



Ralph Vaughan
WILLIAMS
SYMPHONIES

Ральф Воан-Уильямс (1872–1958)

Симфонии

«Нестор английской музыки» – так охарактеризовал Ральфа Воан-Уильямса специалист по музыкальной культуре XX в. С. Яроцинский. Один из крупнейших представителей «английского музыкального возрождения», он словно был призван объединить в своем творчестве наиболее яркие и типические особенности национальной музыкальной культуры.

В Королевском музыкальном колледже в Лондоне учителями Воан-Уильямса были два крупнейших английских музыканта XIX в., стоявшие у истоков новой эры британской музыки – Чарльз Стенфорд и Хуберт Перри. Затем было продолжение учебы в Берлине у Макса Бруха и занятия с Морисом Равелем в Париже. «Единственный из моих учеников, который не пишет мою музыку», – говорил о нем французский мэтр. Из самых разнообразных источников формировался собственный стиль Воан-Уильямса: немецкая классическая и романтическая традиции, французские музыкальные импрессионисты (а через них – русская музыка рубежа веков, услышанная им на дягилевских «Русских сезонах»), элементы неоклассицизма и других музыкальных течений XX в., отдельные «вкрапления» джаза и блюза... Цементирующим элементом, однако, оставалась национальная культура во всем ее многообразии – от ренессансной полифонии «эпохи Тюдоров» и творчества Пёрселла до народных баллад и идущих из глубин веков традиций хорового пения. Собирателем и исследователем английского фольклора, Воан-Уильямс всеми силами поддерживал актуальные формы его бытования, написав немало произведений для народных музыкальных фестивалей. Простоту и доступность (в лучшем понимании этого слова) музыкального языка Воан-Уильямс относил к важнейшим задачам композитора XX в. Собственное творческое кредо он формулировал так: «Музыка должна быть обращена ко всем, хоть и не всеми будет принята. Мы должны говорить царю каждому – только так мы найдем тех, кто на него ответит».

Воан-Уильямс оставил обширное композиторское наследие, но одно из главных его достижений – создание подлинно национальной английской симфонии. Жанр глубокого, философского обобщения и одновременно зеркало важнейших событий, мыслей и переживаний своего времени – таким предстает перед нами симфоническое творчество британского мастера. Каждая из его девяти симфоний, уникальная по композиционной структуре, замыслу и воплощению, «читается» как глава единого повествования – музы-

кальной летописи полувековой эпохи, образуя, по определению В. Конен, «своеобразную музыкальную параллель к “Сage о Форсайтах”».

Первая «Морская» симфония была начата Воан-Уильямсом в 1903 г., но закончена лишь шесть лет спустя. Это были годы напряженных творческих поисков, длительной поездки в Париж для занятий с Равелем и возвращения в Англию; окончание симфонии ознаменовало наступление художественной зрелости.

Первая осталась наиболее масштабной из всех симфоний Воан-Уильямса: она написана для двух солистов, хора, органа и большого состава оркестра, ее длительность составляет около 70 минут. Подобно *Восьмой симфонии* Малера, вокально-хоровой элемент играет ведущую роль на всем протяжении симфонии; таким образом, в традиционный четырехчастный цикл вносятся элементы кантатно-ораториального жанра. Хоровое звучание становится неотъемлемой частью и тембровой палитры партитуры (красочная оркестровка станет одной из характернейших примет симфонического творчества композитора).

В качестве текста композитор использовал стихи Уолта Уитмена из сборника «*Листья травы*». Воан-Уильямс фактически открыл соотечественникам еще почти неизвестное имя американского поэта. Яркая образность, метафизическая глубина в сочетании со свободным ритмом уитменских строф вдохновили его на музыку, в которой пейзажно-изобразительные моменты отступают перед созерцанием величия морской стихии – воплощенной гармонии Творца и мироздания.

Вторая «Лондонская» симфония, сочинявшаяся в 1913–1914 гг. (композитор возвращался к ней еще в 1920 и 1936 гг.), принадлежала к самым любимым сочинениям самого автора. Именно она принесла Воан-Уильямсу подлинное композиторское признание. Несмотря на «программное» название и звуковые аллюзии, рассыпанные по всем частям, Воан-Уильямс настаивал на ее восприятии как «чистой», абсолютной музыки.

Цитата городской песни, имитация выкриков уличного продавца, бой «Биг Бена» – эти звуки помогают нам представить в звуковой плоти различные грани города. Вот Лондон деловой и спешащий, затем – меланхолический и туманный, ночная жизнь фешенебельного Сити и, наконец, образ величественной столицы Британской империи как символ ее незыблемости. Сам композитор впоследствии признавал: «Ее, скорее, следовало бы назвать симфонией лондонца»... Главная прелесть этого произведения не в музыкальной

иллюстративности, но в передаче лирических ощущений автора, с любовью взирающего на свой родной, меняющийся и в то же время неизменный город.

Третья симфония для солирующего сопрано с оркестром – «*Пасторальная*» – была закончена в 1922 г. От предшественницы ее отделяют годы Первой мировой войны, трагически разорвавшей жизнь целого поколения на «до» и «после». Прошедший всю войну сперва санитаром и, позже, артиллерийским офицером, композитор еще не пускает войну в свой духовный мир... Напротив, он стремится оградить теплящуюся в нем искру нравственных идеалов от вторжения извне, разжечь ее пламенем собственного вдохновения.

Симфония дышит элегическим, медитативным спокойствием, погружением в себя, которое лишь изредка (в третьей части) нарушается тревожными интонациями как отзвуками внешней силы. Все четыре части написаны в умеренно медленных темпах; небольшой внутренний контраст в *Скерцо* не нарушает единого образно-эмоционального состояния, в котором выдержано все произведение. Однако поддержка этого состояния требует немалого внутреннего напряжения, порождая скрытый конфликт. Неуклонно нарастающий к последней части симфонии, он получает неожиданную «развязку» – в бессловесном сопрановом соло финала. Как тоскующий зов из иного мира, этот тонкий штрих воплощает тоску по утраченному покою и чистой красоте – тому, что уже никогда не вернется в опаленную войной душу...

