

CHANDOS

WEINBERG 12

Dawn · Symphony No.



BBC *Philharmonie*

John Storgårds



Mieczysław Weinberg, c. 1970

Mieczysław Weinberg (1919 – 1996)

première recording

- | | |
|---|---|
| 1 | Dawn, Op. 60 (1957) 17:10
Symphonic Poem for Large Orchestra
Gewidmet dem Vierzigsten Jahrestag der Großen Sozialistischen
Oktoberrevolution
Andante – Pochissimo più mosso – Tempo I –
Allegro – Doppio più lento –
Tempo I – Andantino (meno mosso) – Tempo I |
| | Symphony No. 12, Op. 114 (1975 – 76) 56:14
In memoriam Dmitri Shostakovich |
| 2 | I Allegro moderato – Doppio movimento – Poco più mosso –
Poco più mosso – Doppio più lento – Largo 20:12 |
| 3 | II Allegretto 7:43 |
| 4 | III Adagio – 10:04 |
| 5 | IV Allegro – Adagio 18:01 |
| | TT 73:33 |

BBC Philharmonic
Yuri Torchinsky leader
John Storgårds

BBC Philharmonic, with Ben Gernon,
its former Principal Guest Conductor,
26 January 2019



Weinberg: Dawn / Symphony No. 12

Dawn, Op. 60

Every five years the Soviet Union celebrated the anniversary of the October 1917 Revolution with large-scale public events, to which the country's leading artists were expected to contribute. Mieczysław Weinberg (1919 – 1996), like Shostakovich, enjoyed mixed fortunes with his efforts. In 1947 his rather adventurous *Festive Pictures*, Op. 36 did not reach the concert platform, but five years later his extremely conformist *Serenade*, Op. 47 No. 4 had better luck, and became his first work to be commercially recorded. His next contribution, the symphonic poem *Dawn (Zarya)*, Op. 60, dedicated to the fortieth anniversary of the Revolution, seems to have remained unperformed during his lifetime, despite its ideologically irreproachable content. Its première was finally given in the BBC studios at MediaCity, Salford, on 15 May 2019, by the BBC Philharmonic under John Storgårds.

Dawn is nothing if not well crafted, Weinberg showing the same kind of harmonic resourcefulness and solid orchestration as in his Op. 6, his only previous symphonic poem, composed in 1941 and pre-dating the First

Symphony. However, it would be idle to claim that the piece fills its eighteen-minute duration with anything like the kind of inventive genius that elevates Shostakovich's Eleventh Symphony above all other efforts conceived for the same occasion. That symphony and *Dawn* were composed in exactly the same months (June to August 1957), but nothing is known of any exchanges the two composers may have had about their respective works.

Weinberg follows the Beethovenian C minor-to-major trajectory familiar from countless Soviet orchestral works, symbolising the gloom-to-glory journey that the Revolution had supposedly enabled the country to travel. For its material it borrows a number of gestures from Shostakovich – from the slow movement of his First Violin Concerto and the first movements of his Seventh and Tenth Symphonies – while a few ideas, such as the punctuating horn triplets near the beginning, are actually shared with Shostakovich's Eleventh. The title itself brings to mind the first movement of that Symphony, 'The Palace Square', with its evocation of the bright but bitterly cold morning of the original Bloody Sunday

massacre; and behind Weinberg's lamenting, march-like, heroic, and ultimately triumphal themes it is easy to detect the shadows of revolutionary songs. However, unlike those songs actually quoted in Shostakovich's Eleventh, Weinberg's melodies never explicitly declare their origins.

Symphony No. 12, Op. 114 'In memoriam D. Shostakovich'

When Shostakovich died, on 9 August 1975, it had been five years since Weinberg composed his last symphony (No. 11, for chorus and orchestra), and fully thirteen since his last for full orchestra alone (No. 5). This gap is explicable partly by a turn to opera as his most ambitious field of creativity. Also, like Shostakovich, Weinberg had been preoccupied in the 1960s with the possibilities of vocal and chamber symphonism, which almost by definition encourages innovatory forms and textures. Weinberg carried over some, but not all, of these innovations into the generally more restrained style of his prolific symphonic production in the last two decades of his life, in which the outward appearance of traditional structure masks increasing complexity of tone and emotional content.

For a commemoration of his friend and mentor, whom he regarded quite soberly

as the greatest symphonist of his age, Weinberg evidently decided that nothing less than a head-on re-engagement with the genre in its traditional non-programmatic, four-movement, large-scale, full-orchestral guise would do. The autograph full score of his Symphony No. 12 is dated 1 December 1975 to 29 February 1976. At roughly fifty-five minutes – the first movement playing for about twenty – it is the longest of his purely instrumental symphonies. Despite the dedication, the resemblance to Shostakovich is not as close in terms of idiom or detail as, say, in Weinberg's Fourth Symphony, or indeed in certain other Shostakovich memorial symphonies, such as Valentin Bibik's Fourth or Boris Tishchenko's Fifth, both of which appeared in the same year as Weinberg's Twelfth and actually quote from Shostakovich symphonies. Apart from the timescale and overall layout of movements, there is not much connection either with the epic tone of, say, Shostakovich's Tenth. Rather, the premise of Weinberg's Twelfth is a robust playfulness, with occasionally disturbing overtones, and with aspects of the virtuosity of a concerto for orchestra embedded. At the other extreme, the lyrical writing is dominated by a quality of dejected inwardness – equally disturbing in its way – that leads ultimately to a profound sense of

damaged innocence. In all these respects it is Shostakovich's Fifteenth Symphony (1971) that provides the main point of stylistic and emotional reference.

The Twelfth Symphony marked Weinberg's break with the great Soviet conductor Kirill Kondrashin, who had performed and recorded at least four of Weinberg's symphonies in the 1960s. As Weinberg explained in a long letter to the composer and Shostakovich-pupil Veniamin Basner of 21 June 1976, Kondrashin had expressed initial enthusiasm, albeit with some reservations over the length of the first movement, and had invited Weinberg to enter negotiations for a première with the Leningrad Philharmonic Orchestra. However, after a second hearing of the play-through which he had recorded of Weinberg at the piano, Kondrashin proposed swingeing cuts. The comment that Weinberg made on these to Basner was that his five-year-old daughter Anyuta (Anna) could have made equally sensible annotations to the score. But Kondrashin had not finished. He told Weinberg that he would only perform the Symphony if the first movement was completely replaced and if his suggestions for cuts to the subsequent movements were carried out. In response, Weinberg declared that he would write a new symphony and revise the Twelfth where he himself thought it necessary (his

very next opus was, in fact, his Symphony No. 13). In a postscript to his objective relation of the facts, Weinberg gave vent to his fury. He had not taken offence at Kondrashin's refusal to conduct his Requiem or the Ninth and Eleventh Symphonies, because the decision came straight away. But he could not forgive rejection so close to the time of a projected performance. As he told Basner, 'It will probably take me a long time to come round from this insult'.

