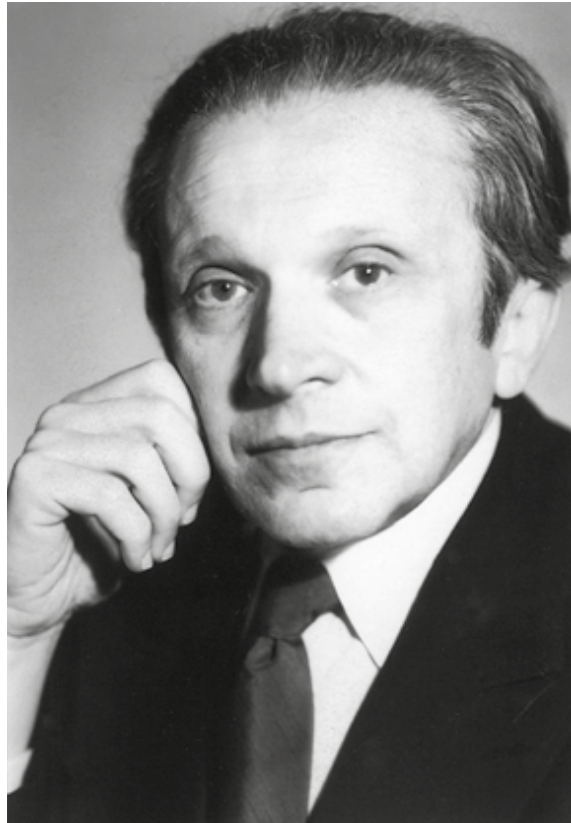


Mieczysław Weinberg Kremerata Baltica Gidon Kremer
Chamber Symphonies Piano Quintet

ECM NEW SERIES





Mieczysław Weinberg (1919–1996)

Kremerata Baltica

- | | | | |
|---|------|---|-------|
| 1 | 1–4 | Chamber Symphony No. 3 op.151 (1990)
for string orchestra | |
| | | Lento | 10:04 |
| | | Allegro molto – | 4:44 |
| | | Adagio – | 6:42 |
| | | Andantino | 12:14 |
| | 5–7 | Chamber Symphony No. 2 op.147 (1987)
for string orchestra and timpani | |
| | | Allegro molto | 8:42 |
| | | Pesante | 5:23 |
| | | Andante sostenuto | 8:35 |
| | | Gidon Kremer principal violin | |
| | | Andrei Pushkarev timpani | |
| | 8–11 | Chamber Symphony No. 1 op.145 (1986)
for string orchestra | |
| | | Allegro | 6:30 |
| | | Andante | 8:41 |
| | | Allegretto | 4:24 |
| | | Presto | 3:43 |

- | | | | |
|---|-----|--|-------|
| 2 | 1–5 | Piano Quintet op.18 (1944)
Arranged for piano, string orchestra and percussion
by Andrei Pushkarev and Gidon Kremer | |
| | | Moderato con moto | 8:10 |
| | | Allegretto | 6:22 |
| | | Presto | 6:00 |
| | | Largo | 14:28 |
| | | Allegro agitato | 8:26 |
| | | Yulianna Avdeeva piano | |
| | | Džeraldas Bidva violin | |
| | | Dainius Puodžiukas violin | |
| | | Santa Vižine viola | |
| | | Giedrė Dirvanauskaitė violoncello | |
| | | Andrei Pushkarev percussion | |
| | 6–9 | Chamber Symphony No. 4 op.153 (1992)
for clarinet, triangle and string orchestra | |
| | | Lento – | 8:55 |
| | | Allegro molto – Moderato – | 7:56 |
| | | Adagio – Meno mosso – | 10:18 |
| | | Andantino – Adagissimo | 8:58 |
| | | Mate Bekavac clarinet | |
| | | Andrei Pushkarev triangle | |
| | | Mirga Gražinytė-Tyla conductor | |

The value of Weinberg's music to me is absolutely obvious – his opuses are not written following a certain compositional system, school or ideology. For myself the 'discovery' of Weinberg some years ago became a source of an unlimited inspiration. I am discovering more and more important works of his: operas, symphonies, chamber music. No other composer has entered my own and Kremerata Baltica's repertoire with such intensity, and the four chamber symphonies are the best evidence of this, as was the weekend at the Wiener Festwochen in June 2015, where my young colleagues and I performed twelve works by Weinberg and four by Shostakovich – a milestone on this voyage of discovery.

The chamber symphonies are highly personal reflections of a great composer on his lifespan and that of his generation. They are like a diary of the most dramatic period in the 20th century, like the great book by Vasily Grossman, *Life and Fate* (a 1959 novel based in wartime Stalingrad, unpublishable in the Soviet Union until the glasnost era) – an emotional and most personal statement left by a personality with an impressive and obvious 'signature'.

Gidon Kremer



Transformations

Gidon Kremer is among a remarkable band of musicians, opera producers, publishers and musicologists who have been bringing about the renaissance of Mieczysław Weinberg's music. Already in his adopted homeland Weinberg had enjoyed the advocacy of the likes of Oistrakh, Kogan, Gilels, Rostropovich, Kondrashin and the Borodin Quartet, especially in the 1960s, which he dubbed his "starry years". But his Polish-Jewish origins, his reluctance to engage in administrative or pedagogical roles, and his lack of interest in self-publicity, meant that he was never regarded as export material. Then, as apparently more radical trends from the West increasingly penetrated Soviet musical life, his star waned in the Soviet Union too.

Even before his death in comparative obscurity, however, interest in his chamber music was being re-kindled by recording companies and artists in the West. In fact, chamber music had been a running thread in his output from the start, unlike the case of his great friend and mentor Dmitri Shostakovich, who only turned to the string quartet after mastering virtually every other available genre. Whether chamber music-making formed part of Weinberg's early upbringing is not known, but his father was a violinist in Jewish theatres, and he himself was a talented pianist, who played as a teenager alongside his father, and who studied from 1931–39 at the Warsaw Conservatoire under the renowned

pedagogue Józef Turczyński. Self-taught as a composer through his Polish years, Weinberg composed his first string quartet in Warsaw at the age of 17, in a densely chromatic, post-romantic idiom.