Четвертая симфония сочинялась Воан-Уильямсом в 1935 г., через тринадцать лет после предыдущей. Ее премьера прозвучала разительным контрастом ко всем без исключения прежним сочинениям композитора, немало озадачив публику. Впрочем, впоследствии она стала едва ли не самой известной английской симфонией. Лишь позже стало ясно, что с нее открывается новая грань творчества композитора. «*Я писал, как чувствовал, – говорил о симфонии автор. – Не знаю даже, нравится ли она мне, но, несомненно, это именно то, о чем я думал...*»

Резкий диссонанс первого такта врзается в сознание слушателя и определяет эмоциональную атмосферу всего сочинения. Его музыка неожиданно соприкасается с «военными» симфониями Онеггера и Шостаковича (родство с последним особенно ярко обозначается во второй, лирической части). Написанная между двумя мировыми войнами, симфония Воан-Уильямса наполнена картинами мрачного ожидания и сменяющего его агрессивного, механистичного движения. Создается впечатление, что композитор под-

нимает из глубин памяти зловещие картины прошедших лет, чтобы предупредить о еще более страшной надвигающейся катастрофе.

Пятая симфония, над которой Воан-Уильямс работал в разгар мировой войны (1938–1943), подобно *Третьей*, представляет собой «уход в себя» от развернувшейся трагедии окружающего мира. Она стала своего рода лирическим интермеццо во второй, «военной» триаде симфоний.

«Противовес» к реальности автор находит в этических устоях прошлого – музыкальный материал новой симфонии взят из его оперы «*Путь паломника*» на сюжет аллегории религиозного писателя XVII в. Джона Беньяна. Симфония отличается «облегченным», почти камерным звучанием (в партитуре преобладают струнные, лишь изредка оркестр достигает настоящего *forte*) и необычной для жанра трактовкой четырехчастного цикла: *Прелюдия*, *Скерцо*, *Романс* и *Пассакалья*. Драматургическим центром произведения становится медленная, третья часть, выдержанная в характере сосредоточенного раздумья.

Вершиной симфонического творчества Воан-Уильямса, а возможно, и самой впечатляющей страницей английской музыки XX в. можно назвать **Шестую симфонию** (1947). Немного найдется в музыке произведений, с такой пронзительной откровенностью воплотивших отчаяние человека, «*оглушенного молотом войны*» (слова Д. Шостаковича), торжествующий триумф темных сил и, одновременно, глубокое осмысление военной трагедии как абсолютного зла. Только в течение года симфония выдержала более 100 исполнений по всему миру.

Трагическая образность, острота драматических контрастов, впервые проявившиеся в *Четвертой симфонии* композитора, в этом сочинении достигают своего апогея; сложность музыкального языка, «многопластовость» гармонии и оркестровки приближают *Шестую симфонию* к стилю австрийского музыкального экспрессионизма.

Четыре части, каждая из которых имеет свой пик эмоционального напряжения, без перерыва переходят одна в другую. Неослабевающее нарастание приводит к общей кульминации всей симфонии – в зловещем, гротескном *Скерцо*, в конце которого звучание, кажется, достигает звукового предела человеческого слуха. Значение последней части (*Этилога*) подобно пассакалиям в сонатно-симфонических циклах Шостаковича: осознание свершившейся трагедии постепенно сменяется тихой, истановающей молитвой...

Свое восьмидесятилетие Воан-Уильямс отметил новой волной творческой активности. Последняя симфоническая триада по-своему обобщает путь английского симфониста, синтезируя накопленный опыт; с другой стороны, эти произведения содержат и новые черты.

Седьмая «Антарктическая» симфония для сопрано, женского хора и оркестра (1952), пожалуй, стоит особняком среди всех его сочинений в этом жанре. Она возникла из музыки к фильму «*Скотт в Антарктике*», посвященному героическому подвигу и смерти английского полярного исследователя на пути к Южному полюсу. Необычный замысел продиктовал масштабный исполнительский состав – тройной оркестр с участием фортепиано, челесты, органа, расширенной группы ударных и ветряной машины. Как и в *Первой симфонии*, в музыкальную ткань введен вокальный элемент (хор и солистка поют в крайних частях – на этот раз без слов); предусмотрена также партия чтеца, произносящего эпиграф перед каждой из пяти частей.

Формально структура произведения отходит от привычного для других симфоний Воан-Уильямса традиционного четырехчастного цикла. Но, аналогично вокальным симфониям Малера, композиция *Седьмой* имеет непрерывный динамический вектор, раскрывая сложную линию взаимоотношений Человека и Природы; драматургическое единство подчеркнуто и музыкальной симметрией начала – *Прелюдии* и завершения – *Эпилога*. Отличительной чертой симфонии стало смысловое «расщепление» средней, лирической части – холодной, застывшей красоте антарктического *Пейзажа* противопоставлена человеческая теплота *Интермеццо*.

Восьмая симфония (1953–1955) отчасти напоминает камерный цикл *Пятой* (особенно на фоне масштабной партитуры «*Антарктической*»). В ней старый мастер отдает дань неоклассицизму, однако трактует его весьма своеобразно. Первая часть озаглавлена как «*Фантазия (вариации без темы)*», напоминая о знаменитых «*Энигма-вариациях*» Элгара («*Семь вариаций в поисках темы*», – шутливо говорил об этой части автор). Необычно и сопоставление средних частей: напоминающее об английских военных маршах *Скерцо* исполняется только духовыми, а проникнутая сдержанной грустью *Каватина* (в ее середине

неожиданно звучит баховский хорал из «*Страстей по Матфею*») написана для струнных. Краткая финальная часть – «*Токката в форме рондо*» – отличается тембровыми и динамическими контрастами; *Восьмая* – единственная из симфоний Воан-Уильямса, оканчивающаяся яркой мажорной кульминацией.

Завершающая творческий путь композитора, **Девятая симфония** впервые прозвучала в апреле 1958 г., ее повторное исполнение состоялось в августе, за три недели до смерти автора. Премьера *Девятой* не вызвала энтузиазма публики; в последние же годы утвердилось ее устойчивая репутация одного из лучших сочинений композитора.

Девятая была задумана как программная симфония, на основе популярного в Англии романа Томаса Харди «*Тэсс из рода д'Эбервиллей*»; возможно, с этим связан увеличенный состав оркестра (близкий к «*Антарктической*»). Однако в ходе сочинения композитор отказался от каких-либо внемузыкальных пояснений.

