



# ЧАЙКОВСКИЙ ВАЙНБЕРГ ДВОРЖАК

АЛЕКСАНДР ЗАГОРИНСКИЙ  
СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР  
БЕЛГОРОДСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ФИЛАРМОНИИ  
РАШИТ НИГАМАТУЛЛИН





**Пётр Чайковский (1840–1893)**

Вариации на тему рококо, соч. 33

1 Moderato assai quasi Andante . . . . .	1.04
2 Thema. Moderato semplice . . . . .	1.50
3 Var. 1. Tempo della Thema . . . . .	1.00
4 Var. 2. Tempo della Thema . . . . .	1.29
5 Var. 3. Andante sostenuto . . . . .	3.57
6 Var. 4. Andante grazioso . . . . .	2.06
7 Var. 5. Allegro moderato – Cadenza . . . . .	4.14
8 Var. 6. Andante . . . . .	2.34
9 Var. 7 e Coda. Allegro vivo . . . . .	2.31

**Мечислав Вайнберг (1919–1996)**

10 Фантазия для виолончели и оркестра, соч. 52 . . . . .	16.58
--	-------

**Антонин Дворжак (1841–1904)**

Концерт для виолончели с оркестром, соч. 104

11 I. Allegro . . . . .	16.00
12 II. Adagio ma non troppo. . . . .	11.32
13 III. Finale. Allegro moderato. . . . .	12.51

Общее время: 78.18

Александр Загоринский, виолончель

Симфонический оркестр Белгородской государственной филармонии

Дирижер – Рашит Нигаматуллин

**Pyotr Tchaikovsky (1840–1893)**

Variations on a Rococo Theme, Op. 33

1 Moderato assai quasi Andante . . . . .	1.04
2 Thema. Moderato semplice . . . . .	1.50
3 Var. 1. Tempo della Thema . . . . .	1.00
4 Var. 2. Tempo della Thema . . . . .	1.29
5 Var. 3. Andante sostenuto . . . . .	3.57
6 Var. 4. Andante grazioso . . . . .	2.06
7 Var. 5. Allegro moderato – Cadenza . . . . .	4.14
8 Var. 6. Andante . . . . .	2.34
9 Var. 7 e Coda. Allegro vivo . . . . .	2.31

**Mieczysław Weinberg (1919–1996)**

10 Fantasia for cello and orchestra, Op. 52. . . . .	16.58
--	-------

**Antonín Dvořák (1841–1904)**

Cello Concerto, Op.104

11 I. Allegro . . . . .	16.00
12 II. Adagio ma non troppo. . . . .	11.32
13 III. Finale. Allegro moderato. . . . .	12.51

Total time: 78.18

Alexander Zagorinsky, cello

Symphony Orchestra of the Belgorod State Philharmonic

Conductor – Rashit Nigamatullin



Запись была осуществлена во многом благодаря организационному, творческому и человеческому участию моей супруги Татьяны Ивановны. Она, будучи высокопрофессиональной виолончелисткой, одной из последних учениц профессора Семёна Козолупова, всю свою творческую жизнь отдавая Академическому симфоническому оркестру Московской филармонии, активно участвовала в подготовке этой работы, слушала все репетиции и сам процесс записи, давала ценные творческие советы. Светлой памяти Татьяны Ивановны Устиновой (Полторыхиной) посвящается этот альбом.

*Александр Загоринский*

## НА РОДИНЕ И НА ЧУЖБИНЕ

Ученик Антонина Дворжака в Пражской консерватории Йозеф Михл сохранил для потомства не самую лестную характеристику, которую его наставник, ко времени их разговора автор всемирно известного концерта, дал солирующей в нем виолончели: *«...прекрасный инструмент, но его место – в оркестре и в камерной музыке; как сольный инструмент он немногого стоит! Средний регистр у него, правда, звучит красиво, но наверху он гнусавит, а внизу бурчит!»*

Виолончель – не скрипка. Странно было бы ожидать от крупного, требующего от исполнителя приличной физической мощи инструмента красоты ровного, насыщенного обертонами и почти лишённого шумовых призывков тембра. Однако в руках мастера этот

звучащий организм способен стать голосом лирического героя и выразить настолько богатую палитру чувств, что немногие коллеги могли бы с ним сравниться, – широкий диапазон и тембровое своеобразие регистров играют здесь не последнюю роль. Открытие виолончели как солирующего инструмента, пригодного к исполнению не только эффектной, но и самой серьёзной музыки начиналось в XIX веке, а окончательно состоялось уже в XX. Представленные в этом альбоме записи трех первоклассных произведений – пожалуй, самых известных вариаций для виолончели с оркестром, бесспорно, самого популярного у широкой публики виолончельного концерта и фантазии, превосходные качества которой публике еще предстоит оценить, – пунктиром обозначают траекторию успеха.

Чайковский не оставил нам письменных свидетельств о замысле своего сочинения. Известно, что XVIII век в его сознании был чем-то вроде потерянного рая, эпохой гармонии и счастливой безмятежности, однако признаки стилизации в Вариациях почти отсутствуют. Разве что начальная ритмическая фигура темы может напомнить о позднебарочном гавоте, да хроматические подголоски в аккомпанементе – об эротических подтекстах у горячо любимого композитором Моцарта. Поразительное сходство мелодического рисунка с ямщицкой песней «Вдоль по Питерской» (прославившейся впоследствии благодаря Фёдору Шаляпину) тоже ни о чем не говорит: оригинал, если таковой существовал в принципе, переинтонирован и, главное, переритмизован до такой степени, что полностью утратил фольклорные черты. Устные рассказы, в достоверности которых всегда можно усомниться, передают диалог композитора



с первым исполнителем произведения, профессором Московской консерватории Вильгельмом Фитценхагеном: Петр Ильич якобы утверждал, что «рококо» в данном случае – это просто «парящая радость».

