

## ПЕРВЫЙ ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

Первый виолончельный концерт Д. Д. Шостаковича был начат 1 мая 1959 года, о чем свидетельствует запись композитора на полях автографа<sup>1</sup>. Весь концерт был закончен 20 июля того же года в Доме творчества композиторов в Комарово. В интервью газете «Советская культура», опубликованном 6 июня 1959 года, Шостакович сказал: «Ближайшей моей крупной работой будет Концерт для виолончели с оркестром. Первая часть, Allegretto в характере шуточного марша, уже закончена. Концерт, судя по всему, будет трёхчастным. Сообщить что-либо определённое о его содержании я затрудняюсь. Подобные вопросы, несмотря на их простоту, всегда кажутся очень трудными. Ведь нередко бывает так, что в процессе создания произведения существенно меняются и форма, и круг выразительных средств, и самый жанр его. Могу лишь сообщить, что концерт этот задуман сравнительно давно; первоначальным импульсом к его сочинению явилось ознакомление с Симфонией-концертом для виолончели с оркестром Сергея Прокофьева. Произведение это весьма заинтересовало меня и вызвало желание попробовать свои силы в этом жанре»<sup>2</sup>.

Первый виолончельный концерт Шостаковича — как немногие инструментальные концерты — написан в форме четырёхчастного цикла. В этом композитор следует структуре своего Первого скрипичного концерта, изданного десятилетием раньше. Четырёхчастный цикл достаточно необычен для инструментального концерта и более свойствен симфонии. Из многочисленных романтических виолончельных концертов только Концерт для виолончели с оркестром Элгара (1919) четырёхчастен, а из концертов XX века — Cello Symphony (Симфония для виолончели с оркестром, 1963) Бриттена, которая, так же как и Первый виолончельный концерт Шостаковича, была сочинена для Мстислава Ростроповича и впервые исполнена им в Москве в 1964 году. Причина обращения Шостаковича к четырёхчастному циклу — в его намерении сделать каденцию отдельной частью. Решение это пришло не сразу — в первоначальном варианте каденция отсутствовала и Концерт был трёхчастным.

Как следует из приведённых выше слов Шостаковича, сочиняя Первый виолончельный концерт, композитор во многом вдохновлялся Симфонией-концертом Прокофьева — сочинением, написанным всего несколькими годами ранее для Мстислава Ростроповича, которому Шостакович и посвятил свой Концерт. Но развернутая каденция во второй части Симфонии-концерта еще не стала у Прокофьева отдельной частью. И в Первом скрипичном концерте самого Шостаковича каденция также ещё не является отдельной частью цикла — она как бы продолжает течение Пассакалии, третьей части Концерта. В Симфонии для виолончели с оркестром Бриттена, созданной под влиянием Первого виолончельного концерта Шостаковича, каденция солиста соединяет две последние части (Adagio и Пассакалию), но всё же не является самостоятельной частью. Интересно отметить, что обе каденции — у Бриттена, и у Шостаковича — предваряются звучанием литавр.

Новаторская структура цикла с каденцией в качестве самостоятельной части является уникальной. Трактовка каденции как отдельной части у Шостаковича в дальнейшем повлияла на создание самостоятельных сочинений под названием «Каденция» — таких, как Каденция для виолончели соло Виктора Екимовского (1970) и Каденция для альтя соло Кшиштофа Пендерецкого (1984).

Первая часть часто воспринимается как гротескный марш. Однако первоначальное «маршеподобное» указание метронома ( $\text{♩} = 116$ ), проставленное композитором, было с его ведома изменено на первых исполнениях М. Л. Ростроповичем на гораздо более быстрый темп<sup>3</sup>. Молодые исполнители играют эту музыку ещё быстрее — в темпе  $\text{♩} = 132$ . В партитуре и на клавирах, однако, оставлено оригинальное обозначение  $\text{♩} = 116$ .

Первая тема — один из самых необычных образцов тематизма в виолончельной литературе. Далёкая от образа типичной виолончельной темы, она воспринимается скорее как абстрактный «логотип» или

<sup>1</sup> См.: Архив Д. Д. Шостаковича в Москве, ф. 1, р. 1, ед. хр. 105. С. 1. На одном из листов эскизов (с наброском середины второй части) есть надпись: Дорогому Славе Ростроповичу на добрую память Д. Шостакович. 20 X 1959. Полный автограф партитуры подан автором Ростроповичу, которому и посвящён этот концерт. В настоящее время находится в семейном архиве М. Л. Ростроповича.

<sup>2</sup> Творческие планы Дмитрия Шостаковича // Советская культура, 1959, 6 июня.

<sup>3</sup> См.: *Wilson Elizabeth. Mstislav Rostropovich. Cellist, Teacher, Legend.* London, 2007. P. 135.

монограмма, причём это впечатление только усиливается довольно необычной артикуляцией, проставленной Шостаковичем: точка, а под ней — чёрточка. По воспоминаниям Ростроповича, Шостакович опасался, что такой штрих мог быть кем-то прочитан как «нота на добавочной линейке»<sup>4</sup>. Этот уникальный, даже в музыке самого Шостаковича, тип артикуляции явно указывает на декламационный, символический характер темы<sup>5</sup>.