Страницы драматического напряжения, тревожного ожидания и покоя чередуются в насыщенной тематическим развитием первой части. Но, как и во многих предшествующих циклах, «центр тяжести» симфонии приходится на две средние части: они выделяются звучанием трех саксофонов и флюгельгорна. С предыдущими симфониями «последней триады» *Девятую* роднят и цитаты из предшествующих сочинений: из фантастического мрака *Скерцо* всплывают отзвуки наиболее экспрессивных *Четвертой* и *Шестой симфоний*, а вторая часть открывается темой из *Первой* («*Морской*»), ее же отзвуки (наряду с мотивами из *Третьей* и *Пятой симфоний*) можно услышать и в медленном финале. Таким образом, сам Воан-Уильямс подводит итог более чем 50-летнему творчеству излюбленным приемом симметричной «арки».

Борис Мукосей

Ralph Vaughan Williams (1872–1958)

Symphonies

“*Nestor of English music*,” this is how 20th century music expert Stefan Jarociński defined Ralph Vaughan Williams, one of the most eminent representatives of the English Musical Renaissance, who was as if summoned to unite the brightest and most typical features of the national music culture in his works.

Charles Villiers Stanford and Hubert Parry, two prominent English musicians of the 19th century and pioneers of the new era of British music, taught Vaughan Williams at the Royal College of Music in London. He continued his studies with Max Bruch in Berlin and Maurice Ravel in Paris (“The only one of my pupils who doesn’t compose my music,” the French mentor said).

Vaughan Williams’s own style emerged from diverse sources: German classical and romantic traditions, French musical impressionists (and through them, Russian music of the late 19th and early 20th centuries he heard within Diaghilev’s Russian Seasons), elements of neoclassicism, other musical currents of the 20th century, and some inclusions of jazz and blues. However, the national culture in all its variety – from renaissance polyphony of the Tudor period and Purcell’s music to folk ballads and traditions of choral singing coming from remote ages.

A collector and researcher of English folklore, Vaughan Williams maintained contemporary forms of its existence and composed quite a number of works for folk music festivals. Vaughan Williams attributed simplicity and accessibility (in the finest sense of the words) of the musical language to the most important tasks of a 20th century composer.

This is how the composer defined his credo: “*Music must be offered to all, though it will not be accepted by all. We must speak the password to everybody; only in that way can we find out who will respond.*”

As a composer, Vaughan Williams left an extensive heritage, but the creation of truly national English symphony was one of his major achievements. A genre of deep philosophical generalization and, at the same time, a mirror of the most significant events, thoughts and emotional experiences of the time is how we see the British master’s symphonic works today. Being singular in terms of composition structure, concept and realization, each of his nine symphonies is read as a chapter of one whole narration, half a

century of musical chronicle, which constitutes, as Valentina Konen wrote, a “*peculiar musical parallel to The Forsyte Saga.*”

Vaughan Williams began to write *A Sea Symphony*, his first one, in 1903, but finished it only six years later. Those were years of an intensive creative search, a long stay in Paris for studying with Ravel and return to England. The completion of the symphony signified the composer’s artistic maturity.

The first one remains the longest of all other Vaughan Williams’s symphonies. It was written for two soloists, choir, organ and orchestra, and runs for about 70 minutes. As it is the case with Mahler’s *Eighth Symphony*, a choral component plays the leading part throughout *A Sea Symphony* – this is how elements of the cantata/oratorio genre are introduced in the conventional four-movement cycle. Choral sound also becomes an integral part of a timbre palette of the score (colourful orchestration will be one of the most distinctive features of the composer’s symphonic works).

As a text, the composer used poems by Walt Whitman from his collection *Leaves of Grass*. Vaughan Williams actually discovered the American poet who was little known in England at the time. The bright imagery and metaphysical depth combined with a free rhythm of Whitman’s stanzas inspired the music where graphic landscape moments yield to contemplation of the greatness of the sea element, an incarnate harmony of the Creator and the universe.

A London Symphony is the second symphony composed in 1913 and 1914 (the composer revisited it in 1920 and 1936). It was among the composer’s favourite works and brought genuine recognition to Vaughan Williams. Despite the programmatic title and sonic allusions scattered across the movements, Vaughan Williams insisted that it should be perceived as pure, absolute music.

A citation from a town song, imitation of a street vendor’s cries and Big Ben chimes are the sounds that help us imagine different dimensions of the city ‘in a sonic flesh’. Here’s businesslike and hasty London, then it’s melancholic and foggy, the nightlife of the City and, finally, an image of the majestic capital of the British Empire as a symbol of its firmness. However, the composer later admitted that it should rather be titled *Symphony by a Londoner*. What is most fascinating about the work is not the illustrative nature of its music but the composer’s lyrical feelings while he gazes at his home town which ever changes and at the same time stays the same.

The third symphony for solo soprano and orchestra published as *A Pastoral Symphony* was completed in 1922. It is separated from its predecessor with the years of World War I, which tragically tore the lives of a whole generation to before and after. At that time, the composer who went through the war first as a medical orderly and later as an artillery officer did not let the war into his spiritual world. Quite the contrary, he sought to protect the glimmering spark of moral ideals he had inside from external invasion and kindle it into a flame of his own inspiration.

The symphony breathes elegiac, meditative tranquility, 'immersion in itself', which only seldom (in the third movement) gets broken with anxious intonations as echoes of an external force. All the four movements are composed in moderately slow tempos; a slight inner contrast in the Scherzo does not violate the common image-bearing and emotional state of the entire piece. However, maintaining this state requires a considerable internal tension, which gives rise to a hidden conflict. The latter steadily grows in the last movement of the symphony and gets an unexpected dénouement in a wordless soprano flute solo. Like a languishing call from another world, this fine trait embodies longing for the lost peace and pure beauty, something that will never return to a war-scorched soul.

Vaughan Williams composed *Symphony No. 4* in 1935, thirty years after his previous one. Its premiere was a striking contrast to all of the composer's earlier works without exception and perplexed the audience more than a little. Nevertheless, it subsequently became arguably the best known English symphony. It became apparent only later that it opened a new aspect of the composer's creativity. "I'm not at all sure that I like it myself now. All I know is that it's what I wanted to do at the time," the composer once observed of it.

A sharp dissonance of the first bar is engraved on a listener's mind and defines the emotional atmosphere of the whole symphony. Its music suddenly has something in common with the 'war' symphonies by Honneger and Shostakovich (the affinity with the latter is particularly evident in the second, lyrical movement). Vaughan Williams's symphony composed between the two world wars is full of pictures of gloomy expectations and an aggressive, mechanistic motion that comes up to take their place. It appears that the composer raises ominous pictures of the past years from the depth of his mind in order to warn of an even more terrible gathering disaster.