In the event, the Twelfth Symphony was first performed for a radio broadcast on 13 October 1979, most likely by the USSR TV and Radio Symphony Orchestra and Maxim Shostakovich, who are not credited in the official catalogue of Weinberg's works, doubtless because of the status of Maxim at the time as a defector (he failed to return from a trip to West Germany in April 1981). But it was certainly this team that made the first recording a month after the broadcast première.

The lengthy *Allegro moderato* first movement, loosely structured around a tonic centre of D, is dominated by a stern, wiry theme with a prominent tritone step, highly characteristic of this phase of Weinberg's instrumental music. Initially on unison strings, this idea gradually infects the other orchestral families as three more

or less discrete expositional phases are unfolded, loosely tied together by the tritonal head-motif. The second of these phases is led off by the brass, featuring fast quintuplet figures, while the third is a quiet, lyrical passage, still fast-moving, initially thinly scored for muted strings. The central development is laid out in two large sections, the first working all the faster ideas together in a wave of accumulating intensity, the second reconstituting elements of the lyrical theme towards a powerful, concentrated reprise. In technical terms no quarter is given to any of the orchestral families, all of which have to negotiate quintuplets and sextuplet figures at flying speed. The *Largo* coda begins with a confrontation of such extremity as to suggest an awareness of the early symphonies of the Georgian Giya Kancheli, which had comparatively recently burst onto the Soviet scene. It concludes with an impassioned re-confirmation of D minor and a reminiscence of Mahler's favourite motif of a rising scale on the upbeat, which has been a salient element of the lyrical writing of this movement.

The E major scherzo is even closer to the style of a concerto for orchestra in its deployment of three ideas for strings, brass, and woodwind in succession (the woodwind taking up the brass ideas in double tempo).

Here everything is swept forward by an implacable march-like momentum indebted to the leanest and meanest of Shostakovich's scherzos; it includes some wonderfully spooky moments strongly reminiscent of the central movement of Lutoslawski's Concerto for Orchestra (1950 - 54) as the themes are disassembled before being gathered together for the final punch line.

The F minor *Adagio* is in one of Weinberg's typical free-hybrid designs. A beautiful, long singing descent, initially on violins, wanders through many different keys, in alternation with a repeated-note idea first heard on flutes against cluster harmonies. This movement gives the impression of a disconsolate searching, not relieved by any explicit reference to the characteristic repertoire of gestures of either Shostakovich or Weinberg. At the point where the ideas combine, Weinberg writes what seems to be the first of his *grand détaché* paragraphs for strings. The term, not unusual in pedagogic literature but hardly ever found in composers' scores, implies separate but not short bow-strokes and is here applied to all the string parts except for double-basses. With this section it seems as if a new mode of more public rhetoric is emerging, if not yet an actual psychological solution to the underlying sense of loss.

Without a break, the marimba leads off the *Allegro* finale with a child-like theme set bitonally against the strings, using the short-short-long repeated-note figure so often favoured by Shostakovich. The effect is not unlike the final song, 'Immortality', from the latter's *Suite on Verses by Michelangelo*, Op. 145 (1974). Rather than following Weinberg's customary pattern by adding tinges of folk-like colouring, this theme is intensely and abstractly developed, spawning new ideas as it unfolds an evolving sonata rondo form. The most clearly defined contrasting episode is a waltz, at first appearance bitter and eccentric, then wild and possessed. The latter appearance is a self-quotation from the Birthday Scene in Weinberg's Auschwitz-based opera *The Passenger*, at that time yet to be performed, despite Shostakovich's enthusiastic endorsement. This is the first of several retrospective references to the opera in Weinberg's music, as if in dialogue with the spirit of Shostakovich. After a frenetic climax, everything collapses and an extraordinary coda begins. Fragments of the main theme re-appear, at first slightly distorted but then more and more peacefully as the atmosphere becomes faintly pastoral, then meditative, and finally deeply troubled. Variants of the symphony's previous childlike ideas sit at an angle to the D major harmonic background,

in much the same manner as the self-reminiscences of Shostakovich in the coda to his Fifteenth Symphony resist the harmonic embrace of their underlying pedal-point. In the final bars, D major gives way to a resolute C, in what must rank as one of Weinberg's most enigmatic and unsettling conclusions.

© 2023 David Fanning

A note by the conductor

In 2019, I gave performances with the BBC Philharmonic to celebrate the centenary year of Mieczysław Weinberg, including the world première of *Dawn*. Over the years, I have conducted several of his symphonies and concertos as well as chamber symphonies, and for a CD we looked for an opportunity to pair *Dawn* with one of the symphonies. Almost as a coda to our Chandos recordings of the late symphonies of Shostakovich, we came across Weinberg's Twelfth and in it found a perfect companion piece.

It is a stirring and powerful work. From the grinding dissonances between timpani and the rest of the orchestra, playing in unison, at the beginning to its long-fought-for resolution, Weinberg does not compose in Shostakovich's shadow but gives his own unique voice full rein. Covid delayed our recording, but here at last is this timeless

symphonic journey, one that compels us to listen.

© 2023 John Storgårds

The **BBC Philharmonic** is reimagining the orchestral experience for a new generation – challenging perceptions, championing innovation, and taking a rich variety of music to the widest range of audiences. Giving around thirty-five free concerts a year at its MediaCityUK studio, in Salford, and a series of concerts at Manchester's Bridgewater Hall, the orchestra also broadcasts concerts from venues across the North of England and annually at the BBC Proms. Its performances are broadcast on BBC Radio 3 and available on BBC Sounds. Championing new music, it has recently given world premières of works by Tom Coult, David Matthews, Emily Howard, Outi Tarkiainen, Anna Porvaldsdóttir, Erland Cooper, Anna Appleby, and Robert Laidlow, the scope of its output extending far beyond standard repertoire. Its current Chief Conductor is John Storgårds, with whom the orchestra has held a long and successful association.