За последнюю характеристику можно уцепиться и вспомнить о том, что Вариации создавались в декабре 1876 и в январе 1877 года – в период, когда в Большом театре готовилась премьера «Лебединого озера». Партитура балета была завершена еще в апреле 1876 года, а в августе композитор посетил Лебединое озеро (Schwansee) в баварских горах, побывал на родине взволновавшей его легенды. Мрачная романтическая развязка спектакля – гибель главных героев как апофеоз любви – стала своеобразным «черным лебедем», прологом к трагедии в личной жизни Петра Ильича, произошедшей все в том же 1877 году. Похоже, что подчеркнута светлые Вариации послужили для композитора своеобразным противовесом эмоциональной атмосфере только что созданного балета, – и не случайно типичная для романтического танца полетность так отчетливо ощущается уже в первых двух, «строгих» миниатюрах, орнаментирующих мелодический рисунок темы.

Известно, что в своем окончательном виде Вариации на тему рококо являются сочинением, написанным фактически в соавторстве, – столь велик вклад, который внес в его создание выдающийся виолончелист. Музыканту принадлежат не только многие выразительные указания в партии солирующего инструмента: Фитценхаген изменил порядок следования вариаций и сократил их количество до семи. От заключительной, восьмой вариации сохранилась лишь кода.

Столь серьезное вторжение исполнителя-виртуоза в авторский текст, необычное даже по меркам XIX века, было продиктовано благими намерениями. Фитценхаген придал последовательности частей большую цельность. Для этого он, в частности, переместил каденцию *a piacere* ближе к окончанию пьесы (в его редакции она располагается на грани пятой и шестой вариаций), а в качестве финала использовал бывшую четвертую – бойкую скерцозную миниатюру, которую совсем нетрудно представить как сопровождение коллективного танца. Изначально присущая композиции сюитность тем самым была отчасти преодолена; в новом варианте произведение можно воспринимать наподобие симфонической поэмы, завершающейся апофеозом, что более соответствовало ожиданиям тогдашней публики, да и сегодня хорошо воспринимается слушателями.

Не обошлось и без потерь. Так, лирическая до-мажорная вариация переместилась с ключевой предпоследней позиции на скромную третью, что, пожалуй, не очень соответствует ее весомости. Следовавшие за ней 35 тактов восьмой вариации были и вовсе сокращены, но ведь именно в них балетная природа произведения проявляется особенно выпукло: слушая эту музыку или даже просматривая ее глазами в партитуре, хочется вообразить каскад танцевальных прыжков главного героя, очнувшегося от сладкой грезы и вместе с тем воодушевленного ею (характерные для этого фрагмента музыкальные фигуры сохранились в коде, где герой словно движется в окружении пестрой толпы). Создавая Вариации как воображаемый балет, Чайковский в некотором отношении опередил свое время, заглянув в будущее: в начале





XX столетия, с наступлением эпохи неоклассицизма и неофольклоризма, танцевально-жестовая парадигма существенно потеснит в музыке поэмно-повествовательную. В какой бы редакции произведение ни звучало, его музыка вызывает зрительные аналогии с большим сольным выступлением виртуозного танцовщика; скромный, но грациозный кордебалет сопровождает его перемещения по сцене.

Несмотря на ропот в ближайшем окружении Петра Ильича, фитценхагеновская версия – с молчаливого согласия автора – прочно вошла в музыкальную практику. Объяснить такую покладистость неприемлемого в иных случаях (например, в случае с Первым фортепианным концертом) композитора можно только тем, что он сам поверил в успех новой редакции. К тому же исполнитель обещал устроить издание пьесы в Германии и достиг договоренности с берлинской фирмой Фридриха Люкхардта. Увы, сей проект не был реализован из-за медлительности немецкого бизнесмена, не понимавшего, что является обладателем рукописи шедевра. И это лишь один из множества примеров высокомерия культурной Европы по отношению к «провинциальному» композитору с его амбициями получить признание в Старом Свете. Остается лишь вспомнить о том, что на российской премьере сочинения, состоявшейся 18 ноября 1877 года в Москве, Чайковский отсутствовал: свои расстроенные нервы он поправлял в это время вдали от родных краев, в «рокайльном» мире солнечной Италии.

Фантазию для виолончели с оркестром Мечислав Вайнберг писал на чужбине, которая стала для него второй Родиной. Драматические

обстоятельства, в которых была создана эта пьеса, не получили прямого отражения в ее музыке, но и упустить их из вида никак нельзя. В сентябре 1939 года 20-летний юноша-еврей, выпускник Варшавской консерватории бежал из Польши в Советскую Россию, чтобы не пасть жертвою нацистов. Однако в последние годы жизни «великого вождя» антисемитизм был возведен в ранг государственной политики и в нашей стране. К тому времени Вайнберг был женат на дочери Соломона Михоэлса, председателя Еврейского антифашистского комитета, убитого в 1948 году по тайному приказу Сталина. Композитор признавался, что последующие годы были наполнены ужасом слезки и преследования, а в ночь с 6 на 7 февраля 1953 года, после концерта, на котором Давид Ойстрах исполнял транскрипцию «Молдавской рапсодии» для скрипки с оркестром (родители Вайнберга до 1916 года жили в Кишинёве), композитора арестовали в рамках печально известного «дела врачей» как «буржуазного националиста»; смерть Сталина и заступничество Шостаковича освободили его из застенка.

Виолончельную фантазию, соч. 52, Вайнберг сочинял в период с 1951 по 1953, в самые черные дни. Нельзя сказать, что она является их дневником, – личное проявилось здесь иначе. Немного ранее, в 1949 году, композитор написал многосоставный opus 47 – инструментальные пьесы, основанные на фольклорном материале; упомянутая «Молдавская рапсодия» пользовалась среди них наибольшей популярностью. Внешне Вайнберг подчинился директиве советских властей создавать «понятное народу» искусство, но, развивая традиции «Венгерских рапсодий» Листа и «Славянских танцев» Дворжака, модернизировал



музыкальный язык, приблизил гармонию и оркестровку к стандартам XX столетия. В Фантазии он продолжил эту ветвь своего творчества, однако сочинил произведение более сложное: если в «Молдавской рапсодии», согласно заветам романтиков, драматургия выстроена по нарастающей, от медленного вступления к эффектному плясовому финалу, то в новом опусе господствует меланхолическое наклонение, а темповые градации и мелодический материал укладываются в концентрическую схему.