Just like the third one, *Symphony No. 5*, on which Vaughan Williams worked at the height of the world war (1938–1943), is a shift away from the unfolding tragedy of the surrounding world. It became a sort of a lyrical intermezzo in the second, 'war' triad of symphonies.

The composer finds a counterbalance to reality in ethic principles of the past – the musical material of the new symphony was derived from his opera *The Pilgrim's Progress* based on the allegory of 17th century religious author John Bunyan. The symphony is notable for its 'light', nearly chamber sound (strings prevail in the score, and the orchestra achieves a real *Forte* only occasionally) and unusual interpretation of a four-movement cycle: *Preludio*, *Scherzo*, *Romanza* and *Passacaglia*. A slow third movement sustained in the vein of concentrated reflection becomes a dramatic centre of the piece.

Symphony No. 6 (1947) is the highest summit among all Vaughan Williams's symphonic works and probably the most impressive page of English music of the 20th century. There are very few musical works which realized the despair of a man "stunned with the hammer of war" (as Dmitri Shostakovich put it), the triumph of 'dark forces' and at the same time deep comprehension of the war tragedy as absolute evil with as much piercing frankness. The symphony received around 100 performances across the globe within a year.

Tragic figurativeness and poignancy of dramatic contrasts, which emerged for the first time in the composer's *Fourth symphony*, achieves their apogee in this work. The complexity of the musical language, multilayered harmonies and orchestrations bring the *Sixth symphony* closer to the style of Austrian musical expressionism.

The four movements, each having its peak of emotional tension, merge into another without a break. The undiminishing growth leads to a common culmination of the entire symphony – in a sinister, grotesque *Scherzo*, which at the end seems to reach the limit of human hearing. The meaning of the last movement titled *Epilogue* is similar to that of the passacaglias in Shostakovich's symphonic sonata cycles: the awareness of the accomplished tragedy gradually transforms into a quiet waning prayer.

Vaughan Williams marked his 80th anniversary with a new wave of creative activity. His last symphonic triad somehow generalizes the way of the English symphonist synthesizing his cumulative experience. On the other hand, these works contain new features as well.

Symphony No. 7 (Sinfonia Antartica) for soprano, women's choir and orchestra (1952) probably stands by itself among all his works in this genre. It emerged from the music for the film *Scott of the Antarctic* dedicated to the exploit and death of an English polar explorer on his way to the South Pole. Such an uncommon concept needed an extensive line-up – a triple orchestra with the piano, celesta, organ, an extended line-up of percussions and a wind machine.

As it was the case with the *First symphony*, the musical texture again features a vocal component (the choir and soloist sing in the extreme movements – no words this time); also, there is a part of a reader who delivers an epigraph before each of the five movements.

Formally, the structure of the piece steps away from the conventional four-movement cycle, which a custom in Vaughan Williams's other symphonies. However, similar to Mahler's vocal symphonies, the composition of the *Seventh symphony* has a continuous dynamic vector discovering a complex series of relations between Human and Nature; their dramatic unity is emphasized with musical symmetry of the beginning of the *Prelude* and ending of the *Epilogue*. Semantic splitting of the middle lyrical movement is a distinctive feature of the symphony – the human warmth of the *Intermezzo* opposes the cold and motionless beauty of the antarctic *Landscape*.

Symphony No. 8 (1953–1955) partly resembles the chamber cycle of the fifth one, especially on the background of a large-scale score of *Sinfonia antartica*. Here, the old master pays homage to neoclassicism, but interprets it in a very peculiar way. The first movement is titled *Fantasia (Variazioni senza tema)* reminding of Elgar's famous *Enigma Variations* ("Seven variations in search of a theme," as the composer jokingly referred to it). The juxtaposing of the middle movements is also uncommon: the *Scherzo* resembling British military marches is performed by the woodwinds only, and the *Cavatina* filled with restrained melancholy, containing Bach's chorale from *St. Matthew Passion*, which sounds unexpectedly in the middle, is written for the strings. A brief concluding movement *Toccata* has timbre and dynamic contrasts. *Symphony No. 8* is the only one of all Vaughan Williams's symphonies to end in a bright major climax.

Symphony No. 9, which concluded the composer's creative path, was premiered in April 1958. It was subsequently performed in August, three weeks before Vaughan Williams's death. The premiere of the *Ninth Symphony* did not receive an enthusiastic welcome from the public; over the recent years, it has gained a firm reputation of one of the best creations by the English symphonist.

The *Ninth Symphony* was conceived as a programmatic one and based on Thomas Hardy's *Tess of the d'Urbervilles*, a novel so popular in Britain. Perhaps, this required an extended line-up of the orchestra (similarly to *Sinfonia Antartica*). However, the composer refused any extramusical explanations when he worked on the symphony.

Pages of dramatic tension, uneasy anticipation and peace take turns in an eventful first movement. But, as it was the case with the earlier cycles, the 'centre of gravity' of the symphony falls on two middle movements – they are notable for the sound of three saxophones and a flugelhorn. The ninth symphony relates to the previous ones from the 'last triad' through citations from the preceding works: echoes of the most expressive *Forth* and *Sixth* symphonies surface from the fantastical gloom of the *Scherzo*, and the second movement opens with a theme from *A Sea Symphony*; its echoes, along with the motifs from the *Third* and *Fifth* symphonies, are also heard in a slow finale. Thus, Ralph Vaughan Williams sums up more than 50 years of his creative career with his favourite device of a symmetrical 'arch'.

Boris Mukosei

Special thanks to Graham Muncy, Information Officer of the Ralph Vaughan Williams Society, for his valuable contribution.

Ralph Vaughan Williams (1872–1958)

Symphonies

« *Le Nestor des temps modernes* », – voilà comment S. Jarocinski, spécialiste de l'art musical du XX siècle, a caractérisé Ralph Vaughan Williams. L'un des plus grands représentants de la « renaissance de la musique anglaise », il a su réunir dans son œuvre les traits caractéristiques les plus marquants et les plus typiques de la culture musicale de son pays.

