

ДАНИИЛ ШАФРАН

КОНЦЕРТЫ
ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ
С ОРКЕСТРОМ

ЛУИДЖИ БОККЕРИНИ
ДМИТРИЙ КАБАЛЕВСКИЙ

DANIIL SHAFRAN

CELLO CONCERTOS

LUIGI BOCCHERINI
DMITRI KABALEVSKY



МЕЛОДИЯ



ДАНИИЛ ШАФРАН
Концерты для виолончели с оркестром

Луиджи Боккерини (1743–1805)

Концерт для виолончели с оркестром № 9 Си-бемоль мажор, G. 482
(редакция Фридриха Грютцмахера)

1	I. Allegro moderato	8.45
2	II. Adagio (non troppo)	6.26
3	III. Rondo. Allegro	5.23

Дмитрий Кабалевский (1904–1987)

Концерт для виолончели с оркестром № 2 до минор, соч. 77

4	I. Molto sostenuto	11.58
5	II. Presto marcato	8.28
6	III. Andante con moto	7.35

Общее время: 48.39

Даниил Шафран, *виолончель*

Симфонический оркестр Ленинградской государственной филармонии
Дирижеры: Арвид Янсонс (1–3), Дмитрий Кабалевский (4–6)

Записи: 1966 (1–3), 1967 (4–6) гг.
Звукорежиссер – Гергард Цес

DANIIL SHAFRAN
Cello Concertos

Luigi Boccherini (1743–1805)

Cello Concerto No. 9 in B flat major, G. 482
(edition by Friedrich Grützmacher)

1	I. Allegro moderato	8.45
2	II. Adagio (non troppo)	6.26
3	III. Rondo. Allegro	5.23

Dmitri Kabalevsky (1904–1987)

Cello Concerto No. 2 in C minor, Op. 77

4	I. Molto sostenuto	11.58
5	II. Presto marcato	8.28
6	III. Andante con moto	7.35

Total time: 48.39

Daniil Shafran, *cello*

The Leningrad Philharmonic Symphony Orchestra
Conductors: Arvīds Jansons (1–3), Dmitri Kabalevsky (4–6)

Recorded in 1966 (1–3), 1967 (4–6).
Sound engineer – Gerhardt Tses



ДАНИИЛ ШАФРАН

КОНЦЕРТЫ
ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ
С ОРКЕСТРОМ

Даниил Борисович Шафран (1923–1997) — один из тех феноменальных представителей советской исполнительской школы, вклад которых в искусство не поддается объяснению тем или иным воспитанием, влиянием, обстоятельствами карьеры и пр. Олег Бугаев, самый вдумчивый из исследователей творчества выдающегося виолончелиста, писал, что *«его искусство — это самостоятельное, абсолютно оригинальное и глубоко самобытное явление в области мирового виолончельного искусства и музыкального исполнительства вообще»*. Многие из того, что было открыто Шафраном, не объяснимо иначе как озарениями, пришедшими, правда, в ходе напряженной, неотступной работы над нотными текстами. В историю артист вошел в первую очередь как интерпретатор полных циклов сонат Бетховена, сиут Баха, сочинений Брамса (включая собственное переложение «Четырех строгих напевов»). Программа этого альбома включает два сочинения, занимающих «периферию» наследия, несмотря на то, что каждое из них по-своему знаково для творческой биографии.

Девятый концерт Луиджи Боккерини (1743–1805) появился в репертуаре Шафрана в один из драматичных моментов жизни, когда, после добровольного ухода в ополчение, осенью 1941 года музыкант был отозван из армии и вывезен в Новосибирск. Там, на сцене филармонии, он впервые исполнил на публике это сложнейшее сочинение. На всю оставшуюся жизнь оно связалось для него с обстоятельствами «премьеры».

Сам концерт имеет необычную судьбу. Написан он на рубеже 1760–1770-х, как раз в момент вступления Боккерини на придворную должность в Мадриде, и ныне считается лучшим из двенадцати опусов композитора в жанре. Казус, однако, в том, что исполняется чаще всего не авторская версия, а свободная переработка Фридриха Грютцмахера (1832–1903), созданная в 1895 году. Стремясь придать сочинению предклассической эпохи вид, который сольнные концерты приобрели спустя столетие, немецкий коллега Боккерини перемонтировал форму сочинения, составив «конспект» всего наиболее яркого и сложного, что внесено мастером XVIII века в искусство виолончельной игры. Ради этого оригинальная медленная (вторая) часть была полностью заменена соответствующей частью из концерта № 7, а в первое Allegro и финальное Rondo инкрустированы виртуозные фрагменты из концертов № 4 и 5. Полностью

самостоятельно, в традициях романтического искусства, Грютцмахер сочинил каденции, опираясь на «симфонические» принципы, вошедшие в широкий обиход с легкой руки Бетховена. Взамен исходно предполагавшихся небольших пассажных вставок, в крайние части были встроены заметные сольнные эпизоды разработочного характера с использованием боккериниевского тематизма. Несмотря на то, что в свое время композиция подобного размаха родиться не могла, мистификацией она не считается и рассматривается как «мост» между различными стилями и манерами.