The BBC Philharmonic records regularly for Chandos Records and since its first release, in 1991, has produced a catalogue of more than 300 discs and digital downloads. It enjoys

working with a range of artists, conductors, and composers: a growing family that includes both familiar faces and exciting new talent. In 2020 it entered the UK Top 40 charts with *Four Notes: Paul's Tune* and, in 2022, released *The Musical Story of the Gingerbread Man* – a unique musical re-telling of the classic children's tale, narrated by Nihal Arthanayake, of BBC Radio 5 Live. In May 2023 it performed at the Eurovision Song Contest, both in the fan park, with the previous Ukrainian winner Jamala, and in the final itself, with the Italian artist Mahmood for a soulful rendition of John Lennon's *Imagine* during the Liverpool Songbook medley. Through all its activities, the BBC Philharmonic is bringing life-changing music experiences to audiences across Greater Manchester, the North of England, the UK, and around the world. www.bbc.co.uk/philharmonic

Chief Conductor of the BBC Philharmonic and Principal Guest Conductor of the National Arts Centre Orchestra in Ottawa, Canada, **John Storgårds** enjoys a dual career as a conductor and violin virtuoso; he is widely recognised for his creative flair for programming and his rousing yet refined performances. As Artistic Director of the Lapland Chamber Orchestra, a title he has held for more than twenty-five years, he has earned global critical acclaim for the

ensemble's adventurous performances and award-winning recordings. He appears with such orchestras as the Berliner Philharmoniker, WDR Sinfonieorchester Köln, Gewandhausorchester Leipzig, Orchestre philharmonique de Radio France, Orchestre national de France, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, BBC Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, and all major Nordic orchestras, including the Helsinki Philharmonic Orchestra of which he served as Chief Conductor from 2008 to 2015. Further afield, he appears with leading orchestras in Australia, Japan, and the United States. He collaborates with soloists such as Yefim Bronfman, Sol Gabetta, Kirill Gerstein, Håkan Hardenberger, Kari Kriikku, Gil Shaham, Baiba Skride, Christian Tetzlaff, Jean-Yves Thibaudet, and Frank Peter Zimmermann, as well as Soile Isokoski and Anne Sofie von Otter.

His vast repertoire includes all the symphonies by Sibelius, Nielsen, Bruckner, Brahms, Beethoven, Mozart, Schubert, and Schumann. He regularly performs

world premières, many works, such as Per Nørgård's Symphony No. 8 and Kaija Saariaho's Nocturne for solo violin, having been dedicated to him. During the 2022 / 23 season he returned to the BBC Proms with the BBC Philharmonic, and also to the St Louis Symphony Orchestra, Atlanta Symphony Orchestra, Toronto Symphony Orchestra, Bamberg Symphoniker, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, and Helsinki Philharmonic Orchestra. He further made his début with the Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra and conducted the world première production of Tapio Tuomela's *The Fur Hat Opera*, performing the work with the Lapland Chamber Orchestra both in Rovaniemi and at the Finnish National Opera, in Helsinki.

Having studied violin with Chaim Taub, John Storgårds became concert master of the Swedish Radio Symphony Orchestra under Esa-Pekka Salonen, then studied conducting with Jorma Panula and Eri Klas. He received the Finnish State Prize for Music in 2002 and the Pro Finlandia Prize in 2012.



© Olga Rakheiskaya. Photograph
kindly provided by Tommy Persson

Mieczysław Weinberg, 1968, at the retreat of the Union of Russian Composers, Dilizhan, Armenia

Weinberg: Morgenrot / Sinfonie Nr. 12

Morgenrot op. 60

Alle fünf Jahre feierte die Sowjetunion den Jahrestag der Oktoberrevolution von 1917 mit großangelegten öffentlichen Veranstaltungen, zu denen von den führenden Künstlern des Landes ein Beitrag erwartet wurde. Wie Schostakowitsch erzielte auch Mieczysław Weinberg (1919 – 1996) mit seinen diesbezüglichen Bemühungen nur gemischten Erfolg. 1947 schaffte es sein recht kühnes *Festliche Bilder* op. 36 nicht bis aufs Konzertpodium, doch fünf Jahre später hatte seine ausgesprochen konformistische Serenade op. 47 Nr. 4 mehr Glück und wurde als erstes seiner Werke kommerziell eingespielt. Sein nächster Beitrag, die Sinfonische Dichtung *Morgenrot (Zarya)* op. 60, welche dem vierzigsten Jahrestag der Revolution gewidmet ist, scheint trotz ideologisch einwandfreiem Inhalt zu seinen Lebzeiten unaufgeführt geblieben zu sein. Die Uraufführung fand schließlich am 15. Mai 2019 in den BBC-Studios in der MediaCity, Salford, durch das BBC Philharmonic Orchestra unter Leitung von John Storgårds statt.

Morgenrot ist ausgesprochen gut gearbeitet, und Weinberg zeigt hier die gleiche Art von

harmonischem Einfallsreichtum und solider Orchestrierung wie in seinem op. 6, seiner einzigen früheren Sinfonischen Dichtung, die 1941 entstand und der Ersten Sinfonie vorausgeht. Es wäre jedoch müßig zu behaupten, dass dieses Werk seine achtzehn Minuten mit auch nur annähernd der Art von genialem Erfindungsgeist erfüllt, welcher Schostakowitschs Elfte Sinfonie über alle andern für den gleichen Anlass erdachten Bemühungen erhebt. Jene Sinfonie und *Morgenrot* wurden in genau den selben Monaten (Juni bis August 1957) komponiert, doch über einen möglichen Austausch der beiden Komponisten bezüglich ihrer jeweiligen Werke ist nichts bekannt.