Ralph Vaughan Williams a fait ses études au Collège royal de musique de Londres auprès de Charles Stanford et Hubert Parry, deux éminents musiciens anglais du XIX siècle, qui étaient à l'origine de la nouvelle ère dans l'histoire de la musique britannique. Puis, il a poursuivi ses études à Berlin, avec Max Bruch, et à Paris, avec Maurice Ravel (d'après le compositeur français, c'était le seul de ses disciples qui n'essayait pas de reproduire sa propre musique). Le style original de Vaughan Williams s'est formé sous l'influence de sources très diverses : la tradition allemande, tant classique que romantique, la musique impressionniste française (grâce à laquelle il a également fait connaissance avec la musique russe de la fin du XIX et du début du XX siècle qu'il a entendue lors des *Saisons Russes* de Diaghilev), des traits du néoclassicisme et d'autres mouvements musicaux du XX siècle, des « éléments » du jazz et du blues... Or, c'est la culture nationale dans toute sa diversité qui servait d'élément de liaison, de la polyphonie de la Renaissance de « l'époque Tudor » et l'œuvre de Purcell jusqu'aux ballades populaires et les traditions chorales séculaires. Ralph Vaughan Williams explorait le folklore anglais et essayait à tout prix de promouvoir les différentes formes de celui-ci, ayant créé un grand nombre d'œuvres pour des festivals de musique traditionnelle. Pour Vaughan Williams, l'un des défis les plus importants des compositeurs du XX siècle était la création d'un langage musical simple (dans le sens positif de ce terme) et accessible à tous. Voilà comment il définissait son crédo artistique : « *La musique doit être tournée vers tout le monde, même si tous ne vont pas l'adopter. On doit donner la clé à chacun, c'est seulement comme ça qu'on trouvera ceux qui y seront réceptifs* ».

Vaughan Williams a laissé un vaste héritage artistique, mais l'un de ses plus grands succès était la création de la symphonie anglaise profondément nationale. Le genre symphonique, tel qu'il est présent dans l'œuvre de ce grand compositeur britannique, reflète les idées, les émotions et les événements les plus importants de son temps. Chacune de ses neuf symphonies est unique grâce à sa structure, sa conception et la réalisation

ce celle-ci, chacune d'elles peut être perçue comme un « chapitre » d'une narration continue, une sorte de chronique musicale de l'époque qui a duré un demi-siècle, étant, selon l'expression de V. Konen, « *un équivalent de La Dynastie des Foresyte en musique* ».

La *Symphonie n°1* (« *Symphonie de la mer* ») a été commencée par Vaughan Williams en 1903 mais il ne l'a terminée que six ans plus tard. C'étaient les années d'une intense quête artistique, du long séjour à Paris que le compositeur a effectué pour perfectionner son art auprès de Maurice Ravel, du retour en Angleterre ; la fin du travail sur la symphonie a marqué le début de la période de maturité artistique.

La *Symphonie n°1* est la plus imposante parmi toutes les symphonies de Vaughan Williams : elle a été créée pour deux solistes, chœur, orgue et grand orchestre, sa durée est de 70 minutes environ. Tout comme dans la *Symphonie n°8* de Mahler, l'élément vocal et choral joue le rôle prépondérant tout au long de la symphonie ; ainsi, dans le cycle traditionnel en quatre mouvements apparaissent des traits des genres de cantate et d'oratorio. Le son du chœur conditionne également la palette des timbres de la partition (l'orchestration riche en couleurs va rester l'une des plus grandes particularités de l'œuvre symphonique de Vaughan Williams).

Le compositeur a utilisé des textes du recueil *Feuilles d'herbe* de Walt Whitman. Grâce à Vaughan Williams, ses compatriotes ont découvert ce poète américain, pratiquement inconnu jusqu'alors. Les images riches en couleurs, la profondeur métaphysique, ainsi que le rythme libre des vers de Walt Whitman ont inspiré la musique dans laquelle des éléments descriptifs et paysagers cèdent leur place à la contemplation de la mer qui représente l'harmonie de l'univers conçue par le Dieu créateur.

La *Symphonie n°2* (« *Symphonie londonienne* ») créée au cours des années 1913–1914 (le compositeur y apporte des modifications en 1920 et 1936) a été l'une des œuvres préférées de l'auteur. C'est elle qui a apporté au compositeur une véritable célébrité. Malgré son titre « à programme » et des allusions sonores éparpillées dans tous les mouvements de la symphonie, Vaughan Williams insistait sur la perception de celle-ci en tant que musique « pure » et absolue.

La « citation » d'une chanson populaire dans la ville, l'imitation des cris d'un marchand, le son de Big Ben, – tout cela nous permet d'imaginer « en chair et en os » les différentes facettes musicales de la ville. Voilà Londres, ville d'affaires toujours pressée, puis une ville mélancolique et brumeuse, puis vient la vie nocturne extravagante de la

City, puis, enfin, l'image majestueuse de la capitale de l'Empire britannique, le symbole de sa pérennité. Or, le compositeur admettait par la suite qu'il « *fallait l'intituler plutôt la Symphonie d'un Londonien* »... L'atout principal de cette œuvre, ce n'est pas le caractère illustratif de la musique mais la transmission des émotions lyriques de son auteur contemplant avec amour sa ville natale qui évolue mais en même temps reste la même.

La *Symphonie n°3* pour soprano solo et orchestre (« *Symphonie pastorale* ») a été terminée en 1922. Entre elle et la symphonie précédente il y a eu les années de la Première Guerre mondiale qui a divisé la vie de toute une génération en « avant » et « après ». Le compositeur, qui a pris part à la guerre d'abord comme ambulancier et puis comme officier d'artillerie, ne laisse pas encore la guerre faire irruption dans son monde intérieur... Bien au contraire, il essaye de préserver de l'influence extérieure la flamme des idéaux moraux qu'il garde en lui, la nourrir de son inspiration.

La symphonie reflète un calme élégiaque et méditatif, un recueillement qui n'est perturbé que très rarement (dans le troisième mouvement) par des intonations angoissantes, rappelant l'existence des forces extérieures. Les quatre mouvements ont un tempo modérément lent ; un léger contraste intérieur dans le Scherzo ne perturbe pas l'unité de l'état émotionnel de l'œuvre entière. Or, le maintien de cet état nécessite un grand effort intérieur qui fait naître un conflit sous-jacent. Il grandit sans cesse et arrive à un « dénouement » dans le dernier mouvement de la symphonie, à travers le solo sans paroles du soprano dans la finale. Comme un triste appel d'un autre monde, ce fin élément représente la nostalgie de la sérénité et de la beauté pure qui ne retourneront jamais dans une âme brûlée par la guerre...