With the Nazi invasion came Weinberg's escape to Belorussia and two years of study (1939–41) with the Rimsky-Korsakov pupil, Vasily Zolotaryov. During that time he composed, amongst other things, his String Quartet No. 2, which inhabits a quite different world from its predecessor, turning away from claustrophobic angst in favour of an amiable, serenade-like transparency. While this tone may seem far removed from the war in Europe, or from the painful experience of exile, the dedication to the composer's mother and sister – who had failed to escape the invasion, and whose fates were unknown to him at the time – may give some indication of where his innermost thoughts lay. Weinberg returned to the piece 45 years later, adding an entirely new, wistful third movement, after which he made a string orchestra version, which he dubbed Chamber Symphony No. 1. He continued this process by reworking his third string quartet as Chamber Symphony No. 2 and his Fifth as Chamber Symphony No. 3. These were all rehabilitations of previously unpublished works (the fourth quartet had already appeared in 1959, the first of his quartets to be published). Finally he added the profoundly introspective Chamber Sym-

phony No. 4, his last completed opus, based not on a string quartet but on several of his late works.

After a second escape from Nazi invasion – from Minsk to Tashkent in 1941 – Weinberg finally settled in Moscow from September 1943, where he soon became a close friend of Shostakovich, and where he would live the rest of his life. He soon made a name for himself as a fluent and commanding pianist, and as a composer of chamber music, of which the Piano Quintet of 1944 is an early pinnacle. Like Shostakovich's famous Piano Quintet of 1940, whose towering, Stalin-prize-winning presence he could not possibly ignore, Weinberg's Quintet is cast in five movements. Shostakovich's extra movement arises from splitting the first into a neo-Baroque Prelude and a slow, meditative Fugue. Weinberg, by contrast, features back-to-back scherzos. And whereas the finale of Shostakovich's Quintet is predominantly lyrical (a quality generally more associated with his younger colleague), Weinberg's is an exciting, motoric toccata, from the same stable as the finale of Bartók's String Quartet No. 1. This has a surprise up its sleeve, in the shape of an inebriated gigue that makes one wonder if Weinberg could possibly have encountered Scottish or Irish folk music (he may well have done, since music from the allied nations gained special access in the wartime USSR, just as Britain and the United

States experienced an influx of Russian and Soviet music).

Weinberg's last decade, spent in late-Soviet and post-Soviet Moscow, was marked by a progressive withdrawal from public life. His increasing isolation was brought about by infirmity, loss of friends to death and emigration, and a gradual decline in public and professional interest in his work. Even so, his major new works continued to be performed, at least until the collapse of the Soviet Union in December 1991. Published interviews and a prestigious State Prize testify to the esteem in which he was still held. Creatively, moreover, he continued to be as prolific as before, at least until he became bed-ridden following a botched operation on a broken hip in 1992. Even though what he composed consisted more than ever before in revisiting earlier works, he still wrote on a large scale, and he kept faith with the genre of the symphony to the end – seven of his last ten opuses are so entitled.

In an interview published in 1988, he was asked why he had suddenly decided to use the term Chamber Symphony: "That's true, I got a bit lost ... You know, I simply didn't want to continue the sequence of high numbers (after Symphony No. 20) ... The new symphonies differ neither in length nor in character from the second, the seventh or the tenth symphonies (which are also for chamber ensembles)."

This was actually a mischievous answer. As he well knew, his first two chamber symphonies were essentially arrangements of his String Quartets Nos. 2 and 3. Two years after the interview he was awarded the State Prize for those very works – the only such accolade ever to come his way. The irony of receiving such an award for music composed 45 years or so earlier, in his student and early professional years, can hardly have escaped him. Perhaps he even knew that they were going to be considered and so deliberately withheld information about their provenance. Certainly no one else seems to have known about it until well after his death.

The changes between the Second Quartet and the Chamber Symphony No.1 are minor: the central “Allegro” in the second movement is now more firmly introduced, in a way that takes account of practicalities for a full string orchestra; the suggested metronome mark for the newly composed third movement is increased (from crotchet = 108 to 132); and the finale deflects at the last moment from its home key of G major to a final cadence in C major. The premiere of the work – so far as can be ascertained – was given as part of an all-Weinberg programme including the Chamber Symphony No.2 and Symphony No. 20, in the Great Hall of Moscow Conservatoire on 10 March 1990, with the State Television and Radio Symphony Orchestra under Vladimir Fedoseyev.

Having thus got back into the swing of string orchestra textures, Weinberg almost immediately set about his Chamber Symphony No.2, op.147 for string orchestra and timpani, which he completed on 29 April 1987. The work is in large part a transcription of his third string quartet, with the original slow movement sent to the end and a new second movement composed. As with the Chamber Symphony No.1, the additional movement is whimsical in tone – something close to a bittersweet Mahlerian Ländler in its delicate scoring and memorable turns of phrase. Weinberg took the opportunity to revise more than just the texture, making numerous adjustments to proportions in the first movement. The slow finale's newly added final page brings it round to the home tonic, in the process excising the first violin's original ascent to the heights and substituting bleak defiance for romantic ecstasy. This makes for a quizzical conclusion to a work that now follows a trajectory of gradual deceleration and loss of energy. The Chamber Symphony No.2 was first performed at the Moscow Autumn Festival on 20 November 1988 in the Tchaikovsky hall, by the Latvian State Symphony Orchestra under Yuožas Domarkas.

Three out of four movements of the Chamber Symphony No.3 (1990), are either based on or actual transcriptions from his String Quartet No.5 (composed in June/July 1945). The opening “Lento”, originally entitled “Mel-

ody”, begins with the recitative-like theme that also opens the quartet. It diverges after the first page of the quartet score, however, allowing the theme to wander through the sections of the string orchestra and to take new directions. A short score draft of the Chamber Symphony No.3 in the family archive shows that Weinberg at one point intended to proceed with the “Humoresque” second movement of the quartet. Instead the symphony goes straight into the quartet's boisterous third movement (originally “Scherzo”), extending it internally by the addition of a quick-march episode that quotes the “Ten brothers” song from Act 2 of Weinberg's 1975 comic opera, “Mazl tov!”. This self-quotation in turn provokes renewed development of the main scherzo idea. The “Adagio” third movement, which follows without a break, closely shadows the “Improvisation” fourth movement of the quartet, with adjustments to instrumentation and register, especially in the late stages. The music dissolves, and the finale follows, again “attacca”. This is a sad, wistful “Andantino” in waltz character – the only movement in the symphony that is wholly independent of the fifth quartet. It spins itself out in free, improvisatory fashion, as if asserting its right to a kind of freedom, even if the cost of that freedom be solitariness. The work was first performed in the Great Hall of the Moscow Conservatoire on 19 November 1991, by the USSR Radio and TV Symphony Orchestra under Vladimir Fedo-

seyev, as part of that year's Moscow Autumn Festival.

