und Dirigent **Thord Svedlund** ist ein hocherfahrener und vielseitiger Musiker. Nach dem Studium in Schweden, den USA und den Niederlanden hat er seit zwanzig Jahren bei Göteborgs Symfoniker gespielt. Mit seiner Entscheidung, 1991 den Taktstock aufzunehmen, hat er sowohl das Publikum als auch die Kritik überzeugt. Er hat die führenden Sinfonieorchester Schwedens (wie etwa die von Göteborg, Norrköping und Umeå) geleitet und mit anderen Dirigenten wie Neeme Järvi und Peter Eötvös zusammengearbeitet; gemeinsam mit Eötvös dirigierte er die faszinierende Vierte Sinfonie von Charles Ives mit großem Erfolg in Schweden und in Deutschland. Als Dirigent ist er auch nach Schanghai eingeladen worden. Thord Svedlund hat an zahlreichen Funk- und Fernsehaufnahmen mitgewirkt, und seine Diskographie umfasst Komponisten von Bach und Haydn bis zur schwedischen Musik unserer Zeit.

Mieczysław Weinberg, right, with Rudolf Barshai, 1960

Weinberg:
Symphonies nos 1 et 7

Symphonie no 1
Tachkent, la capitale de l'Ouzbékistan, où Mieczysław Weinberg (1919–1996) composa sa Première Symphonie en 1942, fut le troisième lieu de résidence du compositeur. Ayant été contraint de quitter Varsovie à la suite de l'invasion nazie en 1939, Weinberg avait fui à pied vers la frontière biélorusse où il trouva refuge à Minsk (ses parents et sa sœur n'eurent pas autant de chance; ils périrent dans le camp de concentration de Trawniki). Puis, lorsque les nazis envahirent l'Union soviétique, à l'aube du 22 juin 1941, Weinberg dut fuir de nouveau, en train cette fois via Moscou vers Tachkent, où de nombreux représentants de l'intelligentsia artistique russe le rejoignirent en évacuation. Parmi les personnes qu'il y rencontra, il y avait sa future première épouse, Nataliya Vovsi-Mikhoels, la fille d'un des acteurs russo-juifs les plus célèbres, Solomon Mikhoels. Tout au long de sa vie Weinberg considéra l'Union soviétique, à juste titre, comme son lieu de salut et il n'est donc pas étonnant que sa Première Symphonie ait été dédiée à l'Armée rouge qui à l'époque de la composition de l'œuvre était aux prises, en un rude combat, avec les agresseurs qui ravageaient à la fois sa patrie et son pays d'adoption.

C'est à Minsk que Weinberg se mit à étudier sérieusement la composition, avec Vasily Zolotaryov, élève de Rimski-Korsakov (auparavant Weinberg avait suivi une formation pour devenir pianiste de concert). Son travail de maîtrise fut le Poème symphonique, op. 6, mouvement de forme sonate dans un style post-tchaïkovskien, sans programme, ni titre. Il fut exécuté sous la baguette de Ilya Musin – qui devint plus tard le doyen des pédagogues russes pour la direction d'orchestre – quelques heures avant l'invasion nazie, et les leçons que Weinberg en tira quant à la forme et à l'orchestration servirent manifestement comme tremplin pour la symphonie. Il venait aussi d'être stupéfié par la découverte de la Première Symphonie de Chostakovitch, et s'il semble difficile d'en déceler une quelconque influence directe, la notion générale d'un néoclassicisme lyrique nouveau, capable de parler à la condition humaine au milieu du vingtième siècle, était de toute évidence inspirante. C'est lorsqu'il était à Tachkent

que Weinberg fut persuadé d'envoyer la partition de sa Première Symphonie à Chostakovitch dont l'approbation lui valut la recommandation permettant son installation à Moscou; il s'y établit au milieu de l'année 1943 et y resta jusqu'à la fin de sa vie.