La *Symphonie n°4* a été créée par Vaughan Williams en 1935, treize ans après la précédente. Sa première exécution a révélé un contraste avec toutes les œuvres du compositeur créées précédemment, ce qui a laissé le public perplexe. Or, par la suite elle est devenue l'une des symphonies anglaises les plus connues. Ce n'est que plus tard qu'il est devenu évident qu'elle a marqué une nouvelle étape dans l'œuvre du compositeur. « *Je créais comme je sentais*, – a dit l'auteur à propos de sa symphonie. – *Je ne peux pas dire si elle me plaît, mais c'est incontestablement ce à quoi je pensais...* »

Une dissonance aiguë de la première mesure marque l'esprit de l'auditeur et détermine l'atmosphère émotionnelle de l'œuvre entière. Sa musique se rapproche d'une façon inattendue des symphonies « de guerre » de Honegger et de Chostakovitch (c'est surtout dans le deuxième mouvement, lyrique, qu'on retrouve des points communs avec

ce dernier). Créée pendant la période de l'entre-deux-guerres, la symphonie de Ralph Vaughan Williams comporte les images d'une attente morne à laquelle succède un mouvement en avant agressif et mécanistique. On a l'impression que le compositeur fait renaître des tableaux macabres des années passées enfouis dans sa mémoire afin de prévenir de l'arrivée d'une nouvelle catastrophe, encore plus horrible.

La *Symphonie n°5* sur laquelle Ralph Vaughan Williams a travaillé pendant la Seconde Guerre mondiale (1938–1943) est, tout comme la *Symphonie n°3*, une sorte d'échappatoire pour fuir la tragédie que le monde extérieur est en train de vivre. C'est une espèce d'intermezzo lyrique de la deuxième triade des symphonies portant sur le thème de la guerre.

L'auteur trouve une « parade » contre la vie réelle dans les principes éthiques des temps passés : le matériel musical de la nouvelle symphonie provient de son opéra « *Le Voyage du pèlerin* », d'après une œuvre allégorique d'un écrivain religieux du XVII^e siècle John Bunyan. La sonorité de la symphonie est allégée, ayant des traits de la musique de chambre (les cordes prédominent dans la partition, l'orchestre n'atteint que rarement un véritable *forte*), la version du cycle en quatre mouvements est également inhabituelle : il se compose d'un *Prélude*, un *Scherzo*, une *Romance* et une *Passacaille*. Le centre dramatique de la symphonie se trouve dans le troisième mouvement, lent et ayant le caractère d'une réflexion profonde.

La *Symphonie n°6* (1947) peut être considérée comme le sommet de l'œuvre symphonique de Vaughan Williams et, probablement, comme la page la plus impressionnante de la musique anglaise du XX^e siècle. Il n'existe pas beaucoup d'œuvres musicales qui auraient dépeint avec une telle véracité mordante le désarroi d'un homme « *abasourdi par le marteau de la guerre* » (selon l'expression de Dmitri Chostakovitch), le triomphe jubilatoire des « *forces du Mal* » et, en même temps, une perception profonde de la tragédie de la guerre en tant que mal absolu. Ne serait-ce que pendant la première année après sa création, la symphonie a été exécutée plus de 100 fois à travers le monde.

Les images tragiques, les contrastes dramatiques aigus, qui sont apparus pour la première fois dans la *Symphonie n°4* du compositeur, atteignent ici une intensité extrême ; la complexité du langage musical, les différents niveaux de l'harmonie et de l'orchestration rapprochent le style de la *Symphonie n°6* de celui de l'expressionnisme musical autrichien.

Les quatre mouvements, dont chacun possède un point culminant en ce qui concerne l'intensité émotionnelle, se succèdent sans interruption. La tension croissante mène à la culmi-

nation générale de la symphonie dans le *Scherzo* sinistre et grotesque, à la fin duquel l'oreille humaine semble atteindre ses limites face aux sons de la musique. Voilà le sens du dernier mouvement (*Epilogue*) qui ressemble aux passacailles des cycles sonato-symphoniques de Chostakovitch : ici, la prise de conscience des événements tragiques cède petit à petit la place à une prière douce et paisible...

Le 80^{ème} anniversaire de Ralph Vaughan Williams a été marqué par une nouvelle vague de l'activité artistique. La dernière triade des symphonies est une sorte de synthèse de l'expérience acquise par le symphoniste anglais sur son chemin ; d'autre part, ces œuvres contiennent également des traits tout à fait nouveaux.

La *Symphonie n°7* (« *Symphonie antarctique* ») pour soprano, chœur de femmes et orchestre (1952) occupe une place singulière parmi toutes les œuvres du compositeur de ce genre. Elle est née de la musique du film « *L'Épopée du capitaine Scott* » qui relatait l'exploit héroïque et la mort de l'explorateur polaire britannique lors de l'expédition au pôle Sud. Le caractère singulier de ce projet nécessitait un grand nombre d'interprètes : un triple orchestre avec la participation du piano, du célesta, de l'orgue, d'un ensemble de percussions élargie, ainsi que d'un éoliphone. Comme dans la *Symphonie n°1*, le compositeur a introduit ici un élément vocal (le chœur et la soliste sont sollicités dans les premier et dernier mouvements) ; il a également prévu la lecture d'un épigraphe pour introduire chacun des cinq mouvements.

En ce qui concerne l'aspect formel, la structure de l'œuvre diffère des cycles en quatre mouvements qu'on retrouve dans les autres symphonies de Vaughan Williams. Or, à l'instar des symphonies vocales de Mahler, la *Symphonie n°7* se construit autour d'un vecteur dynamique continu, décrivant une relation complexe qui existe entre l'Homme et la Nature ; l'unité dramatique de l'œuvre est soulignée par la symétrie entre le début du *Prelude* et la fin de l'*Epilogue*. La symphonie se distingue par le « clivage » sémantique de la partie lyrique : la beauté froide et figée du « *Paysage* » antarctique contraste avec la chaleur humaine de l'*Intermezzo*.

Certains traits de la *Symphonie n°8* (1953–1955) rappellent le cycle de la *Symphonie n°5* et son caractère de musique de chambre (surtout si on la compare à la partition grandiose de la « *Symphonie antarctique* »). Ici, le vieil artiste rend hommage au néo-classicisme, qu'il interprète tout de même à sa propre façon. Le premier mouvement qui est intitulé « *Fantasia (variations sans thème)* » fait penser aux célèbres « *Variations Enigma* » d'Edward Elgar (« *Sept variations qui sont à la recherche d'un thème* »,

comme plaisantait le compositeur à propos de ce mouvement). Le matériel musical des mouvements médians est également insolite : le *Scherzo* inspiré des marches militaires anglaises est confié uniquement aux cuivres, tandis que la *Cavatina* marquée par une tristesse bien discrète (au milieu de laquelle on entend tout à coup un choral de la « *Passion selon Saint-Matthieu* » de Bach) est créée pour les cordes. Le finale (« *Toccata en forme de rondo* »), très bref, se distingue par des contrastes de timbre, ainsi que par des contrastes dynamiques qu'il contient ; la *Symphonie n°8* est la seule des symphonies de Vaughan Williams qui se termine par une culmination en majeur, riche en couleurs.