Как и в некоторых пьесах из соч. 47, Вайнберг воспроизводит здесь музыкальный ландшафт своей первой родины: медленные разделы представляют собой кувяк; жанровой основой быстрых послужила мазурка; пронзительные звуки у флейты в высоком регистре стилизуют «обертонящую» западнославянскую фуяру. Однако «еврейский акцент», заметный и в «Молдавской рапсодии», то и дело прорывается – наиболее откровенно в тех быстрых фрагментах, где со вступлением оркестровой меди возникают ассоциации с клезмерским ансамблем. Средний раздел особенно богат всевозможными отсылками: его скерцозность продолжает линию симфоний Малера и Шостаковича, хотя и не доходит до откровенного гротеска, а двойные ноты у солиста (*con tutta forza*) могут вызвать в памяти знаменитые квинты из «Пляски смерти» Камиля Сен-Санса.

Но ведь всего этого мира больше нет. Польша страшно пострадала от последствий войны, а ее еврейское население уничтожено почти поголовно (родители Мечислава и его младшая сестра погибли

в концентрационном лагере Травники). Постепенное высветление колорита в начальном медленном разделе – неспешное восхождение из низкого регистра в высокий, от подчеркнутого минора к мажорным звучностям – воспринимается скорее как внутреннее примирение с утратой всего того, что бесконечно дорого и любимо; неоднозначное веселье средней части то и дело оттеняется оминоренными задумчивыми мелодиями; каденция перед репризой, начинающаяся эпическими переборами, продолжается как трагический монолог, а сама реприза сильно сокращена – не возвращение к начальному меланхолическому настроению, а напоминание о нем (возвращаться ведь некуда). Завершается Фантазия речитативной фразой виолончели, предвещающей до этого средний раздел. Но если в первом случае заключительная мажорная секста звучит на *crescendo* – лирический герой словно пытается усилием памяти воскресить утраченный мир детства и юности, то в последнем аккорде всей пьесы событий уже не происходит – светит тихий свет любви.

Кажется, что это воображаемое странствие по звуковым ландшафтам довоенной Польши было инспирировано предчувствиями надвигающейся личной катастрофы – то ли на чужбине, то ли на второй родине; модель популярной романтической музыки маскирует в Фантазии драму предсмертных воспоминаний. К счастью, далеко не все музыкальные путешествия носят настолько трагический характер.

Один из главных своих шедевров, Виолончельный концерт, соч. 104, Дворжак создавал вдали от Родины. Однако, в отличие от ряда других



сочинений американского периода, в нем нет ни капли индейской или негритянской экзотики: органичное сочетание славянского мелоса и методов симфонического развития, характерных для таких мастеров, как Брамс, Франк и Чайковский, во многом объясняет прочный успех произведения с самых первых его исполнений. Посвящен концерт выдающемуся чешскому виолончелисту Ганушу Вигану, приложившему немало усилий для популяризации творчества своего великого соотечественника. Тем не менее Дворжак долгое время игнорировал просьбы музыканта о создании подобного виртуозного сочинения. В виолончель он поверил лишь в США, после того как побывал на премьере Второго виолончельного концерта своего коллеги по Национальной консерватории в Нью-Йорке Виктора Херберта, состоявшейся 9 марта 1894 года. Проведя счастливые лето и раннюю осень в родных краях, к реализации своего замысла композитор приступил по возвращении в Новый Свет; работа над опусом растянулась на три месяца, с 8 ноября по 9 февраля 1895 года.

Мысли о предстоящем окончательном возвращении в Чехию не оставляли Дворжака всё это время. Тема побочной партии первой части давалась ему особенно трудно, зато найденный в итоге мелодический вариант выразил самые сокровенные чувства. *«Всякий раз, когда я играю ее, меня пробирает дрожь»*, – признавался композитор в письме старому другу Алоизу Гёблу. Виолончельный концерт – лирическое по своей сути творение Дворжака, хотя главные темы быстрых частей, полные пафоса и огненного темперамента, обещают героическое наклонение. Но уже крайне необычная разработка Allegro – проникновенное соло

виолончели звучит словно на фоне виднеющихся родных пейзажей – перевешивает чашу весов, а восторженная кульминация на материале побочной партии в начале зеркальной репризы становится гимном Отчизне. Лирические высказывания занимают видное место и в финале, написанном в форме рондо с двумя эпизодами; особенно значительна напевная тема второго из них – в репризном проведении ее преображенный, ликующий вариант расцветает в партиях высоких струнных.

Совершенно особый круг настроений представлен в Adagio ma non troppo. Автобиографическая подоплека проступает здесь особенно отчетливо: в качестве основной темы среднего раздела композитор использовал цитату из собственной песни «Оставьте меня одну» – печальную мелодию, так нравившуюся Йозефине Коуницовой-Чермаковой. Много лет назад Дворжак был в нее страстно влюблен, а когда Йозефина предпочла другого, то женился на ее сестре Анне. В ноябре 1894 года он получил от бывшей возлюбленной письмо, в котором та сообщала о своей тяжелой болезни. Важную по смыслу цитату Дворжак предваряет торжественно-траурной музыкой, вступление которой после сдержанной по эмоциональному тону темы первого раздела заставляет содрогнуться. Но и начальная тема не проста: в своем первом проведении она родственна строгим «Библейским песням», вокальному циклу на слова Книги Псалмов в чешском переводе, – импульсом к сочинению Песен стали, вероятно, известия о смерти Чайковского и Ганса Бюлова; на третий день по окончании опуса, 28 марта 1894 года, скончался отец композитора. В репризе





Adagio эта тема звучит у хора валторн в сопровождении *pizzicato* низких струнных (похоже на отпевание...), а протяженная кода, начинающаяся вслед за квази-каденцией виолончели, олицетворяет образ просветленного прощания.