La Première Symphonie est une œuvre de grande envergure en quatre mouvements, dans la tonalité de sol mineur. Dans le premier mouvement Weinberg a l'audace de juxtaposer un *Allegro moderato* chantant évoquant Chostakovitch et un second sujet *Larghetto* complexe, apparenté à la fugue exécutée par les bois dans le deuxième mouvement de la *Symphonie de psaumes* de Stravinsky. Comme étudiant Weinberg avait manifesté un penchant pour une forme de contrepoint énergique, et ceci est largement reflété dans la section du développement dont les manœuvres rappellent tant la Première Symphonie de Chostakovitch que la Première Symphonie de Sergueï Taneïev, le chef de file en matière d'ingéniosité contrapuntique dans la Russie prérévolutionnaire. Le deuxième mouvement à l'allure de sérénade est d'apparence relativement paisible. Par contraste, le scherzo est vif et râpeux, plutôt à la manière du deuxième mouvement de la Sixième Symphonie de Chostakovitch (1939), et, en progressant, il est de plus en plus perturbé par toutes sortes d'artifices métriques. La section en trio *Allegretto grazioso* arrive étonnamment tard dans la pièce, et, lors de son retour dans une tonalité différente de la tonalité principale, le scherzo a à peine le temps de reprendre pied avant que se termine le mouvement. Le finale est lancé *Allegro con fuoco* à l'unisson, hardiment, comme une version plus rude du premier mouvement. Il a quelques difficultés à se détacher du ton de la tonique, mais, une fois qu'il le fait, quelque chose d'indéniablement impressionnant émane de la manière dont son impétuosité se maintient sans relâche tout au long de sa progression vers la conclusion lugubre, en cinq temps.

Symphonie no 7

La Deuxième Symphonie fut écrite pour cordes seules, et notons que Weinberg ne cessa, tout au long de sa vie, de s'intéresser aux symphonies pour forces orchestrales réduites. Dans les années 1960, les œuvres de ce type faisaient en tout cas fureur en Union soviétique. L'un des facteurs qui favorisa cette production fut la création en 1955 de l'Orchestre de chambre de Moscou qui se fit un nom sous la baguette de Rudolf Barchaï, ancien violoniste et membre fondateur du Quatuor Borodine (qui vit le jour en tant que Quatuor philharmonique

de Moscou en 1945). La Symphonie no 7 de Weinberg, composée en 1964 pour clavecin et cordes, fut dédiée à Barshaï qui créa l'œuvre. Utiliser un clavecin à cette époque traduisait une intention quelque peu piquante, même un soupçon de transgression en Union soviétique, et cette partie fut jouée lors de la première par Andrey Volkonsky, lui-même déjà une figure controversée comme compositeur pour son esprit de pionnier résolument moderniste. Toutefois le modèle du *concerto grosso* baroque qui se trouve en toile de fond de l'œuvre de Weinberg ne fut en aucune manière un choix isolé. Les *concerti grossi* – appelés aussi symphonies, ou devenus des symphonies – n'étaient pas inconnus dans la tradition soviétique (des exemples étant, respectivement, le *Concerto pour les maîtres de l'orchestre* de Vladimir Énke datant de 1936, rebaptisé Concerto-Symphonie en 1966, et la Troisième Symphonie de Gavriil Popov datant de 1946).

L'œuvre de Weinberg progresse en cinq mouvements continus. L'*Adagio sostenuto* introductif est structuré par un solo de clavecin sculptural en ut majeur à l'allure de sarabande, évoquant Haendel, qui métamorphose l'introduction au piano du cycle de mélodies de Weinberg *Au-delà de la frontière des jours perdus* (op. 50, composé en 1951), tandis que la partie principale du mouvement est consacrée à un traitement plus sombre par les cordes de motifs apparentés. Le deuxième mouvement est un *Allegro* dont le début est issu des thèmes principaux du premier mouvement. Ici le clavecin double occasionnellement le second violon et le second alto, emplissant la texture à la manière d'un continuo; ce n'est qu'à la fin qu'il revient soudain avec un solo bref, caractéristique, avant de réintroduire l'*Adagio sostenuto* du début de l'œuvre. Le premier thème du triste troisième mouvement, un *Andante* entièrement joué avec sourdines, est construit à partir de cellules rythmiques contrastées, avec d'étranges altérations chromatiques et des intonations juives évoquant Mahler et Chostakovitch. Le clavecin est silencieux dans ce mouvement et dans le suivant qui est annoté comme le premier *Adagio sostenuto*, mais dont le ton est résolument plus âpre, comme s'il nous menait dans les profondeurs obscures de la symphonie. Toutefois le remarquable finale est le véritable centre de gravité de la symphonie. C'est un *Allegro* extrêmement rapide dans lequel le clavecin réapparaît en soliste; d'abord il imite la mandoline en répétant des notes aiguës, un trait que les cordes joignent bientôt à la substance thématique principale, le tempo rapide et les nuances douces rendant la musique