La *Symphonie n°9*, par laquelle se termine le chemin artistique du compositeur, a été exécutée pour la première fois en avril 1958, elle a été rejouée en août, trois semaines avant la mort de l'auteur. Bien que le public n'ait pas été conquis lors de la première exécution de la symphonie, au cours des dernières années elle a acquis la réputation de l'une des œuvres les plus réussies du fondateur de la symphonie anglaise.

La *Symphonie n°9* a été conçue comme une symphonie à programme, inspirée du roman « *Tess d'Urberville* » de Thomas Hardy, ce qui explique éventuellement la composition élargie de l'orchestre (qui ressemble à celle de la « *Symphonie antarctique* »). Or, lors de son travail sur la symphonie, le compositeur a renoncé à l'idée de donner des explications extra-musicales quelconques.

Les pages de la tension dramatique, de l'attente angoissante et du repos se succèdent dans le développement thématique intense du premier mouvement. Mais, tout comme dans plusieurs cycles précédents, le « centre de gravité » de la symphonie se trouve dans les deux mouvements médians : leur matériel musical se distingue par l'introduction de trois saxophones et du bugle. A l'instar des autres symphonies de la « dernière triade », la *Symphonie n°9* contient des citations tirées des œuvres précédentes : dans la pénombre fantastique du *Scherzo* on distingue des réminiscences des symphonies les plus expressives, la *Symphonie n°4* et la *Symphonie n°6*, tandis que le deuxième mouvement s'ouvre par un thème de la *Symphonie n°1* (« *Symphonie de la mer* »), on retrouve également des réminiscences de cette symphonie (tout comme des motifs de la *Symphonie n°3* et la *Symphonie n°5*) dans le finale lent. Ainsi, Ralph Vaughan Williams, utilisant son procédé stylistique préféré d'un « arc » symétrique, dresse lui-même le bilan de son chemin artistique qui a duré plus de 50 ans.

Boris Mukosei

Ральф Воан-Уильямс Симфонии

Диск 1

Симфония № 1 «Морская», на тексты У. Уитмена

- | | | |
|----|---|-------|
| 1. | I. «Песнь всем морям, всем кораблям». Moderato maestoso | 19.15 |
| 2. | II. «Ночью у моря, один». Largo sostenuto | 9.16 |
| 3. | III. Scherzo. «Волны». Allegro brillante | 8.48 |
| 4. | IV. «Первооткрыватели». Grave e molto adagio | 28.34 |

Время звучания: 65.57

Большой зал Ленинградской филармонии, запись по трансляции 30 апреля 1988 г.

Татьяна Сморякова (сопрано), Борис Васильев (баритон)
Хор музыкального общества Ленинграда,
художественный руководитель – Александр Верещагин
Хор музыкального училища им. Римского-Корсакова,
художественный руководитель – Борис Абальян
Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР,
дирижер – Геннадий Рождественский

Диск 2

Симфония № 2 «Лондонская»

- | | | |
|----|---|-------|
| 1. | I. Lento. Allegro risoluto | 14.14 |
| 2. | II. Lento | 10.46 |
| 3. | III. Scherzo (Nocturne). Allegro vivace | 6.43 |
| 4. | IV. Andante con moto | 11.48 |

Время звучания: 43.35

Большой зал Ленинградской филармонии, запись по трансляции 2 мая 1988 г.

Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР,
дирижер – Геннадий Рождественский

Диск 3

Симфония № 3 «Пасторальная»

- | | | |
|----|---------------------------------|-------|
| 1. | I. Molto moderato | 11.42 |
| 2. | II. Lento moderato | 8.35 |
| 3. | III. Moderato pesante | 7.33 |
| 4. | IV. Lento | 10.14 |

Симфония № 4, фа минор

- | | | |
|----|--|-------|
| 5. | I. Allegro | 10.05 |
| 6. | II. Andante moderato | 9.07 |
| 7. | III. Scherzo. Allegro molto | 5.47 |
| 8. | IV. Finale con epilogo fugato. Allegro molto | 10.07 |

Время звучания: 73.15

Большой зал Ленинградской филармонии, запись по трансляции 3 мая 1988 г. (1–4), запись с концерта 28 октября 1988 г. (5–8)

Елена Доф-Донская (сопрано) (1–4)
Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР,
дирижер – Геннадий Рождественский

Диск 4

Симфония № 5, Ре мажор

- | | | |
|----|--|-------|
| 1. | I. Preludio. Moderato | 12.46 |
| 2. | II. Scherzo. Presto misterioso | 5.45 |
| 3. | III. Romanza. Lento | 11.00 |
| 4. | IV. Passacaglia. Moderato | 11.48 |

Время звучания: 41.23

Большой зал Ленинградской филармонии, запись по трансляции 30 октября 1988 г.

Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР,
дирижер – Геннадий Рождественский

Диск 5

Симфония № 6, ми минор

1.	I. Allegro	8.00
2.	II. Moderato	10.12
3.	III. Scherzo. Allegro vivace.	6.12
4.	IV. Epilogue. Moderato	14.34

Симфония № 7 «Антарктическая»

5.	I. Prelude. Andante maestoso	10.08
6.	II. Scherzo. Moderato	5.25
7.	III. Landscape. Lento	9.02
8.	IV. Intermezzo. Andante sostenuto	4.55
9.	V. Epilogue. Alla marcia, moderato (non troppo allegro).	8.15

Время звучания: 77.07

Большой зал Ленинградской филармонии, запись по трансляции 31 октября 1988 г. (1–4), 28 апреля 1989 г. (5–9)

Елена Доф-Донская (сопрано) (5–9)
Государственный камерный хор СССР,
художественный руководитель – Валерий Полянский (5–9)
Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР,
дирижер – Геннадий Рождественский

Диск 6

Симфония № 8, ре минор

1.	I. Fantasia (variazioni senza tema). Moderato	9.38
2.	II. Scherzo alla marcia (per stromenti a fiato). Allegro alla marcia.	3.30
3.	III. Cavatina (per stromenti ad arco). Lento espressivo.	8.49
4.	IV. Toccata. Moderato. Maestoso	5.55

Симфония № 9, ми минор

5.	I. Moderato maestoso	10.40
6.	II. Andante sostenuto	7.40
7.	III. Scherzo. Allegro pesante	5.53
8.	IV. Andante tranquillo	13.28

Время звучания: 65.39

Большой зал Ленинградской филармонии, запись по трансляции 30 апреля 1989 г. (1–4), 5 мая 1989 г. (5–8)

Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР,
дирижер – Геннадий Рождественский

Звукорежиссеры: И. Вепринцев, Е. Бунеева

Редактор – Е. Растегаева
Ремастеринг – Е. Барыкина
Дизайн – Г. Жуков
Перевод: Н. Кузнецов (англ.), Н. Рындина (фр.)