Последние штрихи в партитуру своего концерта Дворжак внес уже на Родине, в конце мая или в июне 1895 года. Узнав о смерти Йозефины, он ввел в коду финала эпизод-воспоминание, в центре которого вновь возникает цитата «Оставьте меня одну». Виган настаивал на эффектном завершении опуса, но автор решительно отверг его каденции. *«Финал заканчивается постепенным diminuendo, как вздох, – с реминисценциями из первой и последней частей, solo продолжается до самого pp, затем следует crescendo и последние такты бурно подхватывает оркестр. Таков был мой замысел, и я не могу от него отказаться»*, – писал композитор издателю Фрицу Зимроку. Ведь Родина, на которую он окончательно вернулся (до самой смерти в 1904 году Дворжак отлучался лишь однажды, на английские гастроли 1896 года), как и у каждого из нас, – это не просто привычные места, нанесенные на карту, а страницы прошлого, глубоко пережитые и оставшиеся в самом сердце.

Мастером странствовать по таким страницам был Иоганнес Брамс. Дворжак почитал своего старшего коллегу и многому у него научился. В 1896 году мэтр композиторского цеха исполнил у себя дома шедевр чешского гения вместе с виолончелистом Робертом Хаусманом. По воспоминаниям последнего, Брамс воспринял новинку с энтузиазмом и произнес: *«Знал бы я, что можно сочинить такой концерт для*

*виолончели, и сам попробовал бы сделать подобное»*. Именно в тот момент и произошло, пожалуй, окончательное признание столь «несовершенного» струнного смычкового инструмента в мире музыки самого высокого класса и вкуса.

Роман Насонов

**Александр Загоринский** – российский виолончелист. В 1986 году окончил Московскую консерваторию. Ученик профессора Н.Н. Шаховской, лауреат всесоюзного (1985) и международных конкурсов, в том числе IX Международного конкурса имени П.И. Чайковского, с 2018 года – профессор.

В репертуаре виолончелиста музыка четырех столетий: шедевры европейского барокко, концерты Гайдна, Шумана, Сен-Санса, Дворжака, Шостаковича, сонаты и ансамбли Бетховена, Брамса, Франка, Грига, Рахманинова, Дебюсси, Мессиана, Тансмана, Корнгольда, сочинения современных композиторов. При жизни Эдисона Денисова записал все его камерные виолончельные сочинения и виолончельный концерт, получив высокую оценку автора. Тесная творческая дружба связывала Александра Загоринского с джазовым композитором и пианистом Николаем Капустиным, многие сочинения которого исполнены и записаны им в ансамбле с автором. Записи Александра Загоринского выходят на «Мелодии», Delos и Naxos (США), Etcetera (Голландия) и др.

Александр Загоринский удостоен звания «Заслуженный артист России» и ордена Дружбы.





**Раши́т Нигама́туллин** получил образование в Горьковской консерватории имени М.И. Глинки по классу хорового дирижирования и в Московской консерватории имени П.И. Чайковского на факультете оперно-симфонического дирижирования (класс профессора, народного артиста СССР Г.Н. Рождественского). Был главным дирижером симфонического оркестра филармонии г. Ниш (Югославия), работал с коллективами Республики Татарстан и Украины. Как приглашенный дирижер выступал в городах Великобритании, Нидерландов, Японии, Дании, Испании и Польши.

Творческие контакты Раши́та Нигама́туллина с Белгородской филармонией начались в 1995 году; в 2006-м маэстро вступил в должность художественного руководителя и главного дирижера симфонического оркестра филармонии. Возглавив оркестр, он способствовал обновлению исполнительской деятельности и репертуарной политики коллектива, его всероссийскому и международному признанию. Под его руководством оркестр регулярно гастролирует в городах России, выступает в Москве и Санкт-Петербурге, в Китае, Франции и Швейцарии.

Выдающийся отечественный композитор Сергей Слонимский дал высокую оценку выступлению белгородских музыкантов: *«Я восхищен талантливостью дирижера Раши́та Нигама́туллина и столичным уровнем прекрасного Белгородского симфонического оркестра. Сложная, разнообразная, даже контрастная по стилям современная программа симфонических новинок разучена дирижером Раши́том Нигама́туллиным по-настоящему высокопрофессионально, с тонкой нюансировкой*

*и динамикой, с глубоким пониманием музыки. Белгород может гордиться своей высокой музыкальной культурой!»*

Раши́т Нигама́туллин удостоен званий «Заслуженный деятель искусств России» и «Заслуженный деятель искусств Украины».

**Симфонический оркестр** Белгородской государственной филармонии был создан в октябре 1993 года по инициативе директора и художественного руководителя филармонии Ивана Трунова. С 2006 года главным дирижером и художественным руководителем симфонического оркестра является Раши́т Нигама́туллин. За прошедшие годы белгородский оркестр не только приобрел популярность среди меломанов, но заложил новую культурную традицию в Белгороде и области. Коллектив осваивает широкий репертуар зарубежной и русской симфонической классики, а также исполняет произведения современных композиторов. Сегодня в репертуаре оркестра сочинения самых различных эпох и музыкальных стилей, от Баха и Вивальди до Копленда, от Глинки до Губайдулиной. Программы абонементов и концертов оркестра Белгородской филармонии включают в себя симфонические произведения, фрагменты из опер и балетов, академическую музыку XXI столетия, а также детские, молодежные и просветительские проекты.

С Белгородским оркестром выступали выдающиеся отечественные исполнители: Николай Петров, Вера Горностаева, Ирина Архипова, Владислав Пьявко и многие другие. Коллектив поддерживал тесные творческие контакты с композиторами Тихоном Хренниковым, Сергеем



Слонимским, Владиславом Казениным, Андреем Эшпаем, Кареном Хачатуряном, Алексеем Рыбниковым, Эдуардом Артемьевым, Рашидом Калимуллиным. В рамках проекта «Звезды XXI века» состоялись выступления симфонического оркестра с пианистом Филиппом Копачевским, скрипачами Никитой Борисоглебским, Айленом Притчинным, Иваном Почекиным, Гайком Казазяном, виолончелистом Александром Раммом. В течение 2016–2018 годов в рамках Международного музыкального фестиваля BelgorodMusicFest «Борислав Струлёв и друзья» с оркестром Белгородской филармонии выступали представители нового поколения вокально-исполнительского искусства: Ильдар Абдразаков, Анна Аглатова, Олеся Петрова, Хачатур Бадалян и другие. На фестивале «Шереметевские музыкальные ассамблеи» состоялись совместные концерты коллектива с Николаем Луганским, Никитой Борисоглебским, Борисом Андриановым, Василием Ладюком и Вероникой Джигоевой; с Республиканской академической хоровой капеллой имени А.А. Юрлова и Государственной академической симфонической капеллой России под управлением Валерия Полянского. В 2018 году на закрытии Всероссийского фестиваля Союза композиторов России оркестр исполнил три премьеры: «Северный сфинкс» Алексея Рыбникова, Концерт для тенор-саксофона с оркестром Рашида Калимуллина и сюиту из музыки Эдуарда Артемьева к спектаклю «Кабала святош» по пьесе Булгакова. В том же году белгородский коллектив принял участие в программе «Всероссийские филармонические сезоны», осуществив гастроли в Калуге, Брянске, Туле, Липецке и Курске.