The Chamber Symphony No.4 was dedicated to Weinberg's composer-friend Boris Chaykovsky as a gesture of hoped-for reconciliation, since their friendship had waned in the years preceding. It was composed in Moscow in April and May 1992. The scoring is for string orchestra with the addition of an obbligato clarinet in A and a triangle, which is given just four notes in the entire piece, at points where it is easy for the clarinetist (or even the conductor) to play them, though the score itself contains no indication to that effect. This was the last work he completed, since the Symphony No.22 remained unorchestrated at his death. Predominantly elegiac and retrospective in mood, it makes a strong feature of self-quotation, without paraphrasing any single pre-existing work in the way the previous chamber symphonies had done.

The symphony opens with the chorale that Weinberg had used in the last two scenes of his 1980 Gogol opera, “The Portrait”: from the point where the professor extols the embodiment of Russianness in art, then where the central character is descending into madness and contemplating the beauty of his own unfinished work, and finally when the artist hears voices that remind him of the vocation he has allowed to be ruined by greed and ambition. The clarinet makes its first appearance, joining the strings in a

long, klezmer-like passage derived thematically from the finale of Weinberg's Symphony No.17 (the first of his "War Trilogy" of symphonies, entitled "Memory"). A repetition of the initial chorale brings this section to a close.

Without a break, a sudden outburst introduces the "Allegro molto" second section, a driving scherzo that proceeds via a disjointed theme recalling the "Burlesque" from Bartók's String Quartet No.6 until, quite late on, the clarinet ushers in a succession of monologues, passed in turn to solo violin and cello, which eventually conclude the movement on an unresolved tritone.

The third section, which likewise follows almost without a break, is an "Adagio" that begins with a gentle, yearning, folk-like theme from the clarinet, derived from the fifth song from Weinberg's cycle "Reminiscences". A high-register double bass solo eventually brings back the opening chorale of the work, and at the passionate climax the clarinet reappears, this time merely reinforcing the string texture. The section ends with a varied reprise of its opening.

The final "Andantino" opens with the first triangle stroke, heralding a folk-like theme for the clarinet, derived from material Weinberg had just composed for the play by the Israeli author Yosef Bar-Yosef (b.1933), "Trudniye lyudi" (Hard-headed People), for the Moscow theatre Sovremennik (The Con-

temporary), where it accompanied a section entitled "Bright days". The music follows an undemonstrative course, until tension mounts through a recall of the second section towards a declamatory cadenza for the clarinet, which in turn is brought to a halt by a dismissive pizzicato gesture in violas, cellos and basses. The symphony then fades away, with enigmatic descending pizzicato triads and a final stroke on the triangle, like a pinprick of light amid encircling gloom.

David Fanning

Echoes of a friend

My initial acquaintance with Weinberg dates back to the year 1979. I was being considered as a new member of the Russian Composers' Association, and Weinberg, then chairman, strongly supported my candidacy. Shortly thereafter a recording of one of my pieces was released by the company Melodiya. I caught Weinberg at the conservatory and handed him a copy. He liked the work. This was followed by an invitation to come to his home. This marked the beginning of our acquaintance, which gradually turned into a profound long-term friendship. Today I have the opportunity – with many years passed – to express my affection for this exceptional person. I miss him deeply and dearly!

Moisei Samuilovich Weinberg. I should mention that this is exactly how I called him all those years. It is hard for me to switch to Mieczysław, but I suppose that both versions of his name deserve being remembered. So... Moisei Samuilovich impressed me, once and for all, with his unusual cordiality and benevolence, his remarkable human sensitivity. Sometimes these qualities almost overwhelmed me. For many years Weinberg was part of the USSR committee on acquisition of new music pieces. This was a tremendous financial aid for everyone, especially for the young authors. By contrast with some other, less benign – and sometimes even openly malevolent – apparatchiks, his presence gave

us all hope, although it must have been hard for him at times to change their attitude. In such cases he said in sadness "well, what could I have done ...?" But more frequently he was able to defend the work that was being considered. I am certain that this is true not only in my case...

In 1980 I composed a new viola concerto and gratefully dedicated it to Weinberg, previously having played it for him. I endowed the score with a fairly pompous dedication that had the form of a letter. I recall it began with: "Dear Moisei Samuilovich! Outstanding composers have always been a rarity. Being an outstanding composer and an exceptional person is twice as rare..."

Weinberg's working room. Nothing superfluous. A piano, a desk, a sofa, music scores. So many diverse pieces of music have been played here... as we all know, Weinberg was a phenomenal pianist and furthermore possessed an exceptional musical memory. Once, we were having a conversation about Schubert. He sat down and played – from memory – the entire first movement of Schubert's "Unfinished Symphony", with all details of orchestration, omitting nothing, flawlessly!

Was he a "contemporary" composer in the contemporary sense of this word? I wouldn't say so, since his musical spectrum was unusually broad. For example, he was very enthusiastic about the double quartets by Louis Spohr. At the same time he strongly recom-

mended one become more familiar with the music by Galina Ustvolskaya. As a musician, who was entirely devoid of aggression and limitations of many of his contemporaries, he strongly opposed any division of music into avant-garde and arrière-garde.

What else had been played in his composing room? He would share with me some of his new symphonic works. And also – in the last year of my life in Moscow – he sang (in Polish) and played a wonderful musical piece for voice and orchestra. Alas! I do not remember the name... I was deeply moved by both the piece and the sound of the Polish language, for this was the first time for me to hear him speak this language. I, in turn, would bring my new compositions, which I would play for him. We immediately discussed those. I always deeply appreciated Moisei Samuilovich's comments.

Back to 1981. Phone rings: "Sasha, could you please help me with the recording of my opera 'The Portrait'?"

The chamber hall of the Moscow Composer's House. Weinberg played and sang (I assisted by turning the pages). I have in my memory a remarkably clear playing, and the singing... to this day I have the voice of the author resonate in my ear: soft, with a subtle Polish accent. As a present I received a copy of the manuscript with an inscribed gratitude by the author.

In general, Moisei Samuilovich has been very generous with me, and I put great care

into keeping all of his scores that contain some rather moving inscriptions. Despite all of my own many moves between different countries.

In autumn of the year 1993 I visited Moisei Samuilovich Weinberg for the last time. I felt sad. The composer was lying in bed: in poor health, but not letting go of the note paper. How could I have known that this was to be our last encounter? To this day I have a feeling of guilt: I left not knowing that I would not return and without saying a proper goodbye. I felt haunted by the thought: how is it that a musician of such magnitude, an author of a plethora of quartets, symphonies, operas... and our 'democratic' society of the year 1993 is not capable of doing anything for him! I shall not conceal that this thought has, in many ways, influenced my own subsequent decision making...

And finally. Weinberg lived his life surrounded by three women from three different generations: Olga, Anechka and Nadezhda Aleksandrovna. Every time I came to their house I felt an atmosphere of warmth and harmony.