fantomatique. Une lente et impitoyable intensification englobe une panoplie d'effets instrumentaux spéciaux – harmoniques en tout genre, glissandos, *col legno* (cordes frappées avec la baguette de l'archet et non avec la mèche), et doigts heurtant la caisse de la contrebasse –, tous absorbés dans un scherzo frénétique dont l'atmosphère avait apparemment été étouffée dans la symphonie jusqu'à présent. Finalement la musique retombe dans la tonalité principale, et après une brève réminiscence par le clavecin du premier thème et une courte et consolante coda, l'œuvre se termine en un pur ut majeur, donnant l'impression que si les questions n'ont pas été véritablement résolues, elles ont au moins été explorées de manière significative.

© 2010 David Fanning

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Fondé en 1905, l'**Orchestre symphonique de Göteborg** (Göteborgs Symfoniker) comprend 109 instrumentistes. Nommé chef principal en 1906, le grand compositeur suédois Wilhelm Stenhammar contribua fortement au profile nordique de l'Orchestre en invitant ses collègues Carl Nielsen et Jean Sibelius a venir diriger leurs œuvres. Par la suite, cette fonction a été occupée par des chefs tels que Sergiu Comissiona, Sixten Ehrling et Charles Dutoit. Sous la conduite de Neeme Järvi (1982–2004), l'Orchestre est devenu un ensemble international de premier plan. Décrit par le journal anglais *The Guardian* comme "l'un des plus formidables orchestres du monde", il a effectué des tournées aux États-Unis, au Japon, en Extrême-Orient, et a été nommé en 1997 Orchestre national de Suède. Succédant à Mario Venzago comme directeur musical à l'automne 2007, le célèbre chef vénézuélien Gustavo Dudamel a dirigé l'Orchestre dans des grands centres et festivals en France, en Allemagne, en Autriche, au Luxembourg, en Espagne et en Grande-Bretagne, donnant entre autres des concerts très acclamés aux Proms de la BBC de Londres et au Musikverein de Vienne. Christian Zacharias est le chef principal invité depuis 2002, et la liste des chefs invités éminents compte les noms de Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux, Herbert von Karajan, Myung-Whun Chung, Herbert Blomstedt, Vladimir Jurowski et Esa-Pekka Salonen. Pour Chandos, l'Orchestre a enregistré des concertos de Mieczysław Weinberg et un album de deux disques consacrés à la musique pour orchestre d'Alban Berg. L'Orchestre symphonique de Göteborg est une société appartenant à la Région du Västra Götaland.

Le violoniste et chef **Thord Svedlund** est un musicien très expérimenté aux talents les plus multiples. Après avoir étudié en Suède, aux États-Unis et au Pays-Bas, il est depuis vingt ans violoniste dans l'Orchestre symphonique de Göteborg. Depuis 1991, il mène une carrière de chef qui lui a attiré les éloges des critiques et du public. Il a dirigé plusieurs des grands orchestres suédois, incluant les orchestres symphoniques de Göteborg, Norrköping et Umeå. Il a également travaillé comme chef adjoint avec Neeme Järvi et Peter Eötvös. Il s'est produit avec Peter Eötvös dans l'extraordinaire Quatrième Symphonie de Charles Ives en Suède et en Allemagne où leurs interprétations ont été chaleureusement saluées par la critique. Il a également dirigé en Chine à Shanghai. Thord Svedlund a beaucoup enregistré pour la radio et la télévision, et sa discographie présente un répertoire allant de Bach et Haydn aux compositeurs suédois de notre temps.