В год своего 25-го концертного сезона (2019) оркестр совершил новое гастрольное турне, начавшееся в Концертном зале имени

П.И. Чайковского в Москве; а также, в рамках празднования 70-летия установления дипломатических отношений между Россией и КНР, совместно с музыкантами симфонического оркестра города Чанша дал концерты в Санкт-Петербурге и в городах провинции Хунань (Китай). В рамках VIII Санкт-Петербургского международного культурного форума оркестр и хор Белгородской филармонии под управлением Рашида Нигаматуллина исполнили кантату Stabat mater выдающегося хорового деятеля и композитора XIX века, белгородца Гавриила Ломакина, которая более 150 лет не звучала в концертных залах и считалась утраченной.

В 2021 году оркестр стал главным участником большой гастрольной акции «Новоявление музыкальных шедевров прошлого» в 11 городах России.





The recording was made largely thanks to the organizational, creative and human participation of my wife Tatiana Ivanovna. Being a highly professional cellist, one of the last students of Professor Semyon Kozolupov, she devoted her entire artistic life to the Academic Symphony Orchestra of the Moscow Philharmonic Society, actively participated in the preparation of this work, listened to all rehearsals and the recording process itself, and gave valuable artistic advice. This album is dedicated to the blessed memory of Tatiana Ivanovna Ustinova (Poltorykhina).

*Alexander Zagorinsky*

## AT HOME AND IN FOREIGN LANDS

Josef Michl, Antonín Dvořák's student at the Prague Conservatory, preserved for posterity a not that flattering description that his mentor, by the time of their conversation already the author of the world-famous concerto, gave the cello that soloed in it: "... *a wonderful instrument, but it belongs to the orchestra and chamber music; as a solo instrument, it is worth little! Its middle register, however, sounds beautiful, but it snuffles in the upper one and mutters in the lower one!*"

The cello is no violin. It would be strange to expect the beauty of a smooth timbre, full of overtones and almost devoid of noise sounds, from a large instrument, which requires much physical strength from a performer. However, in the hands of a master, this sounding organism is able to be the voice of a lyrical hero and express a rich palette of feelings so that only few fellow musicians could compare with it – the wide range and timbre originality of

the registers play an important part here. The discovery of the cello as a solo instrument suitable for performing not only spectacular, but also the most serious music began in the 19th century and finally took place in the 20th. The recordings of three first-class works on this album – perhaps the most famous variations for cello and orchestra, and undoubtedly the most popular cello concerto and fantasia (the excellent qualities of the latter the public has yet to appreciate) – mark, in a dotted line, the trajectory of success.

Tchaikovsky left no written evidence of the idea of his piece. It is known that in his mind the 18th century was something like a lost paradise, an era of harmony and happy serenity, but his *Variations* almost have no signs of stylization. Perhaps the initial rhythmic figure of the theme can remind of the late Baroque gavotte, and the chromatic echoes in the accompaniment are reminiscent of the erotic overtones of his favorite Mozart. The striking resemblance of the melodic pattern to the coachman song *Along Peterskaya* (it later became famous thanks to Feodor Chaliapin) also says nothing: the original, if it existed at all, was re-intoned and, most importantly, re-rhythmized to such an extent that it completely lost its folklore features. The oral stories, the reliability of which can always be doubted, convey the dialogue between the composer and Wilhelm Fitzenhagen, the first performer of the work and Professor of the Moscow Conservatory: Tchaikovsky allegedly argued that 'rococo' in this case is simply a 'soaring joy'.

One can cling to the last characteristic and recollect that the *Variations* were created in December 1876 and January 1877, the time when the premiere of *Swan Lake* was being prepared at the Bolshoi. The score for the ballet



was completed in April 1876, and in August the composer visited Schwansee (Swan Lake) in the Bavarian mountains, the homeland of the legend that excited him. The gloomy romantic denouement of the performance – the death of the main characters as the apotheosis of love – became a kind of *black swan*, a prologue to the tragedy in Tchaikovsky's personal life, which happened in the same 1877. It seems that the emphatically bright *Variations* served for the composer as a kind of counterbalance to the emotional atmosphere of the newly created ballet – and it is no coincidence that the soaring feel typical of romantic dance is so clearly present in the first two, 'strict' miniatures that ornament the melodic pattern of the theme.

It is known that the *Variations on a Rococo Theme* in its final form is actually a co-written piece – that is how great the contribution made by the outstanding cellist to its creation was. The musician not only gave many expressive instructions in the solo instrument part: Fitzenhagen changed the order of the variations and reduced their number to seven. Only the coda of the final, eighth one, survived.

Such a serious intrusion of the virtuoso performer into the composer's text, uncommon even by the standards of the 19th century, was dictated by good intentions. Fitzenhagen gave the sequence of movements greater coherence. To this end, he, in particular, moved the cadence *a piacere* closer to the end of the piece (in his edition it is located on the verge of the fifth and sixth variations), and used the former fourth as a finale – a lively scherzo miniature that is not at all difficult to imagine as an accompaniment to a collective dance. The suite-like form that was originally inherent in the composition

was thereby partially overcome; in the new version, the work could be perceived as a symphonic poem ending in an apotheosis, which was more in line with the expectations of the then public, and even today it is well received by the audience.