How should I concisely formulate the creative Credo of the composer? His exquisite ability to remain open to all forms of musical thinking may appear old-fashioned to some. He had no a priori attitudes or preconceived notions. A famous phrase by Boris Pasternak "Above Boundaries" could have been considered his acting motto. On the other hand,

I should not wish to represent Weinberg as an idyllic person, who patted everybody on their head. He was a person of extremely firm beliefs – both musically and in his views of life in general. But his critique was completely devoid of any form of pathos and would typically be presented in ironic, sometimes sarcastic form.

I should imagine that the last years of Weinberg's life had somewhat of a bitter taste. Illness. Music being performed rarely. What did it all amount to?

And here we have now an incredible renaissance. Amazing, possibly, even for himself. Could he have expected something like that? This renaissance appears particularly important, as it validates his words: "One should never divide music into avant-garde and arrière-garde, into contemporary and non-contemporary." It is only sad that he never lived to experience the triumph of his own music.

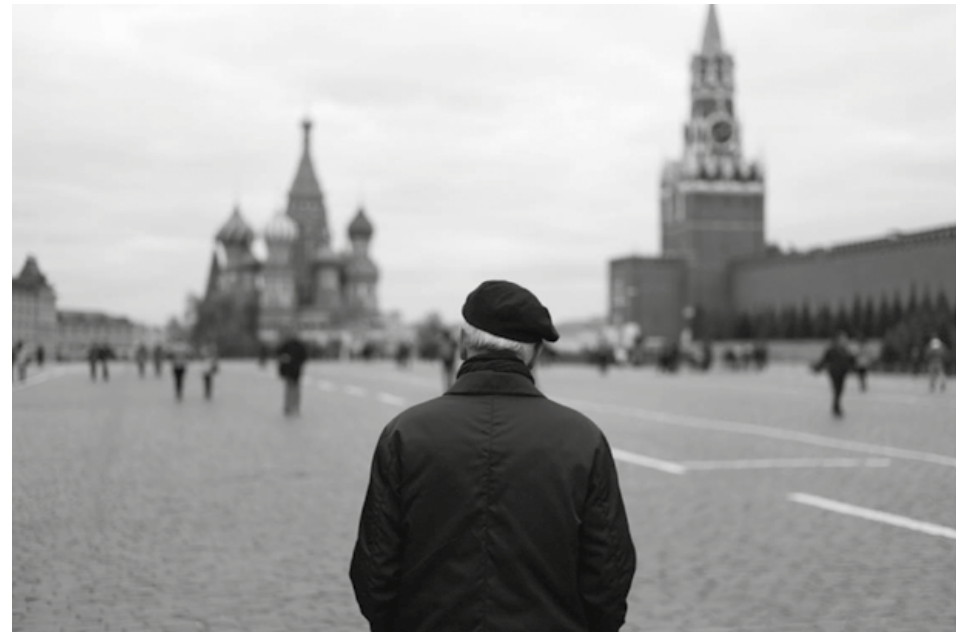
The interpretations recorded for this album are of such exceptional quality that the author would most likely have been thrilled. Although, who knows... Perhaps, he hears them from above, and is feeling an unearthly happiness. He knows: this is what music is. And the connotation of left and right does not exist in heaven.

Alexander Raskatov

Die Bedeutung von Mieczysław Weinbergs Musik ist für mich ganz offensichtlich – seine Werke sind nicht einem bestimmten Kompositionsprinzip, einer Schule oder Ideologie folgend geschrieben. Für mich bedeutete die „Entdeckung“ Weinbergs vor einigen Jahren eine Quelle unbegrenzter Inspiration. Ich entdecke immer mehr wichtige Werke von ihm: Opern, Symphonien, Kammermusik. Kein anderer Komponist hat mit vergleichbarer Intensität Aufnahme in mein eigenes Repertoire und das der Kremerata Baltica gefunden. Die vier Kammersymphonien sind der beste Beweis dafür, wie auch das Wochenende bei den Wiener Festwochen im Juni 2015, wo meine jungen Kollegen und ich zwölf Werke von Weinberg und vier von Schostakowitsch aufgeführt haben, ein Meilenstein auf dieser Entdeckungsreise ist.

Die Kammersymphonien sind sehr persönliche Reflexionen eines großen Komponisten über seine Lebenszeit und die seiner Generation. Sie sind eine Art Tagebuch der dramatischsten Zeitspanne im 20. Jahrhundert, vergleichbar dem großartigen Buch von Vasily Grossman, *Life and Fate* (Leben und Schicksal, ein Roman von 1959, der zur Kriegszeit in Stalingrad spielt und bis zur Glasnost-Ära in der Sowjetunion unveröffentlicht blieb) – eine emotionale und höchst persönliche Stellungnahme von einer Persönlichkeit mit einem eindrücklichen und erkennbaren Personalstil.

Gidon Kremer



Verwandlungen

Gidon Kremer gehört zu einer gewichtigen Gruppe von Musikern, Opernregisseuren, Verlegern und Musikwissenschaftlern, die eine Renaissance der Musik von Mieczysław Weinberg bewirkt haben. Schon in seiner Wahlheimat konnte sich Weinberg der Färsprache von Persönlichkeiten wie Oistrach, Kogan, Gilels, Rostropovich, Kondraschin und dem Borodin-Quartett erfreuen, vor allem in den sechziger Jahren, die er seine „Sternenjahre“ nannte. Doch seine polnisch-jüdische Herkunft, seine Weigerung, sich in administrativen oder pädagogischen Bereichen zu engagieren, sowie sein mangelndes Interesse an Selbstvermarktung hatten zur Folge, dass man ihn nie als Exportkünstler in Betracht zog. Als dann radikalere Trends aus dem Westen zunehmend in das sowjetische Musikleben eindrangten, ging auch sein Stern in der Sowjetunion unter.

Doch kurz vor seinem Tod in fast völliger Vergessenheit wurde das Interesse an seiner Kammermusik durch Plattenfirmen und Künstler im Westen neu belebt. Die Kammermusik war von Anfang an der rote Faden in seinem Schaffen gewesen, anders als bei seinem Freund und Mentor Dimitri Schostakowitsch, der sich erst dann dem Streichquartett zuwandte, nachdem er sich in fast allen anderen Genres erprobt hatte. Ob Kammermusik in Weinbergs Jugendjahren eine Rolle gespielt hat, ist nicht bekannt, aber sein Vater spielte als Geiger in jüdischen

Theatern und er selbst war ein begabter Pianist, der als Teenager neben seinem Vater auftrat; von 1931 bis 39 studierte er am Warschauer Konservatorium bei dem anerkannten Pädagogen Józef Turczyński. Als Komponist war Weinberg Autodidakt und komponierte in Warschau mit 17 Jahren sein erstes Streichquartett in einem stark chromatischen, postromantischen Stil.