Gothenburg Symphony Orchestra
Anna Hult

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

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

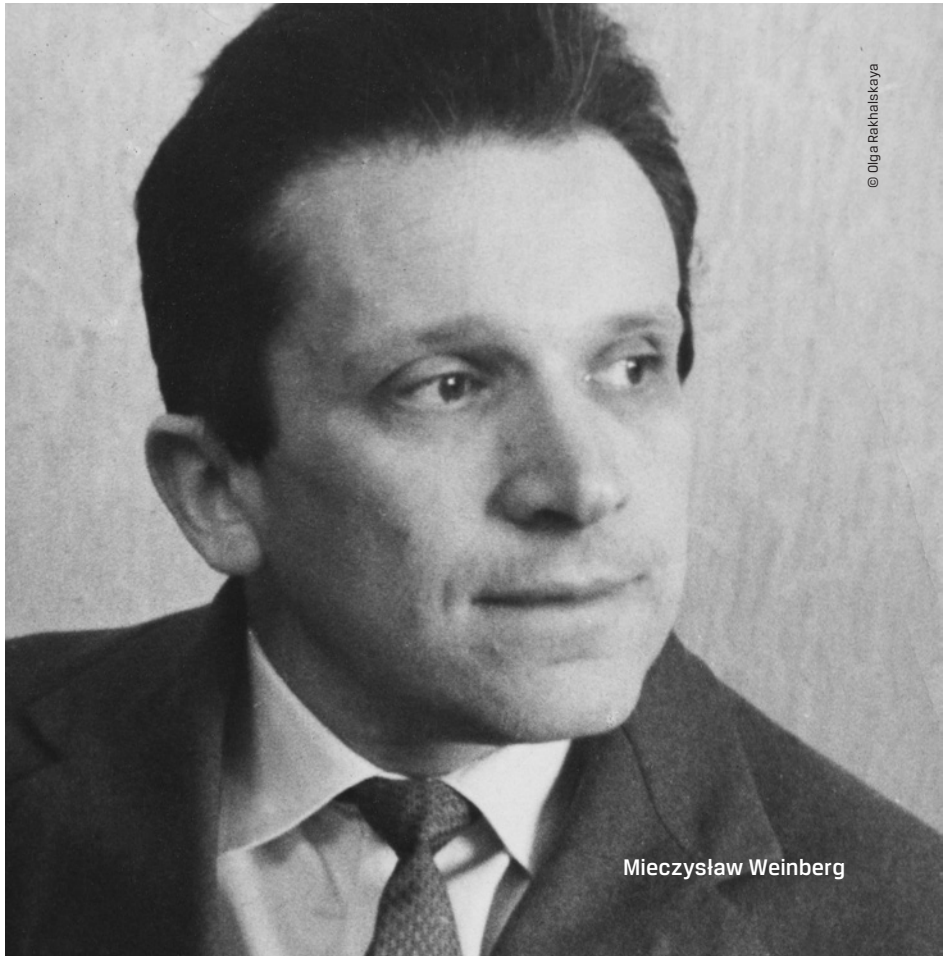
Super Audio Compact Disc (SA-CD) and Direct Stream Digital Recording (DSD)
DSD records music as a high-resolution digital signal which reproduces the original analogue waveform very accurately and thus the music with maximum fidelity. In DSD format the frequency response is expanded to 100 kHz, with a dynamic range of 120 dB over the audible range compared with conventional CD which has a frequency response to 20 kHz and a dynamic range of 96 dB.

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

Recording producer Lennart Dehn
Recording supervisor Lennart Dehn
Sound engineer Torbjörn Samuelsson
Editor Torbjörn Samuelsson
Mastering Torbjörn Samuelsson
A & R administrator Mary McCarthy
Recording venue Concert Hall, Gothenburg, Sweden; 20 and 21 August 2008 (Symphony No. 1) & 24 and 25 August 2009 (Symphony No. 7)
Front cover 'A horse-drawn sleigh and driver cross a snow-covered field, Boldin, Russia', photograph by Lynn Johnson © Getty Images
Back cover Photograph of Thord Svedlund by Bobbo Lauhage
Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)
Booklet editor Finn S. Gundersen
Copyright Peermusic Classical GmbH (except CIS)
℗ 2010 Chandos Records Ltd
© 2010 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

GÖTEBORGS SYMFONIKER

This recording was made with the generous support of
VOLVO
Göteborg (Gothenburg).



Mieczysław Weinberg