However, losses were inevitable. So, the lyrical C major variation moved from the key penultimate position to the modest third, which, perhaps, does not really correspond to its weight. The 35 bars of the eighth variation that followed it were greatly reduced, but it is precisely where the ballet nature of the work is manifested especially vividly: listening to this music or even looking through it in the score, one would like to imagine a cascade of dance jumps of the protagonist who woke up from a sweet dream and at the same time inspired by it (the musical figures characteristic of this fragment are preserved in the code where the hero seems to move surrounded by a motley crowd). Creating the *Variations* as an imaginary ballet, Tchaikovsky was in some respects ahead of his time, looking into the future: at the beginning of the 20th century, with the onset of the era of neoclassicism and neo-folklorism, the dance and gesture paradigm would significantly supplant the poem narrative one in music. In whatever edition the work may sound, its music evokes visual analogies with a great solo performance of a virtuoso dancer; a modest but graceful corps de ballet accompanies his movements around the stage.

Despite the murmur in Tchaikovsky's inner circle, Fitzenhagen's version – with the tacit consent of the composer – firmly entered musical practice. Such complaisance of the composer who was irreconcilable in other cases





(for example, in the case of the *First Piano Concerto*) can be explained only by the fact that he believed in the success of the new edition. In addition, the performer promised to arrange for the publication of the piece in Germany and reached an agreement with the Berlin firm of Friedrich Lückhardt. Alas, that project was not implemented due to the slowness of the German businessman who did not understand that he was the owner of the manuscript of the masterpiece. And this is just one of many examples of the arrogance of cultural Europe in relation to the ‘provincial’ composer with his ambitions to gain recognition in the Old World. We can only recall that Tchaikovsky was absent at the Russian premiere of the work, which took place on November 18, 1877, in Moscow: he was having his frustrated nervous system treated far from his native land, in the rocaille world of sunny Italy.

Mieczyslaw Weinberg wrote his *Fantasia for cello and orchestra* in a foreign land, which became his second homeland. The dramatic circumstances in which this piece was created were not directly reflected in its music, but they should not be overlooked either. In September 1939, the 20-year-old Jewish boy, a graduate of the Warsaw Conservatory, fled from Poland to Soviet Russia in order not to fall victim to the Nazis. However, in the last years of the life of the ‘great leader’, anti-Semitism was elevated to the rank of state policy in this country as well. By that time, Weinberg was married to the daughter of Solomon Mikhoels, the chairman of the Jewish Anti-Fascist Committee, who was killed in 1948 by secret orders of Stalin. The composer admitted that the following years were filled with the horror of surveillance and persecution, and on the night of February 6 and 7, 1953, after a concert at which David Oistrakh performed a transcription of the *Moldavian Rhapsody* for violin and

orchestra (Weinberg’s parents lived in Chisinau until 1916), the composer was arrested as part of the infamous Doctors’ Plot as a ‘bourgeois nationalist’; Stalin’s death and Shostakovich’s intercession released him from prison.

Weinberg composed his *Fantasia* for cello, Op. 52, between 1951 and 1953, during the darkest days. It cannot be taken for their diary – personal manifests itself differently here. A little earlier, in 1949, the composer wrote a multi-movement opus 47 – instrumental pieces based on folklore material; the aforementioned *Moldavian Rhapsody* was the most popular among them. Outwardly, Weinberg obeyed the directive of the Soviet authorities to create art that was ‘understandable to the people’, but developing the traditions of Liszt’s *Hungarian Rhapsodies* and Dvořák’s *Slavonic Dances*, he modernized the musical language, brought harmony and orchestration closer to the standards of the 20th century. In his *Fantasia*, he continued this branch of his work but composed a more complex piece: whereas the *Moldavian Rhapsody*, according to the precepts of the romantics, has its drama built on an increasing scale, from a slow introduction to a spectacular dance finale, the new opus has a dominating melancholic mood, and its tempo gradations and melodic material fit into a concentric scheme.

As in some of the pieces from Op. 47, Weinberg reproduces here the musical landscape of his first homeland: the slow sections are *kujawiak*; the genre basis of the fast ones is the *mazurka*; the shrill sounds of the flute in the high register stylize the overtoning West Slavic *fujara*. However, the ‘Jewish accent’ noticeable in the *Moldavian Rhapsody* breaks through every now and then – most apparently in those fast fragments where, with the introduction



of orchestral brass, associations with a klezmer ensemble arise. The middle section is especially rich in all kinds of references: although it does not reach outright grotesque, its scherzo nature continues the line of Mahler's and Shostakovich's symphonies, and the soloist's double notes (*con tutta forza*) make us recall the famous fifths from Camille Saint-Saëns' *Danse macabre*.

But that entire world is not there anymore. Poland suffered terribly from the consequences of the war, and its Jewish population was almost completely destroyed (Mieczyslaw's parents and his younger sister were killed in the Travniki concentration camp). The gradual lightening of the color in the initial slow section – a leisurely ascent from the low register to the high one, from an emphasized minor to major sonorities – is perceived rather as an inner reconciliation with the loss of everything that is infinitely dear; the ambiguous merriment of the middle section is now and then set off by the brooding melodies of the minor; the cadence before the reprise, which begins with epic arpeggios, continues as a tragic monologue, and the reprise itself is greatly shortened – not a return to the initial melancholy mood, but a reminder of it (there is nowhere to return to). The *Fantasia* ends with a recitative phrase of the cello, which preceded the middle section. But if the final major sixth sounds on crescendo in the first case – the hero seems to be trying to resurrect the lost world of childhood and youth with an effort of memory, the last chord of the whole piece has no events at all – just a quiet light of love.

It seems that this imaginary journey through the soundscapes of pre-war Poland was inspired by forebodings of an impending personal catastrophe – either in a foreign land or in a 'second home'; the model of popular romantic

music masks the drama of near-death memories in the *Fantasia*. Fortunately, not all musical journeys are so tragic.

Dvořák created his *Cello Concerto*, Op. 104, one of his main masterpieces, far from his homeland. However, unlike some other works of the American period, there is not a drop of American Indian or African-American exoticism in it: an organic combination of Slavic melos and methods of symphonic development characteristic of such masters as Brahms, Franck, and Tchaikovsky, largely explains the lasting success of the work from its very first performances. The concerto is dedicated to the outstanding Czech cellist Hanuš Wihan who made a lot of efforts to popularize the work of his great compatriot. Nevertheless, Dvořák for a long time ignored the musician's requests to create such a virtuoso piece. He believed in the cello only in the United States after he attended the premiere of Victor Herbert's Second Cello Concerto, a colleague of his at the National Conservatory in New York, held on March 9, 1894. Having spent a happy summer and early fall in his native land, the composer began to realize his plan upon his return to the New World; he worked on the opus for three months, from November 8 to February 9, 1895.