Weinberg hält sich an den aus zahllosen sowjetischen Orchesterwerken bekannten Beethoven'schen Verlauf von c-Moll nach C-Dur, der die Reise von Dunkelheit zu Ruhm symbolisieren sollte, welche die Revolution dem Land angeblich ermöglicht hatte. Was sein Material angeht, nimmt das Werk in seinem musikalischen Gestus einige Anleihen bei Schostakowitsch – dem langsamen Satz dessen Ersten Violinkonzerts und den ersten Sätzen der Siebten und der Zehnten

Sinfonie –, während es einige Ideen, wie etwa die akzentuierenden Horn-Triolen zu Beginn, tatsächlich mit Schostakowitschs Elfter Sinfonie teilt. Allein der Titel erinnert an den ersten Satz jener Sinfonie, "Der Palastplatz", mit seiner Heraufbeschwörung des hellen, aber bitter kalten Morgens des Massakers am sogenannten Petersburger Blutsonntag; und hinter Weinbergs klagenden, marschartigen, heldenhaften und letztlich triumphalen Themen lassen sich leicht die Schatten von Revolutionsliedern wahrnehmen. Anders als jene in Schostakowitschs Elfter Sinfonie tatsächlich zitierten Lieder geben Weinbergs Melodien jedoch nie eindeutig ihre Herkunft preis.

Sinfonie Nr. 12 op. 114 "Dem Gedenken an Dimitri Schostakowitsch"

Als Schostakowitsch am 9. August 1975 starb, war es fünf Jahre her, dass Weinberg seine letzte Sinfonie (Nr. 11 für Chor und Orchester) geschrieben hatte und ganze dreizehn Jahre seit seiner letzten für großes Orchester allein (Nr. 5). Diese Lücke erklärt sich teils dadurch, dass sich der Komponist eher dem Bereich der Oper als anspruchsvollstes Ziel seiner Kreativität zugewandt hatte. Außerdem hatte sich Weinberg wie auch Schostakowitsch in den 1960er Jahren mit den Möglichkeiten der

Vokal- und Kammermusik beschäftigt, wodurch fast definitionsgemäß innovative Formen und Texturen begünstigt wurden. Weinberg übernahm einige, jedoch nicht alle dieser Innovationen in den generell zurückhaltenderen Stil seines umfangreichen sinfonischen Schaffens in den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens, in denen der äußere Anschein traditioneller Struktur eine zunehmende Komplexität von Tongebung und emotionalem Inhalt verbirgt.

Weinberg entschied offenbar, dass als Erinnerung an seinen Freund und Mentor, den er ganz nüchtern als den größten Sinfoniker seines Zeitalters betrachtete, nichts weniger als eine frontale Wiederbeschäftigung mit dem Genre in seinem traditionellen, nicht programmatischen, viersätzigen, groß angelegten, groß orchestrierten Gewand taugen würde. Die autografe Partitur seiner Sinfonie Nr. 12 ist 1. Dezember 1975 bis 29. Februar 1976 datiert. Mit einer Länge von etwa fünfundfünfzig Minuten – der erste Satz dauert rund zwanzig Minuten – ist sie die längste seiner rein instrumentalen Sinfonien. Trotz der Widmung ist die Ähnlichkeit mit Schostakowitsch, was die Klangsprache und die Details angeht, nicht so ausgeprägt wie etwa in Weinbergs Vierter Sinfonie oder auch bei manchen anderen Sinfonien in Schostakowitschs Andenken,

beispielsweise Valentyn Bibiks Vierter oder Boris Tschtschenkos Fünfter Sinfonie, die beide im gleichen Jahr wie Weinbergs Zwölfte erschienen und tatsächliche Zitate aus Schostakowitschs Sinfonien anführen. Bis auf den zeitlichen Rahmen und die allgemeine Anordnung der Sätze besteht auch nicht viel Verbindung zum epischen Tonfall von etwa Schostakowitschs Zehnter. Vielmehr ist der Ausgangspunkt von Weinbergs Zwölfter eine Art robuste Verspieltheit mit bisweilen verstörenden Zwischentönen und darin eingebettet Aspekte der Virtuosität eines Konzerts für Orchester. Am anderen Extrem des Spektrums wird die lyrische Schreibweise von einer auf ihre Art ebenso beunruhigenden bedrückten Innerlichkeit dominiert, die letztlich zu einem tiefgreifenden Gefühl von beschädigter Unschuld führt. In all diesen Aspekten ist es Schostakowitschs Fünfzehnte Sinfonie (1971), welche den stilistischen und emotionalen Hauptbezugspunkt bietet.

Die Zwölfte Sinfonie markierte Weinbergs Bruch mit dem großen sowjetischen Dirigenten Kirill Kondraschin, der in den 1960ern mindestens vier von Weinbergs Sinfonien aufgeführt und eingespielt hatte. Wie Weinberg in einem langen Brief vom 21. Juni 1976 an den Komponisten und Schostakowitsch-Schüler Veniamin

Basner erläuterte, hatte sich Kondraschin zunächst enthusiastisch geäußert, wenn auch mit einigen Vorbehalten bezüglich der Länge des ersten Satzes, und hatte Weinberg eingeladen, Verhandlungen zu einer Uraufführung mit dem Leningrader Philharmonikern aufzunehmen. Nachdem er sich jedoch zum zweiten Mal die Aufnahme der Erstfassung mit Weinberg am Klavier angehört hatte, schlug Kondraschin drastische Striche vor. Diese kommentierte Weinberg gegenüber Basner, indem er sagte, seine fünfjährige Tochter Anyuta (Anna) hätte ebenso sinnvolle Annotationen zu der Partitur liefern können. Doch Kondraschin war noch nicht fertig. Er teilte Weinberg mit, er werde die Sinfonie nur aufführen, wenn der erste Satz komplett ersetzt und seine Vorschläge bezüglich der anderen Sätze ausgeführt würden. Daraufhin erklärte Weinberg, er werde eine neue Sinfonie schreiben und die Zwölfte dort revidieren, wo er selbst es für nötig hielt (sein allernächstes Opus war tatsächlich seine Sinfonie Nr. 13). In einem Postskriptum zu seiner objektiven Darlegung der Fakten machte Weinberg seiner Wut Luft. Er hatte Kondraschins Weigerung, sein Requiem oder die Neunte und Elfte Sinfonie zu dirigieren nicht übelgenommen, da diese Entscheidungen sofort gefallen waren. Doch eine Ablehnung so kurz vor dem Zeitpunkt

einer geplanten Aufführung konnte er nicht verzeihen. Wie er zu Basner sagte: "Ich werde wahrscheinlich lange brauchen, um mich von dieser Beleidigung zu erholen."