Bei der Nazi-Invasion konnte Weinberg nach Weißrussland flüchten, und es folgten zwei Studienjahre, 1939–41, bei dem Rimsky-Korsakov-Schüler Vasily Zolotaryov. In dieser Zeit komponierte er unter anderem sein Streichquartett Nr. 2, das in einer ganz anderen Welt angesiedelt ist als sein Vorgänger, denn es ist frei von klaustrophober Angst und zeigt stattdessen eine freundliche, serenadenhafte Durchlässigkeit. Zwar mag dieser Tenor weit entfernt vom Krieg in Europa oder von der schmerzhaften Erfahrung des Exils erscheinen, doch kann die Widmung des Komponisten an seine Mutter und Schwester – die der Invasion nicht mehr hatten entkommen können und deren Schicksal ihm zu dem Zeitpunkt unbekannt war – einen Anhaltspunkt dafür geben, wohin seine innersten Gedanken gerichtet waren. 45 Jahre später wandte sich Weinberg erneut diesem Stück zu und fügte einen völlig neuen, wehmütigen dritten Satz hinzu; dann schrieb er eine Streichorchester-Version, die er Kammersymphonie Nr. 1 nannte. Dieses

Vorgehen wiederholte er mit der Ausarbeitung seines dritten Streichquartetts zur Kammersymphonie Nr. 2 und seines Fünften zur Kammersymphonie Nr. 3. Diese drei waren Überarbeitungen unveröffentlichter Werke (das vierte Quartett war schon 1959 erschienen und war damit das erste veröffentlichte seiner Quartette). Schließlich schrieb er noch die zutiefst introspektive Kammersymphonie Nr. 4, sein letztes vollendetes Werk, das jedoch nicht auf einem Streichquartett, sondern auf mehreren seiner späten Werke basiert.

Nach einer zweiten Flucht vor der Nazi-Invasion – 1941 von Minsk nach Taschkent – ließ sich Weinberg schließlich im September 1943 in Moskau nieder, wo er sich sehr bald mit Schostakowitsch befreundete und wo er den Rest seines Lebens verbringen sollte. Schnell machte er sich einen Namen als hervorragender Pianist und Komponist von Kammermusik, wobei das Klavierquintett von 1944 einen frühen Höhepunkt darstellt. Wie Schostakowitschs berühmtes Klavierquintett von 1940, das ihm aufgrund der Auszeichnung mit dem Stalin-Preis nicht entgangen sein dürfte, ist auch Weinbergs Quintett in fünf Sätzen angelegt. Schostakowitschs zusätzlicher Satz kommt durch die Teilung des ersten in ein neobarockes Präludium und eine langsame, meditative Fuge zustande. Weinberg hingegen lässt zwei Scherzi unmittelbar aufeinander folgen. Und während

das Finale von Schostakowitschs Quintett vorwiegend lyrisch ist (ansonsten eher bei seinem jüngeren Kollegen anzutreffen), ist Weinbergs eine erregte, motorische Toccata aus demselben Denken heraus wie das Finale von Bartóks Streichquartett Nr. 1. Diese Toccata hält eine Überraschung bereit, und zwar in Gestalt einer rauschhaften Gigue, bei der man sich fragt, ob Weinberg wohl je schottische oder irische Volksmusik gehört habe (er könnte sehr wohl, da die Musik der alliierten Nationen in der UdSSR der Kriegszeit durchaus Einlass fand, während Großbritannien und die USA Einflüsse russischer und sowjetischer Musik verzeichneten).

Weinbergs letztes Lebensjahrzehnt, das er im spät- und nachsowjetischen Moskau verbrachte, war vom zunehmenden Rückzug aus dem öffentlichen Leben gekennzeichnet. Seine wachsende Isolation wurde durch Krankheit, Verlust von Freunden durch Tod und Emigration und ein allmähliches Abflauen des öffentlichen und beruflichen Interesses an seinen Werken befördert. Trotz allem wurden seine wichtigsten neuen Werke weiterhin aufgeführt, zumindest bis zum Zusammenbruch der Sowjetunion im Dezember 1991. Veröffentlichte Interviews und ein angesehener Staatspreis zeugen von der Wertschätzung, die ihm weiterhin entgegengebracht wurde. Zudem blieb er künstlerisch so produktiv wie zuvor, zumindest bis er aufgrund einer verpuschten Hüftoperation im

Jahr 1992 bettlägerig wurde. Die Kompositionen dieser Zeit bestanden mehr noch als zuvor aus Überarbeitungen früherer Werke, auch schrieb er weiterhin im großen Format und blieb dem Genre der Symphonie bis ans Ende treu – sieben seiner letzten zehn Opuszahlen tragen diesen Titel.

In einem Interview aus dem Jahr 1988 wurde er gefragt, warum er sich plötzlich entschieden habe, den Begriff Kammersymphonie zu verwenden. „Es stimmt, ich fühlte mich ein bisschen verloren ... Ich wollte ganz einfach nicht mit der Abfolge von hohen Ziffern weitermachen [nach Symphonie Nr.20] ... Die neuen Symphonien unterscheiden sich weder in der Länge noch in ihrer Charakteristik von der zweiten, der siebten oder der zehnten (die ebenfalls für Kammerensembles geschrieben sind).“

Das war damals eine geschickte Antwort. Wie er sehr wohl wusste, waren seine ersten beiden Kammersymphonien im Wesentlichen Arrangements seiner Streichquartette Nr.2 und 3. Zwei Jahre nach diesem Interview wurde er für eben diese Werke mit dem Staatspreis ausgezeichnet – der einzigen Würdigung dieses Ranges, die ihm je zuteilwerden sollte. Die Ironie, solch einen Preis für 45 oder mehr Jahre zurückliegende Kompositionen, also aus seiner Studenten- und frühen Karrierezeit stammend, zu erhalten, dürfte ihm wohl kaum entgangen sein. Vielleicht wusste er sogar, dass man sie in die engere Wahl gezogen hatte, und hielt darum

bewusst Informationen über ihre Entstehung zurück. Offenbar hat sonst niemand darüber Bescheid gewusst bis einige Zeit nach seinem Tod.