Dvořák did not quit thinking of the upcoming final return to Czechia all that time. The theme of the side part of the first movement was especially difficult for him, but the finally found melodic version expressed the most intimate feelings. "Every time I play it, I get a shiver", the composer confessed in a letter to his old friend Alois Göbel. The *Cello Concerto* is essentially a lyrical creation by Dvořák, although the main themes of the fast movements, full of pathos and fiery temperament, promise a heroic mood. But the extremely unusual development of





Allegro – the heartfelt cello solo sounds as if against the background of native landscapes – tips the balance, and the enthusiastic culmination based on the material of the side part at the beginning of the mirror reprise becomes a hymn to the Fatherland. Lyrical utterances also figure prominently in the finale written in the form of a rondo with two episodes; especially significant is the melodious theme of the second of them – in the reprisal performance, its transformed, jubilant version flourishes in the parts of the treble strings.

A very special range of moods is presented in Adagio, ma non troppo. Here, the autobiographical background is especially clear: the composer used a quote from his song *Leave Me Alone*, a sad melody that Josefina Kaunicová-Čermáková liked so much, as the main theme of the middle section. Many years before that, Dvořák was passionately in love with her, and when Josefina chose another, he married her sister Anna. In November 1894, he received a letter from his former beloved, in which she wrote about her serious illness. Dvořák prefaces an important quotation with solemn funeral music that enters after the theme of the first emotionally restrained section and makes one shudder. But the initial theme is not simple either: its initial appearance is related to the strict *Biblical Songs*, a vocal cycle based on the words of the Book of Psalms in Czech translation – the impetus for composing the *Songs* was probably the news of the death of Tchaikovsky and Hans von Bülow; on March 28, 1894, on the third day after finishing the opus, the composer's father died. In the reprise of Adagio, this theme sounds with the chorus of French horns accompanied by *pizzicato* of low strings (similar to a funeral service...), and the extended coda, which begins after the cello quasi-cadenza, personifies the topos of enlightened farewells.

Dvořák made the finishing touches to the score of his concerto at home, at the end of May or in June 1895. Upon learning of Josefina's death, he introduced a memory episode in the coda of the finale, in the center of which the quote from *Leave Me Alone* appears again. Wihan would insist on a spectacular ending of the opus, but the composer resolutely rejected his cadenzas. "*The Finale closes gradually diminuendo, like a sigh, with reminiscences of the first and second movements – the solo dies down, then swells again, and the last bars are taken up by the orchestra and the whole concludes in a stormy mood. That is my idea, and I cannot depart from it*", the composer wrote to the publisher Fritz Simrock.

After all, for all of us, a homeland (he eventually returned to his one and stayed there until he died in 1904; Dvořák left it only once, for a British tour of 1896) is not just familiar places on the map, but pages of the past deeply experienced and imprinted in our hearts.

Johannes Brahms was a master of wandering through such pages. Dvořák honored his senior peer and learned a lot from him. In 1896, the master of the composing workshop performed at his home the Czech genius' masterpiece with the cellist Robert Hausmann. According to the latter's recollections, Brahms took the novelty with enthusiasm and said: "*If I had known that it was possible to compose such a concerto for the cello, I would have tried it myself!*" Probably that was the moment when such an 'imperfect' stringed bowed instrument was finally recognized in the world of music of the highest class and taste.

Roman Nasonov



**Alexander Zagorinsky** is a renowned Russian cellist. In 1986, he graduated from the Moscow Conservatory where he studied under Professor Natalia Shakhovskaya. He is a winner of the domestic (1985) and international competitions, including the IX International Tchaikovsky Competition. He has been a Professor since 2018.

The cellist's repertoire includes music of four centuries: masterpieces of European baroque, concertos by Haydn, Schumann, Saint-Saëns, Dvořák and Shostakovich, sonatas and ensembles by Beethoven, Brahms, Franck, Grieg, Rachmaninoff, Debussy, Messiaen, Tansman and Korngold, and works by contemporary composers. In Edison Denisov's lifetime, he recorded all of his chamber cello compositions and the cello concerto and received high praise from the composer. Alexander Zagorinsky is known for a close creative partnership with the remarkable jazz composer and pianist Nikolai Kapustin, many of whose works he has performed and recorded together with the latter. Alexander Zagorinsky's recordings were released on *Melodiya*, *Delos* and *Naxos* (USA), *Etcetera* (Netherlands) and other labels.

Alexander Zagorinsky has been awarded the title Honored Artist of Russia and the Order of Friendship.

**Rashit Nigamatullin** was educated at the Gorky Glinka Conservatory in the class of choral conducting and the Moscow Tchaikovsky Conservatory at the department of opera and symphony conducting (class of People's Artist of the USSR, Prof. Gennady Rozhdestvensky).

He was the chief conductor of the symphony orchestra of the philharmonic society in the city of Niš, former Yugoslavia, and worked with groups from the Republic of Tatarstan and Ukraine. He has appeared as a guest conductor in the cities of the UK, the Netherlands, Japan, Denmark, Spain, and Poland.

Rashit Nigamatullin's artistic contacts with the Belgorod Philharmonic began in 1995. In 2006, the maestro took over as Artistic Director and chief conductor of the philharmonic's symphony orchestra. As the head of the orchestra, he contributed to the renewal of the performing activities and repertoire policy of the collective, and its all-Russian and international recognition. Under his leadership, the orchestra regularly tours Russian cities, performs in Moscow and St. Petersburg, China, France, and Switzerland.

The outstanding Russian composer Sergei Slonimsky praised the performance of the Belgorod musicians: *"I am delighted with the talent of the conductor Rashit Nigamatullin and the metropolitan level of the excellent Belgorod Symphony Orchestra. The sophisticated, diverse, even stylistically contrasting modern program of symphonic novelties has been mastered by Rashit Nigamatullin in a truly highly professional manner, with subtle nuances and dynamics, with a deep understanding of music. Belgorod can be proud of its high musical culture!"*

Rashit Nigamatullin has been awarded the titles of Honored Art Worker of Russia and Honored Art Worker of Ukraine.