Во второй половине XX века, с возрастанием интереса к уртекстам и подлинным старинным артефактам, концерт был возрожден и в первоначальном виде по сохранившемуся манускрипту. Записи Мориса Жендрона, Йо-Йо-Ма и других дают возможность знакомства и сравнения с «романтической» версией. Исполнение Даниила Шафрана занимает своеобразную промежуточную нишу. С одной стороны, индивидуальность артиста во всех ее проявлениях принадлежала романтической эстетике и не могла не откликнуться на призывы редактора XIX века, обогащая и детализируя его указания в намеченном направлении; это особенно заметно в каденциях. С другой — инструмент 1630 года, на котором играл Шафран, придавал самому звучанию некоторую бесплотную утонченность, а эмоциям этикетную «припудренность». Огромный диапазон возможностей, заложенный Грютцмахером, реализован у исполнителя как бы в дополнительной, ретроспективной проекции: от экспрессии XX столетия — через взволнованность романтизма — к выдержанным аффектам барокко.

Второй концерт до минор, соч. 77 Дмитрия Борисовича Кабалевского (1904–1987) с посвящением Даниилу Шафрану, написанный и исполненный в 1964-м, венчал творческое сотрудничество, начавшееся еще в 1950-х. Помимо «пионерского» Концерта № 1 (соч. 49, 1949), Шафран исполнял все камерные опусы композитора — «Мажорно-минорные этюды для виолончели соло», соч. 68 (1961), Сонату, соч. 71 (1962), «Рондо памяти Прокофьева», соч. 79 (1965). Стало традицией, что он принимал деятельное участие в самом процессе сочинения, редактировал сольнные партии, подсказывал композитору некоторые профессиональные решения и даже досочинял отдельные места, исходя из собственных возможностей. Неслучайно так значи-



тельны, сложны и наполнены каденции в заключениях каждой из частей концерта: авторские голоса композитора и интерпретатора здесь сплетались неразделимо.

Всем перечисленным сочинениям 1960-х присущ «суровый стиль» — чуждый открытой лирики, мужественный, отчасти грубоватый. Он вообще характерен для Кабалевского в тот период, оказавшийся во многом итоговим для всей его композиторской деятельности. Главный камертон этих лет — «Реквием» на стихи Роберта Рождественского (1962) с посвящением «тем, кто погиб в борьбе с фашизмом». Хотя содержание виолончельного концерта несомненно шире конкретной программы, «военный след» в нем усмотреть совсем несложно.

Трехчастная композиция строится по логике сюрреалистических наплывов-реминисценций. Основной материал — рассудительные секундовые шаги, «мотив памяти», постепенно разрастающийся, переходящий в оттенки возгласа, стона, плача. В круг этих интонаций мелодическая мысль неотвязно возвращается на протяжении всего цикла, однако уже в центральном эпизоде возникает противоположная идея — токкатный «мотив протеста» с движением по трезвучию. В первой части он подавляется стихией размышления, но во второй баланс сил меняется на свою противоположность, мы оказываемся целиком во власти действия. Эмоциональный поток вовлекает в себя отголоски криков и стенаний, «наплыв» приобретает многоплановость кинематографической панорамы. Массовая сцена — планетарного масштаба, Кабалевский придает музыке Presto значение «Dies irae XX столетия», поднимаясь, без преувеличения, до трагедийной высоты шедевров Прокофьева и Шостаковича.

В финале, обозначающем новый взгляд из оптимистического «сегодня» в далеко не забытое «вчера», композитор возвращается к неспешному темпу и настойчиво осветляет колорит — вместо мрачайших тональностей с множеством бемолей при ключе двигается к чистому до мажору. Однако до полного умиротворения далеко, и бьются, бьются друг о друга по-прежнему мотивы памяти и протеста. Итог нравственного «сюжета» цикла можно передать словами известной песни В. Высоцкого:

*«Не ухнет уже бронбойный,
Не быть похоронной под дверь,
И кажется — все так спокойно,
Негде раскрыться теперь...
Но все-таки слышим нередко
Сейчас, как тогда:
“Ты бы пошел с ним в разведку?
Нет или да?”»*

Не кончится война, покуда жив последний солдат... Энергетика Кабалевского-дирижера и Шафрана-солиста, доносящая до нас звукозапись, подтверждает самые смелые предположения относительно скрытых и явных смыслов музыки. Это необычная парная исповедь музыкантов, пересекающих важные возрастные и творческие рубежи, стоящих перед сложным нравственным, художественным выбором на будущее. Пути их после 1968 года разойдутся, единомыслие совместной работы обернется последним триумфом.