Schließlich wurde die Zwölfte Sinfonie am 13. Oktober 1979 in einer Radioübertragung uraufgeführt, und zwar höchstwahrscheinlich vom Radio- und Fernseh-Sinfonieorchester der UdSSR unter der Leitung von Maxim Schostakowitsch, die jedoch in Weinbergs offiziellem Verzeichnis nicht angegeben sind, zweifelsohne weil Maxim zu jener Zeit als Überläufer galt (er war von einer Reise nach West-Deutschland im April 1981 nicht zurückgekehrt). Doch es war mit Sicherheit dieses Team, welches das Werk einen Monat nach der Radio-Premiere erstmalig einspielte.

Der umfangreiche erste Satz *Allegro moderato*, der locker um ein Tonika-Zentrum von D strukturiert ist, wird von einem strengen, drahtigen Thema mit einem für diese Phase von Weinbergs Instrumentalmusik ausgesprochen charakteristischen, auffälligen Tritonus-Schritt dominiert. Die Idee, welche zunächst in den Unisono-Streichern erscheint, greift nach und nach auf die anderen Orchestergruppen über, während sich drei mehr oder weniger diskrete Expositionsphasen entfalten, die locker von

dem Tritonus-Kopfmotiv zusammengehalten werden. Die zweite dieser Phasen wird mit schnellen Quintolen-Figuren vom Blech angeführt, während es sich bei der dritten um eine leise, lyrische Passage handelt, die sich immer noch schnell bewegt und zunächst dünn mit gedämpften Streichern besetzt ist. Die zentrale Durchführung ist in zwei großen Abschnitten angelegt, deren erster alle schnelleren Ideen gemeinsam zu einer Welle akkumulierender Intensität verarbeitet, während der zweite die Elemente des lyrischen Themas zu einer kraftvollen, konzentrierten Reprise wiederherstellt. In technischer Hinsicht wird auf keine der Orchestergruppen Rücksicht genommen, die alle Quintolen- und Sextolen-Figuren in höchstem Tempo bewältigen müssen. Die *Largo* Coda beginnt mit einer derart extremen Konfrontation, dass sie Kenntnisse der frühen Sinfonien des Georgiers Giya Kancheli nahelegt, die recht kurz zuvor auf der sowjetischen Musikszene aufgetaucht waren. Sie schließt mit einer leidenschaftlichen Bestätigung der Tonart d-Moll sowie einer Erinnerung an Mahlers Lieblingsmotiv einer aufsteigenden Tonleiter auf dem Auftakt, dem auffallendsten Element der lyrischen musikalischen Sprache dieses Satzes.

Das Scherzo in E-Dur kommt mit seinem Einsatz von drei Ideen für aufeinanderfolgend Streicher, Blech und Holzbläser (wobei

die Holzbläser die Ideen des Blechs im doppelten Tempo übernehmen) der Stilistik eines Konzerts für Orchester noch näher. Hier wird alles von einer unerbittlichen marschartigen Energie vorangetrieben, die den sparsamsten und bissigsten Scherzos Schostakowitschs verpflichtet ist; es weist in der Art und Weise, wie die Themen zunächst auseinandergenommen und dann in der abschließenden Pointe wieder zusammengesammelt werden, einige wunderbar gruselige Momente auf, die stark an den Mittelsatz von Lutoslawskis Konzert für Orchester (1950 – 1954) erinnern.

Bei dem *Adagio* in f-Moll handelt es sich um eine der für Weinberg typischen freien Hybrid-Anlagen. Ein wunderschöner, lang singender Abstieg, zunächst in den Violinen, wandert, sich mit einer Tonwiederholungsidee zunächst in den Flöten über Cluster-Harmonien abwechselnd, durch viele verschiedenen Tonarten. Dieser Satz vermittelt den Eindruck untröstlichen Suchens, welches durch keinen klaren Verweis auf das Repertoire der für Schostakowitsch oder Weinberg charakteristischen Gesten gelindert wird. Wenn sich die Ideen dann miteinander verbinden, schreibt Weinberg den scheinbar ersten seiner *grand détaché* Abschnitte für Streicher. Dieser Begriff,

der in der pädagogischen Literatur nicht ungewöhnlich ist, aber kaum in den Partituren von Komponisten vorkommt, beinhaltet getrennte, aber nicht kurze Bogenstriche und bezieht sich hier auf alle Streicherstimmen außer den Kontrabässen. Mit diesem Abschnitt scheint eine neue Art öffentlicherer Rhetorik hervorzutreten, wenn auch noch keine wirkliche psychologische Lösung für das zugrundeliegende Gefühl des Verlusts.

Ohne Unterbrechung beginnt das Marimba das *Allegro* Finale mit einem kindlichen Thema, das sich bitonal von den Streichern abhebt und die von Schostakowitsch so oft bevorzugten kurz-kurz-lang Tonwiederholungsfiguren einsetzt. Der Effekt ähnelt dem letzten Lied "Unsterblichkeit" aus dessen *Suite nach Worten von Michelangelo* op. 145 (1974). Statt seinem gewohnten Muster zu folgen, folkloristische Farbtupfer hinzuzufügen, entwickelt Weinberg dieses Thema intensiv und abstrakt, und während es sich zu einem sich entfaltenden Sonatenrondo ausbreitet, bringt es neue Ideen hervor. Die am deutlichsten definierte kontrastierende Episode ist ein Walzer, der beim ersten Auftauchen bitter und exzentrisch und später wild und besessen daherkommt. Hierbei handelt es sich um ein Selbstzitat aus der Geburtstagsszene in

Weinbergs auf Begebenheiten in Auschwitz basierenden Oper *Die Passagierin*, die zu jener Zeit trotz Schostakowitschs enthusiastischer Fürsprache noch darauf wartete, aufgeführt zu werden. Dies ist der erste von mehreren retrospektiven Bezügen zu dieser Oper in Weinbergs Musik, fast als befände er sich im Dialog mit dem Geist Schostakowitschs. Nach einem frenetischen Höhepunkt bricht alles zusammen, und es beginnt eine außergewöhnliche Coda. Fragmente des Hauptthemas tauchen wieder auf, zunächst etwas verzerrt doch dann immer friedlicher, während die Atmosphäre erst leicht pastoral, dann meditativ und schließlich zutiefst verstört wird. Varianten der vorhergehenden kindlichen Ideen der Sinfonie befinden sich in Schiefelage zum harmonischen Hintergrund von D-Dur, ganz ähnlich wie die auf sich selbst bezogenen Erinnerungen Schostakowitschs in der Coda zu seiner Fünfzehnten Sinfonie sich dem harmonischen Rahmen des zugrundeliegenden Orgelpunkts erwehren. In den letzten Takten macht D-Dur in einem der wohl rätselhaftesten und beunruhigendsten Abschlüsse Weinbergs einem resoluten C-Dur Platz.