Die Änderungen zwischen dem Zweiten Quartett und der Kammersymphonie Nr.1 sind geringfügig: das zentrale „Allegro“ im zweiten Satz wird nun kraftvoller eingeführt und trägt der Ausführbarkeit für ein komplett besetztes Streichorchester Rechnung; die vorgegebene Schlagzahl für den neu komponierten dritten Satz ist erhöht (von Viertelnoten = 108 auf 132), und das Finale geht im letzten Augenblick von seiner Grundtonart G-Dur in eine finale Kadenz in C-Dur über. Die Uraufführung des Werkes fand – soweit sich das ermitteln ließ – im großen Saal des Moskauer Konservatoriums am 10. März 1990 im Rahmen eines Weinberg-Konzertes statt, in dem auch die Kammersymphonie Nr.2 und die Symphonie Nr.20 vom Staatlichen Fernseh- und Rundfunk-Symphonieorchester unter der Leitung von Vladimir Fedoseyev aufgeführt wurden.

Nachdem sich Weinberg nun erneut im Fluss der Streichorchester-Texturen fühlte, machte er sich sogleich an seine Kammersymphonie Nr.2 op.147 für Streichorchester und Pauken, die er am 29. April 1987 fertigstellte. Das Werk ist in weiten Teilen eine Transkription seines dritten Streichquartetts, dessen ursprünglichen langsamen Satz er ans Ende stellte und den zweiten Satz neu komponierte. Wie schon bei der Kammer-

symphonie Nr.1 ist der hinzugefügte Satz eigenartig im Tonfall – gewissermaßen nahe zu einem bittersüßen mahlerschen Ländler in seiner filigranen Tongebung und seinen erstaunlichen Wendungen im Ausdruck. Weinberg veränderte bei dieser Überarbeitung nicht nur die Faktur durch zahlreiche Umstellungen zugunsten der Proportionen im ersten Satz. Die neu hinzugefügte letzte Seite im langsamen Finale stellt die Stimmigkeit mit dem Tenor des Ganzen wieder her, wobei die ursprüngliche Aufwärtsbewegung der ersten Violine in die Höhen herausgenommen und die trostlose Verachtung durch romantische Ekstase ersetzt wurde. Dies sorgt für einen skeptisch-ironischen Abschluss eines Werkes, das nun einem Bewegungsablauf allmählicher Entschleunigung und des Energieverlustes folgt. Die Kammersymphonie Nr.2 wurde am 20. November 1988 beim Moskauer Herbstfestival im Tschaikowski-Saal vom Staatlichen Lettischen Symphonieorchester unter Yuozas Domarkas uraufgeführt.

Drei der vier Sätze der Kammersymphonie Nr.3 (1990) basieren entweder auf dem Streichquartett Nr.5 (Juni/Juli 1945 komponiert) oder sind aktualisierte Transkriptionen. Das eröffnende „Lento“, ursprünglich als „Melodie“ bezeichnet, beginnt mit dem rezitativartigen Thema, das auch das Quartett eröffnet. Nach der ersten Seite weicht es jedoch von der Quartettpartitur ab, es lässt das Thema durch die Gruppen des Streich-

orchesters wandern und neue Richtungen einschlagen. Ein kurzgefasster Partiturentwurf der Kammersymphonie Nr.3 aus dem Familienarchiv zeigt, dass Weinberg irgendwann vorhatte, mit dem zweiten Satz des Quartetts als „Humoreske“ fortzufahren. Stattdessen geht die Symphonie direkt mit dem ungestümen dritten Satz des Quartetts (ursprünglich ein „Scherzo“) weiter, der durch die Einfügung einer Episode im schnellen Marschtempo erweitert wird, welche das Lied der „zehn Brüder“ aus dem zweiten Akt der komischen Oper „Mazl tovl“ Weinbergs aus dem Jahr 1975 zitiert. Dieses Selbstzitat wiederum bewirkt die erneute Entwicklung der tragenden Scherzo-Idee. Der dritte Satz, „Adagio“, der bruchlos darauf folgt, bleibt ganz nah beim vierten Satz des Quartetts, der „Improvisation“, mit einigen Anpassungen der Instrumentation und Stimmlage, vor allem in den späten Fassungen. Die Musik vergeht allmählich, und das Finale setzt wieder „attacca“ ein. Es ist ein trauriges, wehmütiges „Andantino“ im Charakter eines Walzers – der einzige Satz der Symphonie, der völlig unabhängig vom fünften Quartett ist. Er entfaltet sich in freier, improvisatorischer Faktur, als machte er sein Recht auf Freiheit geltend, auch wenn der Preis für diese Freiheit Einsamkeit sein sollte. Das Werk wurde am 19. November 1991 im Rahmen des Moskauer Herbstfestivals im großen Saal des Moskauer Konservatoriums vom Radio- und Fernseh-Symphonieorches-

ter der UdSSR unter der Leitung von Vladimir Fedoseyev uraufgeführt.

Die Kammersymphonie Nr. 4 widmete Weinberg seinem Komponistenfreund Boris Tschaikowsky als Geste der erhofften Versöhnung, da ihre Freundschaft in den vorausgehenden Jahren im Sande verlaufen war. Das Werk wurde im April und Mai 1992 in Moskau komponiert. Die Partitur ist für Streichorchester unter Hinzufügung einer Obligato-Klarinette in A und einer Triangel, für die im gesamten Stück nur vier Noten vorgesehen sind, und zwar an Stellen, wo es für den Klarinettenisten (oder auch für den Dirigenten) leicht ist, sie zu spielen, obwohl die Partitur keinerlei Anweisung dafür enthält. Dies war das letzte Werk, das er vollendete, da die Symphonie Nr. 22 zum Zeitpunkt seines Todes noch unorchestriert geblieben war. In ihrer vorherrschend elegischen, Rückschau haltenden Stimmung ist sie in ihrer Charakteristik von Selbstzitation bestimmt, ohne jedoch ein bestimmtes, bereits existierendes Einzelwerk in der Weise zu paraphrasieren, wie er es mit den vorherigen Kammersymphonien praktiziert hatte.

Die Symphonie eröffnet mit dem Choral, den Weinberg in den letzten beiden Szenen seiner Gogol-Oper „Das Porträt“ von 1980 verwendet hatte, und zwar an der Stelle, wo der Professor die Verkörperung des typisch Russischen in der Kunst herausstellt, und noch einmal an der Stelle, wo die Hauptfigur in den Wahnsinn fällt und über die Schön-

heit ihres eigenen unvollendeten Werks nachdenkt, und schließlich, als der Künstler Stimmen hört, die ihn daran erinnern, dass er es zugelassen hat, sich in seiner Bestimmung durch Gier und Ehrgeiz ruinieren zu lassen. Die Klarinette hat ihren ersten Auftritt, vereint sich mit den Streichern in einer langen, klezmerhaften Passage, die thematisch vom Finale aus Weinbergs Symphonie Nr. 17 (der ersten aus seiner „Kriegstrilogie“ mit dem Titel Erinnerung) herrührt. Eine Wiederholung des Eröffnungsschorals beschließt diesen Abschnitt.