Александр Наумов



DANIIL SHAFRAN

CELLO
CONCERTOS

Daniil Shafran (1923–1997) was one of those phenomenal representatives of the Soviet performing school, whose contribution to art cannot be explained by one or another upbringing, influence, career circumstances, and so on. Oleg Bugayev, the most thoughtful of the researchers of the outstanding cellist's work, wrote that *"his art is an independent, absolutely unique, and deeply original phenomenon in the field of world cello art and musical performance in general."* Much of what was discovered by Shafran can be explained by nothing but the insights that came, however, in the course of his intense and relentless work on musical texts. The artist went down in history primarily as an interpreter of the complete Beethoven sonatas, Bach suites, and Brahms works, including his own arrangement of the *Four Serious Songs*. This album includes two pieces that occupy the "periphery" of his legacy despite the fact that each of them is significant for his artistic biography in its own way.

Cello Concerto No. 9 by Luigi Boccherini (1743–1805) came into Shafran's repertoire at one of the dramatic moments of his life, when, after he volunteered to join the people's corps, the musician was recalled from the army and taken to Novosibirsk in the fall of 1941. There, on the stage of the philharmonic hall, he performed this most complex work in public for the first time. He associated it with the circumstances of the "premier" for the rest of his life.

The fortunes of the concerto itself are quite unusual. It was written in the late 1760s or early 1770s, at the time of Boccherini's accession to a court position in Madrid, and is now considered the best of the composer's twelve opuses in the genre. However, it is not the composer's version that is most often performed, but a free adaptation by Friedrich Grützmacher (1832–1903) created in 1895. In an effort to make the work of the pre-classical era sound like solo concertos written a century later, Boccherini's German peer remolded the work, compiling a "summary" of all the brightest and most complex things that the 18th century master introduced into the art of cello. For these reasons, the original slow (second) movement was completely replaced by the corresponding movement from Concerto No. 7, and the virtuoso fragments from Concertos Nos. 4 and 5 were inlaid into the first Allegro and the final Rondo. Following the tradition of romantic art, Grützmacher composed the cadenzas completely independently,

relying on the "symphonic" principles, which came into general use thanks to Beethoven's good graces. Instead of the originally intended small passage inserts, noticeable solo bits of a developmental nature were built into the extreme movements using Boccherini's themes. Although a work of this magnitude could not be born in those days, it is not considered a hoax but regarded as a "bridge" between different styles and manners.

In the second half of the 20th century, with the growing interest in urtexts and authentic ancient artifacts, the concerto was revived in its original form on the basis of the surviving manuscript. The recordings of Maurice Gendron, Yo-Yo Ma, and others provide an opportunity to get acquainted and compare with the "romantic" version. Daniil Shafran's performance occupies a kind of intermediate niche. On the one hand, the artist's personality, in all its manifestations, belonged to romantic aesthetics and could not but respond to the calls of the 19th century editor, enriching and detailing his guidance in the intended direction; it is especially noticeable in the cadenzas. On the other hand, the instrument of 1630 that Shafran played gave some ethereal refinement to the sound and some etiquettical "powder" to the emotions. The massive range of possibilities laid down by Grützmacher is realized by the performer as a sort of additional, retrospective projection: from the expression of the 20th century through the excitement of Romanticism to the seasoned affects of the Baroque.

Written with a dedication to Daniil Shafran and performed in 1964, Concerto No. 2 in C minor, Op. 77, by Dmitri Kabalevsky (1904–1987) crowned the artistic collaboration that began in the 1950s. In addition to the "pioneering" Concerto No. 1, Op. 49 (1949), Shafran performed all of the composer's chamber opuses – Major-Minor Etudes for Solo Cello, Op. 68 (1961), Sonata, Op. 71 (1962), and Rondo in Memory of Prokofiev, Op. 79 (1965). His active involvement in the process of composing, editing solo parts, suggesting some professional decisions to the composer, and even completing some things on the basis of his own abilities became a tradition. It is no coincidence that the cadenzas in the conclusions of each movement of the concerto are so significant, complex, and replete: the composer's and the interpreter's voices form one inseparable whole.



DANIIL SHAFRAN

CELLO
CONCERTOS

All of the aforementioned works of the 1960s belong to the so-called severe style, which is alien to open lyricism, courageous, and somewhat tough. It was generally typical of Kabalevsky in that period, which in many respects turned out to be the concluding one for his composing career. The Requiem (1962) set to the verses of Robert Rozhdestvensky and dedicated to “those who died fighting against fascism” was the master tuning fork of those years. Although the content of the cello concerto is undoubtedly wider than a specific program, it is not difficult to see the “trace of the war” in it.