© 2023 David Fanning

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Anmerkungen des Dirigenten

Im Jahr 2019 gab ich mit dem BBC Philharmonic Orchestra eine Reihe von Konzerten zur Feier des hundertsten Geburtstags von Mieczyslaw Weinberg, darunter auch eines mit der Uraufführung seiner sinfonischen Dichtung *Morgenrot*. Im Laufe der Jahre habe ich mehrere seiner Sinfonien und Konzerte sowie auch einige der Kammer-sinfonien dirigiert, und für eine CD suchten wir nach einer Möglichkeit, eine seiner Sinfonien mit *Morgenrot* zu kombinieren. Fast wie auf eine Coda zu unseren Einspielungen der späten Schostakowitsch-Sinfonien für Chandos sind wir dabei auf Weinbergs Zwölfte gestoßen und haben mit ihr ein perfektes Gegenstück gefunden.

Sie ist ein ergreifendes und kraftvolles Werk. Von den knirschenden Dissonanzen zwischen Pauken und unisono spielendem restlichen Orchester zu Beginn bis hin zu seiner lang umkämpften Auflösung schreibt Weinberg keineswegs in Schostakowitschs Schatten, sondern lässt seiner eigenen einzigartigen Stimme freien Lauf. Aufgrund der Covid-Epidemie hat sich unsere Aufnahme verzögert, doch hier ist nun endlich diese zeitlose sinfonische Reise, welche uns zum Zuhören zwingt.

© 2023 John Storgårds

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh



© Marco Borggreve

John Storgårds

Weinberg: Aurore / Symphonie no 12

Aurore, op. 60

Tous les cinq ans, l'Union Soviétique célébrait l'anniversaire de la Révolution d'Octobre 1917 avec de grandes manifestations publiques auxquelles les plus importants artistes du pays étaient censés prendre part. Les contributions de Mieczysław Weinberg (1919 - 1996), comme celles de Chostakovitch, connurent des fortunes diverses. En 1947, ses *Images festives*, op. 36, d'un caractère plutôt aventureux, ne furent pas acceptées, mais cinq ans plus tard, sa très conformiste Sérénade, op. 47 no 4, eut plus de chance, et devint sa première œuvre à être enregistrée sur disque. Sa contribution suivante, le poème symphonique *Aurore (Zarya)*, op. 60, dédié au quarantième anniversaire de la Révolution, semble ne pas avoir été joué de son vivant malgré un contenu idéologiquement irréprochable. Sa création fut finalement donnée par le BBC Philharmonic placé sous la direction de John Storgårds dans les studios de la BBC de MediaCity à Salford le 15 mai 2019.

Aurore est une page admirablement écrite dans laquelle Weinberg révèle le même genre d'ingéniosité harmonique et d'orchestration

solide que dans son opus 6, son seul poème symphonique précédent, composé en 1941 et antérieur à sa Première Symphonie. Cependant, il serait vain de prétendre que cette partition remplit ses dix-huit minutes avec le genre de génie inventif qui élève la Onzième Symphonie de Chostakovitch au-dessus de tous les autres efforts produits pour la même occasion. Cette symphonie et *Aurore* furent composées exactement pendant la même période (de juin à août 1957), mais on ne sait rien des échanges que les deux compositeurs auraient pu avoir à propos de leurs travaux respectifs.

Weinberg suit la trajectoire beethovénienne qui va d'un mineur à un majeur, familière à d'innombrables partitions pour orchestre soviétiques, symbolisant le voyage de la morosité à la gloire que la Révolution avait soi-disant permis au pays de parcourir. *Aurore* emprunte à Chostakovitch un certain nombre de gestes - du mouvement lent de son Premier Concerto pour violon et des premiers mouvements de ses Septième et Dixième Symphonies - tandis que quelques idées, telles les triolets de cor ponctuant le début,

sont en fait partagées avec la Onzième Symphonie de Chostakovitch. Le titre lui-même rappelle le premier mouvement de cette symphonie, "La Place du Palais", avec son évocation de la matinée ensoleillée, mais amèrement glaciale, du massacre du Dimanche rouge; et derrière les thèmes de Weinberg qui se lamentent, ressemblant à des marches, héroïques et finalement triomphaux, il est facile de déceler les ombres de chants révolutionnaires. Toutefois, contrairement aux chants cités dans la Onzième Symphonie de Chostakovitch, les mélodies de Weinberg ne déclarent jamais explicitement leurs origines.

Symphonie no 12, op. 114 "In Memoriam D. Chostakovitch"

À la mort de Chostakovitch, le 9 août 1975, Weinberg avait composé sa dernière symphonie (no 11, pour chœur et orchestre) cinq ans plus tôt, et sa précédente symphonie pour orchestre seul (no 5) remontait à treize ans. Cet écart s'explique en partie par le fait qu'il s'était tourné vers l'opéra, son domaine de création le plus ambitieux. Par ailleurs, tout comme Chostakovitch, Weinberg s'était intéressé pendant les années 1960 aux possibilités offertes par le symphonisme vocal et le symphonisme de chambre qui encouragent,

presque par définition, des formes et des textures novatrices. Weinberg reprit certaines de ces innovations dans le style généralement plus sobre de sa prolifique production symphonique des deux dernières décennies de sa vie, dans laquelle l'apparence extérieure d'une structure traditionnelle masque une complexité croissante du ton et du contenu émotionnel.