Ohne Unterbrechung leitet ein plötzlicher Ausbruch zum „Allegro molto“ des zweiten Abschnitts über, ein vorantreibendes Scherzo, das vermittels eines unverbundenen Themas, das an die „Burlesque“ aus Bartóks Streichquartett Nr. 6 erinnert, fortfährt, bis ziemlich spät die Klarinette in einer Abfolge von Monologen einsetzt, die abwechselnd an die Solovioline und das Cello übergeben werden, welche letztlich den Satz in einem unaufgelösten Tritonus beschließen.

Der dritte Abschnitt, der in gleicher Weise nahezu bruchlos folgt, ist ein „Adagio“, das mit einem leisen, sehnsuchtsvollen, volksmusikhafte Thema der Klarinette beginnt, welches aus dem fünften Lied von Weinbergs Zyklus „Erinnerungen“ übernommen ist. Ein Bass-Solo in hoher Stimmlage bringt schließlich den Eröffnungsschoral des Werkes wieder ins Spiel, und auf dem leidenschaftlichen Höhepunkt setzt die Klari-

nette wieder ein, diesmal aber lediglich zur Verstärkung der Streichertextur. Der Abschnitt endet mit einer variierten Reprise seiner Eröffnung.

Das abschließende „Andantino“ eröffnet mit dem ersten Triangelschlag, womit sich ein volksliedhaftes Thema für die Klarinette ankündigt, das aus dem Material übernommen ist, das Weinberg kurz zuvor für das Stück des israelischen Autors Yosef Bar-Yosef (geboren 1933), „Trudniye lyudi“ (Eigensinnige Menschen), am Moskauer Theater Sovremennik (Das Zeitgenössische) komponiert hatte, wo es eine Szene mit dem Titel „Leuchtende Tage“ begleitete. Die Musik verläuft ohne demonstrativen Gestus, bis die Spannung durch eine Wiederaufnahme des zweiten Abschnitts ansteigt bis hin zu einer deklamatorischen Kadenz für die Klarinette, die wiederum durch eine abweisende Pizzicato-Geste bei Bratschen, Celli und Bässen zum Stillstand gebracht wird. Die Symphonie klingt schließlich mit rätselhaften, absteigenden Pizzicato-Dreiklängen und einem abschließenden Triangelschlag aus – wie ein Nadelstich aus Licht inmitten der Finsternis.

David Fanning

Übersetzung: Bettina Blumenberg

Erinnerungen eines Freundes

Meine erste Begegnung mit Weinberg geht zurück auf das Jahr 1979. Man hatte mich als neues Mitglied der Russischen Komponistenvereinigung vorgeschlagen, und Weinberg, der damals ihr Vorsitzender war, unterstützte meine Kandidatur nachdrücklich. Kurz darauf erschien die Aufnahme eines meiner Stücke bei der Schallplattenfirma Melodiya. Ich traf Weinberg am Konservatorium und übergab ihm ein Exemplar. Die Komposition gefiel ihm. Daraufhin lud er mich zu sich nach Hause ein. Das war der Beginn unserer Bekanntschaft, aus der allmählich eine tiefe, langwährende Freundschaft wurde. Heute habe ich die Gelegenheit – nachdem viele Jahre vergangen sind –, meine Zuneigung zu diesem außergewöhnlichen Menschen zum Ausdruck zu bringen. Ich vermisse ihn zutiefst und von Herzen.

Moisei Samuilovich Weinberg. So habe ich ihn, das sollte ich erwähnen, all die Jahre genannt. Es ist schwer für mich, zu Mieczysław zu wechseln, aber ich meine, dass beide Namensversionen es verdient haben, erinnert zu werden. Also ... Moisei Samuilovich beeindruckte mich zunächst vor allem durch seine außergewöhnliche Freundlichkeit und Güte, sein bemerkenswertes Einfühlungsvermögen. Manchmal haben mich diese Eigenschaften geradezu überwältigt. Viele Jahre gehörte Weinberg dem sowjetischen Komitee für den Erwerb neuer Musikstücke an. Das war für jeden eine enorme finanzielle

Hilfe, vor allem für die jungen Autoren. Im Gegensatz zu etlichen anderen, weniger wohlgesonnenen – und manchmal sogar offen missgünstigen – Apparatschiks stimmte seine Anwesenheit uns alle hoffnungsvoll, obwohl es für ihn manchmal schwierig gewesen sein muss, ihre Einstellung zu ändern. In solchen Fällen pflegte er voller Betroffenheit zu sagen, „naja, was hätte ich machen können...?“ Häufiger war er aber in der Lage, das Werk zu verteidigen, um dessen Beurteilung es ging. Ich bin sicher, dass dies nicht nur in meinem Fall zutreffend ist...

1980 komponierte ich ein neues Bratschenkonzert und widmete es Weinberg in Dankbarkeit, nachdem ich es ihm vorgespielt hatte. Ich versah die Partitur mit einer ziemlich bombastischen Widmung in Form eines Briefes. Ich erinnere mich noch an den Anfang: „Lieber Moisei Samuilovich! Herausragende Komponisten sind immer eine Seltenheit gewesen. Ein herausragender Komponist und ein außergewöhnlicher Mensch zu sein, das ist doppelt so selten...“

Weinbergs Arbeitszimmer. Nichts Überflüssiges darin. Ein Klavier, ein Schreibtisch, ein Sofa, Partituren. So viele unterschiedliche Musikstücke sind hier gespielt worden ... wie wir alle wissen, war Weinberg ein fabelhafter Pianist, und darüber hinaus besaß er ein phänomenales musikalisches Gedächtnis. Einmal unterhielten wir uns über Schubert. Er setzte sich ans Klavier und spielte –

aus dem Gedächtnis – den ganzen ersten Satz von Schuberts „Unvollendeter“ mit allen Details der Orchestrierung, ohne irgendetwas auszulassen, fehlerfrei!

War er ein „zeitgenössischer“ Komponist im heutigen Sinne des Wortes? Das würde ich nicht sagen, denn sein musikalisches Spektrum war ungewöhnlich breit. Beispielsweise war er sehr begeistert von den Doppelquartetten von Louis Spohr. Gleichzeitig empfahl er mit Nachdruck, sich stärker mit der Musik von Galina Ustwolskaja vertraut zu machen. Als Musiker, der völlig frei war von Aggressionen, aber auch von Beschränkungen wie viele seiner Zeitgenossen, lehnte er sich entschieden gegen jede Art von Einteilung der Musik in Avantgarde und Arrièregarde auf.

Was wurde noch in seinem Komponierzimmer gespielt? Er machte mich mit einigen seiner neuesten symphonischen Werke vertraut.