**The Symphony Orchestra of the Belgorod State Philharmonic** was created in October 1993 on the initiative of Ivan Trunov, Director and artistic administrator of the Philharmonic. Rashit Nigmatullin has been the chief conductor and Artistic Director of the symphony orchestra since 2006.

Over the past years, the Belgorod orchestra has not only gained popularity among music lovers but also laid a new cultural tradition in Belgorod and the region. The collective masters a wide repertoire of foreign and Russian symphonic classics, and also performs works by contemporary composers. Today, the orchestra's repertoire includes compositions of various eras and musical styles, from Bach and Vivaldi to Copland, from Glinka to Gubaidulina. The subscription and concert programs of the Belgorod Philharmonic Orchestra include symphonic works, excerpts from operas and ballets, academic music of the 21st century, as well as children's, youth and educational projects.

Outstanding Russian performers, including Nikolai Petrov, Vera Gornostayeva, Irina Arkhipova, Vladislav Piavko, and many others, have performed with the Belgorod Orchestra. The ensemble maintained close creative contacts with composers Tikhon Khrennikov, Sergei Slonimsky, Vladislav Kazenin, Andrei Eshpai, Karen Khachaturian, Alexei Rybnikov, Eduard Artemiev, and Rashid Kalimullin. As part of the project *Stars of the 21st Century*, the symphony orchestra performed with pianist Philip Kopachevsky, violinists Nikita Borisoglebsky, Aylen Pritchkin, Ivan Pochekin, and Haik Kazazyan, and cellist Alexander Ramm.

From 2016 to 2018, representatives of the new generation of vocal and performing arts – Ildar Abdrazakov, Anna Aglatova, Olesya Petrova, Khachatur

Badalyan, and others – performed with the Belgorod Philharmonic Orchestra within the framework of the International Music Festival BelgorodMusicFest *Borislav Strulev and Friends*. At the festival *Sheremetev Musical Assemblies*, the collective appeared with Nikolai Lugansky, Nikita Borisoglebsky, Boris Andrianov, Vasily Ladyuk, and Veronika Dzhioeva; with the Yurlov Republican Academic Choir and the State Academic Symphony Capella of Russia conducted by Valery Polyansky. In 2018, at the closing ceremony of the All-Russian Festival of the Union of Composers of Russia, the orchestra performed three premieres: *The Northern Sphinx* by Alexei Rybnikov, *Concerto for tenor saxophone and orchestra* by Rashid Kalimullin, and a suite of Eduard Artemiev's music for the production of Bulgakov's play *The Cabal of Hypocrites*. In the same year, the Belgorod collective took part in the All-Russian Philharmonic Seasons program performing in Kaluga, Bryansk, Tula, Lipetsk, and Kursk.

In the year of its 25th concert season (2019), the orchestra made a new tour, which began at the Tchaikovsky Concert Hall in Moscow. Also, as part of the celebration of the 70th anniversary of the establishment of diplomatic relations between Russia and the PRC, the orchestra gave concerts in St. Petersburg and the cities of Hunan Province, China, together with the musicians of the Changsha Symphony Orchestra. As part of the 8th St. Petersburg International Cultural Forum, the orchestra and choir of the Belgorod Philharmonic led by Rashit Nigmatullin performed the cantata *Stabat Mater* by Belgorod native Gavriil Lomakin, an outstanding choral figure and composer of the 19th century; since the work was considered lost it remained unperformed for more than 150 years. In 2021, the orchestra was a headliner of the large touring project *New Appearance of Musical Masterpieces of the Past* in eleven cities of Russia.









ЗАПИСАНО В БЕЛГОРОДСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ФИЛАРМОНИИ В ОКТЯБРЕ 2020 г.

ЗВУКОРЕЖИССЕР — АЛЕКСАНДР ВОЛКОВ

РУКОВОДИТЕЛИ ПРОЕКТА: АНДРЕЙ КРИЧЕВСКИЙ, КАРИНА АБРАМЯН

РЕДАКТОР — ДМИТРИЙ МАСЛЯКОВ

ПЕРЕВОД — НИКОЛАЙ КУЗНЕЦОВ

КОРРЕКТОРЫ: ОЛЬГА ПАРАНИЧЕВА (РУС.), МАРИЯ КУЗНЕЦОВА (АНГЛ.)

ФОТО: ТАНЯ САЗАНСКАЯ (ОБЛОЖКА), АНТОН ЧЕРЕВ (БУКЛЕТ)

ДИЗАЙН — АННА КИМ

ЦИФРОВОЕ ИЗДАНИЕ: ДМИТРИЙ МАСЛЯКОВ, АЛЛА КОСТРЮКОВА

RECORDED AT THE BELGOROD STATE PHILHARMONIC IN OCTOBER, 2020

SOUND PRODUCER — ALEXANDER VOLKOV

PROJECT SUPERVISOR — ANDREY KRICHEVSKIY

LABEL MANAGER — KARINA ABRAMYAN

EDITOR — DMITRY MASLYAKOV

TRANSLATION — NIKOLAI KUZNETSOV

PROOFREADERS: OLGA PARANICHEVA (RU), MARIA KUZNETSOVA (EN)

PHOTO — TANYA SAZANSKY (COVER), ANTON CHEREV (BROCHURE)

DESIGN — ANNA KIM

DIGITAL RELEASE: DMITRY MASLYAKOV, ALLA KOSTRYUKOVA

MEL CD 10 02667

© ПО ЛИЦЕНЗИИ ООО "НАЦИОНАЛЬНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО" 2021 © АЛЕКСАНДР ЗАГОРИНСКИЙ, 2021  
© АО ФИРМА МЕЛОДИЯ, 2021. 123423, МОСКВА, КАРАМЫШЕВСКАЯ НАБЕРЕЖНАЯ, Д. 44, 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», KARAMYSHEVSKAYA NABEREZHNYA 44, MOSCOW, RUSSIA, 123423, 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