Pour commémorer son ami et mentor – il considérait très simplement Chostakovitch comme le plus grand symphoniste de son époque – Weinberg décida sans aucun doute que seul un retour au genre dans sa forme traditionnelle non-programmatique, en quatre mouvements, de grande dimension et entièrement orchestrale, était ce qui conviendrait. La partition autographe complète de sa Symphonie no 12 (à la mémoire de Chostakovitch) est datée du 1er décembre 1975 au 29 février 1976. D'une durée d'environ cinquante-cinq minutes – le premier mouvement dure à peu près vingt minutes – c'est la plus longue de ses symphonies purement instrumentales. Malgré la dédicace, la ressemblance avec Chostakovitch n'est pas aussi étroite en terme d'idiome ou de détails que dans la Quatrième Symphonie de Weinberg, ou même dans certaines autres symphonies commémoratives de Chostakovitch, telles que la Quatrième de

Valentyn Bibik ou la Cinquième de Boris Tishtchenko, toutes deux parues la même année que la Symphonie no 12 de Weinberg et qui contiennent en fait des citations provenant des symphonies de Chostakovitch. Outre la dimension temporelle et la disposition générale de ses mouvements, elle n'a pas grand chose à voir avec le ton épique de la Dixième Symphonie de Chostakovitch, par exemple. La Symphonie no 12 de Weinberg se caractérise plutôt par un entrain robuste, aux accents parfois inquiétants, et possède certains aspects de la virtuosité d'un concerto pour orchestre. À l'autre extrême, l'écriture lyrique est dominée par une qualité d'intériorité mélancolique – tout aussi troublante à sa manière – qui aboutit finalement à un profond sentiment d'innocence entachée. À tous ces égards, c'est la Quinzième Symphonie (1971) de Chostakovitch qui constitue le principal point de référence stylistique et émotionnel.

La Symphonie no 12 marqua la rupture de Weinberg avec le grand chef d'orchestre soviétique Kirill Kondrashin, qui avait interprété et enregistré au moins quatre des symphonies de Weinberg pendant les années 1960. Comme Weinberg l'expliqua dans une longue lettre au compositeur et élève de Chostakovitch, Veniamin Basner, le 21 juin 1976, le chef d'orchestre avait d'abord exprimé son enthousiasme tout en émettant

quelques réserves sur la longueur du premier mouvement, et avait invité Weinberg à entamer des négociations en vue de la création avec l'Orchestre philharmonique de Leningrad. Cependant, après une seconde écoute de l'exécution de Weinberg au piano qu'il avait enregistrée, Kondrashin suggéra des coupures très radicales. Weinberg expliqua à Basner que sa fille âgée de cinq ans, Anyuta (Anna), aurait pu apporter des annotations tout aussi pertinentes à la partition. Mais Kondrashin n'en resta pas là, et déclara à Weinberg qu'il ne dirigerait la Symphonie que si le premier mouvement était entièrement remplacé et si ses suggestions pour des coupures dans les mouvements suivants étaient appliquées. En réponse, Weinberg rétorqua qu'il écrirait une nouvelle symphonie et réviserait la Douzième là où il le jugerait nécessaire (sa composition suivante fut en fait la Symphonie no 13). Dans un post-scriptum à son récit objectif des faits, Weinberg laissa libre cours à sa fureur. Il n'avait pas été offensé par le refus de Kondrashin de diriger son Requiem ou ses Neuvième et Onzième Symphonies, car la décision avait été immédiate. Mais il ne pouvait pardonner un refus si près de la date prévue pour la création. Comme il le dit à Basner: "Il me faudra probablement beaucoup de temps pour me remettre de cette insulte."

En l'occurrence, la Symphonie no 12 fut jouée pour la première fois lors d'une émission radiophonique le 13 octobre 1979, très probablement par l'Orchestre symphonique de la télévision et de la radio de l'URSS placé sous la direction de Maxim Chostakovitch. Ils ne sont pas crédités dans le catalogue officiel des œuvres de Weinberg, sans doute en raison du statut de transfuge du chef d'orchestre (Maxim Chostakovitch ne reviendra pas d'un voyage en Allemagne de l'Ouest en avril 1981). Mais c'est bien cette équipe qui réalisa le premier enregistrement un mois après la première diffusion.

Le long premier mouvement, *Allegro moderato*, plus ou moins structuré autour d'un centre tonique en ré, est dominé par un thème sévère et nerveux dont l'intervalle de triton très marqué est particulièrement caractéristique de cette phase de la musique instrumentale de Weinberg. D'abord confié aux cordes à l'unisson, ce thème contamine peu à peu les autres familles de l'orchestre au fur et à mesure que se déroulent trois phases d'exposition plus ou moins séparées, vaguement reliées par le motif de triton. La deuxième de ces phases est lancée par les cuivres avec des figures rapides en quintuplets, tandis que la troisième est un passage calme et lyrique, toujours rapide, d'abord très légèrement orchestré pour

les cordes en sourdine. Le développement central s'articule en deux grandes sections, la première réunissant toutes les idées rapides en une vague d'intensité croissante, la seconde reconstituant des éléments du thème lyrique en vue d'une reprise puissante et concentrée. Sur le plan technique, aucun répit n'est donné aux familles de l'orchestre, car elles doivent toutes négocier des quintuplets et des sextuplets dans un tempo vertigineux. La coda *Largo* commence par une confrontation d'une extrémité telle qu'elle suggère la connaissance des premières symphonies du Géorgien Giya Kancheli, qui avait fait son apparition sur la scène soviétique relativement peu de temps auparavant. La coda se conclut par une réaffirmation passionnée en ré mineur et un souvenir du motif favori de Mahler, en forme de gamme ascendante sur le temps faible, qui est un élément saillant de l'écriture lyrique de ce mouvement.

Le Scherzo en mi majeur est encore plus proche du style d'un concerto pour orchestre avec son exposition de trois idées successives pour les cordes, les cuivres et les bois (les bois reprenant les idées des cuivres dans un tempo deux fois plus rapide). Ici, tout est emporté par un élan implacable en forme de marche, redevable aux scherzos les plus secs et féroces de

Chostakovitch. Il contient des passages merveilleusement effrayants qui rappellent fortement le mouvement central du Concerto pour orchestre (1950 – 1954) de Lutoslawski, tandis que les thèmes sont désassemblés avant d'être réunis pour la chute finale.