The three-movement composition is built on the logic of surrealistic inflowing reminiscences. The main material comprises judicious second steps, a “memory motif,” gradually growing and stretching out into something that very easily acquires shades of exclamation, groaning, and crying. The melodic thought relentlessly returns into the circle of these intonations throughout the entire cycle. However, already in the central bit, an opposite idea arises – the toccata “protest motif” moving along the triad. It is suppressed by the element of reflection in the first movement, but the balance of forces changes to its opposite in the second, and we find ourselves completely at the mercy of action. The emotional flow draws in the echoes of screams and moans, and the “inflow” becomes as multidimensional as a cinematic panorama. The mass scene is of a planetary scale. Kabalevsky gives the music of Presto the significance of “Dies irae of the twentieth century,” rising, without exaggeration, to the tragic height of the Prokofiev and Shostakovich masterpieces.

In the finale that denotes a new look from the optimistic “today” into the far from forgotten “yesterday,” the composer returns to an unhurried tempo and persistently brightens the colors – instead of the darkest keys with numerous flats, he moves to the pure C major. However, complete pacification is still far away, and the motifs of memory and protest keep colliding. The outcome of the cycle’s moral “plot” can be conveyed by the words of Vladimir Vysotsky’s song:

*An armor-piercing one won't explode with a crash,
No “killed in the battle” notice under the door,
And everything seems so calm,
Nowhere to show one's worth...
But still, we hear so often
Now as we used to do:
“Would you go reconnaissance with him?
Yes or no?”*

A war is not over as long as the last soldier is alive... The vibes of Kabalevsky the conductor and Shafran the soloist that we hear throughout the recording confirm the most daring assumptions about the hidden and explicit meanings of the music. It is an uncommon confession of the two musicians who cross important age and creative boundaries and face a difficult moral and artistic choice for the future. Their paths would diverge after 1968, and this unanimity would be their final joint triumph.

Alexander Naumov



РУКОВОДИТЕЛИ ПРОЕКТА: АНДРЕЙ КРИЧЕВСКИЙ, КАРИНА АБРАМЯН	PROJECT SUPERVISOR – ANDREY KRICHEVSKIY LABEL MANAGER – KARINA ABRAMYAN
РЕМАСТЕРИНГ – МАКСИМ ПИЛИПОВ	REMASTERING – MAXIM PILIPOV
ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР – ПОЛИНА ДОБРЫШКИНА	EXECUTIVE EDITOR – POLINA DOBRYSHKINA
ДИЗАЙН – ИЛЬДАР КРЮКОВ	DESIGN – ILDAR KRYUKOV
КОРРЕКТОРЫ: ОЛЬГА ПАРАНИЧЕВА, МАРГАРИТА КРУГЛОВА	PROOFREADERS: OLGA PARANICHEVA, MARGARITA KRUGLOVA
ПЕРЕВОД – НИКОЛАЙ КУЗНЕЦОВ	TRANSLATION – NIKOLAI KUZNETSOV
ЦИФРОВОЕ ИЗДАНИЕ: ДМИТРИЙ МАСЛЯКОВ, КРИСТИНА ХРУСТАЛЁВА	DIGITAL RELEASE: DMITRY MASLYAKOV, KRISTINA KHRUSTALEVA

MEL CO 1203

© АО «ФИРМА МЕЛОДИЯ», 2022

АО «ФИРМА МЕЛОДИЯ», 2022. 127055, Г. МОСКВА, УЛ. НОВОСЛОБОДСКАЯ, Д. 73, СТР. 1, INFO@MELODY.SU
ВНИМАНИЕ! ВСЕ ПРАВА ЗАЩИЩЕНЫ. ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ (КОПИРОВАНИЕ), СДАЧА В ПРОКАТ, ПУБЛИЧНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ
И ПЕРЕДАЧА В ЭФИР БЕЗ РАЗРЕШЕНИЯ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ ЗАПРЕЩЕНЫ.

WARNING: ALL RIGHTS RESERVED. UNAUTHORISED COPYING, REPRODUCTION, HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE AND BROADCASTING PROHIBITED.
LICENCES FOR PUBLIC PERFORMANCE OR BROADCASTING MAY BE OBTAINED FROM JSC «FIRMA MELODIYA», NOVOSLOBODSKAYA STREET 73, BUILDING 1, MOSCOW, 127005, RUSSIA, INFO@MELODY.SU.
IN THE UNITED STATES OF AMERICA UNAUTHORISED REPRODUCTION OF THIS RECORDING IS PROHIBITED BY FEDERAL LAW AND SUBJECT TO CRIMINAL PROSECUTION



WWW.MELODY.SU