Ralph Vaughan Williams
Symphonies

Disque 1

Symphonie n°1 (« Symphonie de la mer »), sur des textes de W. Whitman

- | | | |
|----|---|-------|
| 1. | I. <i>Une chanson pour toutes les mers, tous les navires.</i> Moderato maestoso | 19.15 |
| 2. | II. <i>Seul la nuit face à la mer:</i> Largo sostenuto | 9.16 |
| 3. | III. <i>Les Vagues.</i> Scherzo. Allegro brillante | 8.48 |
| 4. | IV. <i>Les explorateurs.</i> Grave e molto adagio | 28.34 |

Durée totale : 65.57

Grande salle du Conservatoire de Leningrad, enregistrement effectué lors de la diffusion du concert le 30 avril 1988 (première exécution à Leningrad)

Tatiana Smoriakova (soprano), Boris Vassiliev (baryton)
Chœur de la Société musicale de Leningrad, directeur artistique Alexandre Verechtchaguine
Chœur de l'Ecole supérieure de musique Rimski-Korsakov, directeur artistique Boris Abalyan
Orchestre symphonique du Ministère de la Culture de l'URSS,
chef d'orchestre Guennadi Rojdestvenski

Disque 2

Symphonie n°2 (« Symphonie londonienne »)

- | | | |
|----|--|-------|
| 1. | I. Lento. Allegro risoluto | 14.14 |
| 2. | II. Lento | 10.46 |
| 3. | III. Scherzo (Nocturne). Allegro vivace. | 6.43 |
| 4. | IV. Andante con moto | 11.48 |

Durée totale : 43.35

Enregistrement effectué lors de la diffusion du concert de la Grande salle du Conservatoire de Leningrad le 02 mai 1988

Orchestre symphonique du Ministère de la Culture de l'URSS,
chef d'orchestre Guennadi Rojdestvenski

Disque 3

Symphonie n°3 (« Symphonie pastorale »)

- | | | |
|----|---------------------------------|-------|
| 1. | I. Molto moderato | 11.42 |
| 2. | II. Lento moderato | 8.35 |
| 3. | III. Moderato pesante | 7.33 |
| 4. | IV. Lento | 10.14 |

Symphonie n°4, en fa mineur

- | | | |
|----|--|-------|
| 5. | I. Allegro | 10.05 |
| 6. | II. Andante moderato | 9.07 |
| 7. | III. Scherzo. Allegro molto | 5.47 |
| 8. | IV. Finale con epilogo fugato. Allegro molto | 10.07 |

Durée totale : 73.15

Enregistrement effectué lors du concert le 03 mai 1988 (1–4) et le 28 octobre 1988 (5–8)

Elena Dof-Donskaya (soprano) (1–4)
Orchestre symphonique du Ministère de la Culture de l'URSS,
chef d'orchestre Guennadi Rojdestvenski

Disque 4

Symphonie n°5, en ré majeur

- | | | |
|----|--|-------|
| 1. | I. Preludio. Moderato | 12.46 |
| 2. | II. Scherzo. Presto misterioso | 5.45 |
| 3. | III. Romanza. Lento | 11.00 |
| 4. | IV. Passacaglia. Moderato | 11.48 |

Durée totale : 41.23

Enregistrement effectué lors de la diffusion du concert de la Grande salle du Conservatoire de Leningrad le 30 octobre 1988

Orchestre symphonique du Ministère de la Culture de l'URSS,
chef d'orchestre Guennadi Rojdestvenski

Disque 5

Symphonie n°6, en mi mineur

1.	I. Allegro	8.00
2.	II. Moderato	10.12
3.	III. Scherzo. Allegro vivace.	6.12
4.	IV. Epilogue. Moderato	14.34

Symphonie n°7 (« Symphonie antarctique »)

5.	I. Prelude. Andante maestoso	10.08
6.	II. Scherzo. Moderato	5.25
7.	III. Landscape. Lento	9.02
8.	IV. Intermezzo. Andante sostenuto	4.55
9.	V. Epilogue. Alla marcia, moderato (non troppo allegro).	8.15

Durée totale : 77.07

Enregistrement effectué lors de la diffusion du concert de la Grande salle du Conservatoire de Leningrad le 31 octobre 1988 (1–4) et le 28 avril 1989 (5–9)

Elena Dof-Donskaya (soprano) (5–9)
Chœur de chambre de l’URSS, directeur artistique Valeri Polianski (5–9)
Orchestre symphonique du Ministère de la Culture de l’URSS,
chef d’orchestre Guennadi Rojdestvenski

Disque 6

Symphonie n°8, en ré mineur

1.	I. Fantasia (variazioni senza tema). Moderato	9.38
2.	II. Scherzo alla marcia (per stromenti a fiato). Allegro alla marcia.	3.30
3.	III. Cavatina (per stromenti ad arco). Lento espressivo.	8.49
4.	IV. Toccata. Moderato. Maestoso	5.55

Symphonie n°9, en mi mineur

5.	I. Moderato maestoso	10.40
6.	II. Andante sostenuto	7.40
7.	III. Scherzo. Allegro pesante	5.53
8.	IV. Andante tranquillo	13.28

Durée totale : 65.39

Enregistrement effectué lors de la diffusion du concert de la Grande salle du Conservatoire de Leningrad le 30 avril 1989 (1–4) et le 5 mai 1989

Orchestre symphonique du Ministère de la Culture de l’URSS,
chef d’orchestre Guennadi Rojdestvenski

Ingénieurs du son : I. Veprintsev, E. Bouneïeva

Rédactrice – E. Rastegaeva
Remastering – E. Barykina
Design – G. Joukov
Traduction: N. Kouznetsov (ang.), N. Ryndina (fr.)