L'*Adagio* en fa mineur est l'un des modèles libres-hybrides typiques de Weinberg. Une longue et belle ligne chantante et descendante, d'abord entendue aux violons, traverse de nombreuses tonalités différentes, en alternance avec une idée en notes répétées entendue pour la première fois aux flûtes sur des harmonies en grappes. Ce mouvement donne l'impression d'une recherche inconsolable, sans être réconfortée par aucune référence explicite au répertoire de gestes caractéristiques de Chostakovitch ou de Weinberg. Au moment où les idées se combinent, Weinberg écrit ce qui semble être le premier de ses paragraphes pour cordes en *grand détaché*. Ce terme, qui n'est pas inhabituel dans la littérature pédagogique, mais que l'on trouve rarement dans les partitions des compositeurs, consiste en des coups d'archet séparés, mais pas brefs, et s'applique ici à toutes les parties des cordes, sauf les contrebasses. Avec cette section, il semble qu'un nouveau mode de rhétorique plus public soit en train de se profiler, à défaut d'une véritable

solution psychologique au sentiment de perte sous-jacent.

Sans interruption, le marimba lance l'*Allegro* final avec un thème enfantin en opposition bitonale avec les cordes, utilisant la figure de notes répétées brève-brève-longue si souvent privilégiée par Chostakovitch, et dont l'effet n'est pas sans rappeler le dernier mouvement, "Immortalité", de sa *Suite sur des poèmes de Michel-Ange*, op. 145 (1974). Plutôt que de suivre le schéma habituel de Weinberg en ajoutant des teintes folkloriques, ce thème est développé de manière intense et abstraite, engendrant de nouvelles idées au fur et à mesure qu'il se déroule sous la forme d'un rondo de sonate en évolution. L'épisode contrastant le plus clairement défini est une valse, d'abord amère et excentrique, puis sauvage et possédée. Cette dernière apparence est une auto-citation de la scène de l'anniversaire dans *La Passagère*, un opéra de Weinberg dont l'action se situe dans le camp de concentration Auschwitz, et qui n'avait pas encore été représenté à l'époque malgré l'approbation enthousiaste de Chostakovitch. C'est la première de plusieurs références rétrospectives à l'opéra dans la musique de Weinberg, comme une sorte de dialogue avec l'esprit de Chostakovitch. Après un point culminant frénétique, tout

s'effondre et une extraordinaire coda commence. Des fragments du thème principal réapparaissent, d'abord légèrement déformés, puis de plus en plus paisibles, tandis que l'atmosphère devient légèrement pastorale, puis méditative, et enfin profondément troublée. Les variantes des idées enfantines précédentes se trouvent en biais par rapport à l'arrière-plan harmonique en ré majeur, de la même manière que les auto-réminiscences de Chostakovitch dans la coda de sa Quinzième Symphonie résistent à l'étreinte harmonique de leur note de pédale sous-jacente. Dans les dernières mesures, le ré majeur cède la place à un ut majeur résolu, dans ce qui doit être assurément l'une des conclusions les plus énigmatiques et les plus troublantes de Weinberg.

© 2023 David Fanning

Traduction: Francis Marchal

Une note du chef d'orchestre

En 2019, j'ai donné plusieurs concerts avec le BBC Philharmonic pour célébrer le centenaire de la naissance de Mieczysław Weinberg,

notamment la création mondiale de *Aurore*. Au fil des ans, j'ai dirigé plusieurs de ses symphonies, concertos et symphonies de chambre, et pour le présent CD, nous avons cherché l'occasion d'associer *Aurore* à l'une de ses symphonies. Presque à la manière d'une coda à nos enregistrements pour Chandos des dernières symphonies de Chostakovitch, nous avons découvert la Douzième de Weinberg et nous avons trouvé en elle une partition parfaite pour l'accompagner.

C'est une œuvre émouvante et puissante. Depuis les dissonances grinçantes entre les timbales et le reste de l'orchestre qui joue à l'unisson, au début de sa longue quête vers une résolution recherchée avec acharnement, Weinberg ne compose pas dans l'ombre de Chostakovitch, mais laisse pleinement s'épanouir sa voix tout à fait singulière. Le Covid a retardé notre enregistrement, mais voici enfin ce voyage symphonique hors du temps – un voyage qui nous oblige à écouter.

© 2023 John Storgårds

Traduction: Francis Marchal



© Olga Rakhalskaya. Photograph kindly provided by Tommy Persson

Mieczysław Weinberg, second from right, with Dmitri Shostakovich, centre, and members of the Beethoven Quartet, early 1970s

Also available



Shostakovich
Symphony No. 14
Six Verses of Marina Tsvetayeva
CHSA 5310



Shostakovich
Symphony No. 12 *The Year 1917*
Symphony No. 15
CHSA 5334

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

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

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



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recordings

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.



The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

Recording producers Brian Pidgeon (*Dawn*) and Mike George (Symphony No. 12)

Sound engineer Stephen Rinker

Assistant engineer John Cole

Editor Alexander James

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue MediaCityUK, Salford, Manchester; 15 September (*Dawn*) & 24 and 25 November (Symphony No. 12) 2022

Front cover Photograph of Mieczysław Weinberg, 1962, composing 'Old Letters', Op. 77, eight Romances on texts by Julian Tuwim, his favourite poet, whose *Collected Poems* lies in front of him © Olga Rakhalskaya. Photograph kindly provided by Tommy Persson

Back cover Photograph of John Storgårds © Marco Borggreve

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers © Peermusic Classical GmbH, Hamburg (*Dawn*), Musikverlag Hans Sikorski GmbH & Co. KG, Hamburg / Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd, London (Symphony No. 12)

© 2023 Chandos Records Ltd

© 2023 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK



Mieczysław Weinberg, in his study, c. 1980

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20165

WEINBERG: DAWN/SYMPHONY NO. 12 – BBC Philharmonic/Storgårds

MIECZYŚLAW WEINBERG (1919–1996)

première recording

- | | | |
|-----|--|----------|
| 1 | Dawn, Op. 60 (1957)
Symphonic Poem for Large Orchestra | 17:10 |
| 2-5 | Symphony No. 12, Op. 114 (1975–76)
In memoriam Dmitri Shostakovich | 56:14 |
| | | TT 73:33 |

BBC Philharmonic
Yuri Torchinsky leader
John Storgårds



90–93FM

The BBC word mark and logo are
trade marks of the British Broadcasting
Corporation and used under licence.
BBC Logo © 2011

CHANDOS
CHAN 20165

CHANDOS
CHAN 20165