Außerdem – das war im letzten Jahr meiner Zeit in Moskau – sang (auf Polnisch) und spielte er mir ein wunderbares Musikstück für Stimme und Orchester vor. Leider weiß ich nicht mehr, wie es hieß ... Ich war tief bewegt von dem Stück wie auch vom Klang der polnischen Sprache, denn es war das erste Mal, dass ich ihn in dieser Sprache sprechen hörte. Ich meinerseits brachte meine neuen Kompositionen mit und spielte sie ihm vor. Unmittelbar danach diskutierten wir darüber.

Ich schätzte Moisei Samuilovichs Kommentare immer sehr.

Zurück ins Jahr 1981. Das Telefon klingelt. „Sascha, könnten Sie mir wohl bei der Aufnahme meiner Oper ‚Das Porträt‘ behilflich sein?“

Kammermusikraum im Moskauer Komponistenhaus. Weinberg spielte und sang (ich assistierte beim Umblättern). Ich habe ein bemerkenswert klares Klavierspiel in Erinnerung, und der Gesang ... bis heute klingt die Stimme des Komponisten in meinem Ohr nach: weich, mit leichtem polnischen Akzent. Als Geschenk bekam ich eine Kopie des Manuskripts mit einem handschriftlichen Dank des Autors.

Im Allgemeinen war Moisei Samuilovich mir gegenüber äußerst großzügig, und ich bewahre all seine Partituren, die meist recht bewegende Widmungen enthalten, sehr sorgfältig auf. Und das trotz meiner vielen Umzüge von einem Land ins andere.

Im Herbst des Jahres 1993 habe ich Moisei Samuilovich Weinberg zum letzten Mal besucht. Es stimmte mich traurig. Der Komponist lag im Bett: in schlechter gesundheitlicher Verfassung, aber vom Notenpapier konnte er nicht lassen. Wie hätte ich wissen können, dass dies unsere letzte Begegnung sein sollte? Bis heute habe ich ein Schuldgefühl: Ich verließ ihn, ohne zu ahnen, dass ich nicht wiederkommen würde, und ohne ein angemessenes Abschiedswort. Mich verfolgte der Gedanke: Wie kann es sein, dass ein

Musiker von solcher Größe, der Schöpfer einer Unmenge von Quartetten, Symphonien, Opern... und unsere „demokratische“ Gesellschaft des Jahres 1993 ist nicht in der Lage, irgendetwas für ihn zu tun! Ich will nicht verhehlen, dass dieser Gedanke in der Folgezeit meine eigenen Entscheidungen in vielerlei Hinsicht beeinflusst hat...

Und zum Abschluss noch dies. Weinberg lebte sein Leben lang umgeben von drei Frauen aus drei Generationen: Olga, Anetschka und Nadeschda Aleksandrowna. Wann immer ich in ihr Haus kam, empfand ich eine Atmosphäre der Wärme und Harmonie.

Wie soll ich prägnant das kreative Credo des Komponisten umreißen? Seine außerordentliche Fähigkeit, für alle Formen des musikalischen Denkens offen zu bleiben, mag dem einen oder andern altmodisch vorkommen. Er hatte keine A-priori-Standpunkte oder vorgefassten Meinungen. Eine berühmte Formulierung von Boris Pasternak, „Über Grenzen“, hätte man als seine Handlungsdevise bezeichnen können. Andererseits möchte ich Weinberg nicht als einen idyllischen Menschen darstellen, der jedermann den Kopf tätschelte. Er war ein Mann von äußerst festen Überzeugungen – sowohl im Musikalischen wie auch in seinen Ansichten über das Leben im Allgemeinen. Aber seine Kritik war völlig frei von jeglichem Pathos und äußerte sich typischerweise in ironischer, manchmal sarkastischer Form.

Ich kann mir vorstellen, dass Weinbergs letzte Lebensjahre doch einen bitteren Bei-

geschmack hatten. Krankheit. Seine Musik nur selten aufgeführt. Wofür sollte das alles gut sein?

Und jetzt erleben wir hier eine unglaubliche Renaissance. Erstaunlich, vielleicht sogar auch für ihn. Hätten wir so etwas voraussehen können? Diese Renaissance erscheint schon darum besonders bedeutsam, weil sie seine Worte bestätigt: „Man sollte Musik niemals in Avantgarde und Arrièregarde, in zeitgenössisch und unzeitgemäß, einteilen.“ Traurig ist nur, dass er den Erfolg seiner eigenen Musik niemals hatte erleben dürfen.

Die Einspielungen, die für dieses Album aufgenommen wurden, sind von so außerordentlicher Qualität, dass der Komponist höchstwahrscheinlich begeistert gewesen wäre. Wenngleich, wer weiß... Vielleicht hört Weinberg sie von da oben und empfindet ein überirdisches Glück. Er weiß: Das ist es, was Musik ausmacht. Und die Assoziation von links oder rechts gibt es nicht im Himmel.

Alexander Raskatov

Übersetzung: Bettina Blumenberg



Yulianna Avdeeva



Kremerata Baltica

Gidon Kremer artistic director, principal violin

Violin

Džeraldas Bidva (concertmaster), Madara Pētersone,
Dainius Peseckas, Agata Laima Daraškaitė, Sanita Zariņa,
Semen Gurevich, Aliona Rachitchi,
Andrei Valigura (group leader), Dainius Puodžiukas (group leader),
Marie-Helen Aavakivi, Lina Marija Domarkaitė,
Anna Maria Korczyńska, Miglė Marija Serapinaitė

Viola

Santa Vižine (group leader), Ingars Ģirnis, Vidas Vekerotas,
Zita Zemoviča

Violoncello

Giedrė Dirvanauskaitė (group leader), Pēteris Čirkšis,
Pēteris Sokolovskis, Maruša Bogotaj

Bass

Iurii Gavryliuk, Kristaps Pētersons

Percussion

Andrei Pushkarev

Chamber Symphonies Nos. 1–3

Recorded live June 13, 2015

at Musikverein Wien

Chamber Symphony No. 4, Piano Quintet

Recorded June 9/10, 2015

at Latvian Radio Studio, Riga

Recording: Vilius Keras, Aleksandra Kerienė, Varis Kurmins

Mastering by Christoph Stickel, Manfred Eicher

at MSM Studio, München

Cover photo: Mark Lammert

Liner photos: Giedrė Dirvanauskaitė,

Christine Schneider (p.25), X (p.26),

Design: Sascha Kleis

Album produced by Manfred Eicher

An ECM Production

Photo of Mieczysław Weinberg provided by Tommy Persson,
from the private collection of Olga Rakhalskaya

Publisher: Peermusic Classical

© 2017 ECM Records GmbH

Postfach 600331, 81203 München

www.ecmrecords.com