И в самом деле, начальная тема концерта является как бы скрытым интонационным «каркасом» грузинской песни «Сулико», столь любимой Сталиным:



Она появляется, сознательно процитированная Шостаковичем, в самом начале финала Концерта (восьмой такт после ц. 63)<sup>6</sup>. Начальная малая терция темы совпадает с мотивом начала песни («Я могилу милой искал»), а третий звук — *ces = h* — с началом второй фразы песни («Но её найти нелегко»). Эта начальная тема концерта была использована Шостаковичем ранее, в его музыке к кинофильму «Молодая гвардия» (1948), где она звучит в эпизоде «Смерть героев» в медленном темпе, как траурный марш:

Adagio

В том же году Шостакович использовал тему песни «Сулико» в своем «Антиформалистическом райке» — сатире на известные события 1948 года (Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) и последовавшее за этим Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели») — сочинении, впервые прозвучавшем лишь в 1989 году.

Начальная тема почти сразу же сплетается с мотивом монограммы самого Шостаковича. Она слышна уже в четвёртом такте ц. 1, в виолончельной партии: звуки *as — g — f — e* при ротации и транспозиции дают звуки монограммы композитора *D — Es — C — H*.

<sup>4</sup> Из беседы автора этих строк с М. Л. Ростроповичем 16 ноября 2006 года в Париже.

<sup>5</sup> М. Л. Ростропович вспоминал о том, как дирижёр А. В. Гаук во время подготовки к первому исполнению Концерта в Москве объявил, что он нашёл «ключ» к смыслу первой темы Концерта. «Какая замечательная тема, — говорил Гаук, — я чувствую здесь скрытый текст „Мы все за мир, тра-та-та, тра-та-та“» (см.: *Wilson Elizabeth*. Op. cit. P. 135).

<sup>6</sup> Все ссылки даются по первому изданию партитуры (М., Музгиз, 1960).

Вторая, побочная тема первой части также соотносится с этой монограммой. Короткое оркестровое tutti перед началом изложения побочной партии у виолончели (ц. 9) целиком повторяет звуки монограммы: в партии пикколо они звучат в оригинальном ключе: *C — H — Es — D*, в то время как виолончель артикулирует повторение полутоновой интонации — части монограммы. А в шестом такте ц. 10 появляется и сама монограмма, изложенная в партии солиста.

Достаточно простая структура сонатного allegro первой части вся основана на постоянном столкновении «знаковых» элементов главной и побочной партий. Разработка (ц. 15) является скорее мозаикой разных тематических фрагментов, чем их стандартной разработкой. Так, один такт до ц. 16 — это мотив монограммы композитора, а уже следующий такт — элемент главной партии, связанный с «Сулико». Всё, что в экспозиции сменяло друг друга в повествовательном ключе, здесь сталкивается в экстремальной ситуации — музыку как бы «лихорадит». Это впечатление ещё более усиливается тем, что второй раздел разработки представляет собой ритмическое «уменьшение» первого — все события происходят здесь вдвое быстрее (ц. 20). Побочная партия изменяется до неузнаваемости в диссонантных аккордах виолончели (ц. 23).

Саркастический и несколько зловещий характер музыки ещё более подчёркивается тем, что солист-виолончелист имеет здесь своего «двойника» — солиста-валторниста, который громогласно вспоминает начальную тему (намёк на «Сулико») во всех важнейших моментах формы. Тот же зловещий «двойник» чередуется с солистом-виолончелистом в проведении побочной партии, меняясь с ним местами (ц. 30).

Вторая часть Концерта — пример новаторской полистилистики Шостаковича. Здесь сочетаются неоклассическая сарабанда, диатоническая тема солиста — и почти малеровский средний эпизод, приводящий к кульминации и коде, где солист играет в сопровождении призрачного звучания челесты.

Каденция (третья часть), помимо показа виртуозных возможностей солиста, является смысловым центром цикла и разработкой всех тем Концерта. Темы цикла проходят в зеркальном порядке: сначала темы второй части, причём также в обратном порядке, как будто время движется вспять. Эта особенность придаёт начальному эпизоду Каденции несколько сомнамбулический характер — сходный с воспоминаниями во сне или в конце жизни человека.

Темп Каденции постепенно убыстряется, появляется и активно разрабатывается тема Сарабанды — начала медленной части. В Allegretto появляются элементы среднего раздела первой части. И наконец в Allegro возвращаются темы первой части, причём интонации побочной темы становятся определяющими в главной теме финала (троекратное повторение звука *g*). Шостакович как бы движется по вектору времени назад и вперёд.

В начальном tutti, открывающем Финал, звучит «Сулико», хотя узнать её довольно трудно. Ростропович признавался, что не услышал этой темы до тех пор, пока Шостакович ему сам не «напел» её<sup>7</sup>. В конце финала вновь появляется начальная тема первой части: в уменьшении (ц. 77), в увеличении (ц. 78) и наконец в своём первоначальном виде (ц. 79). После чего вновь слышна мелодия «Сулико» (ц. 84).

Первый виолончельный концерт Шостаковича, несмотря на свою четырёхчастность, типичную для симфонических циклов, не является Симфонией-концертом в смысле равнозначности роли оркестра и солиста. Это скорее концертштюк, где солист почти везде доминирует. Концерт оркестрован для сравнительно небольшого, почти камерного состава, с двойным набором деревянных духовых и только одной валторной (которая выполняет роль своеобразного «двойника» солиста, особенно в первой части). Оркестровка отличается большой экономностью, tutti встречаются нечасто. Шостакович предпочитает использовать различный характер звучания инструментальных групп — деревянных, струнных, ударных.

Первый виолончельный концерт в своей строгой сбалансированности явно имеет и некоторые классические черты: недаром лучшим виолончельным концертом в смысле использования виолончельных регистров, динамики и баланса виолончели и оркестра Шостакович считал Первый виолончельный концерт Сен-Санса, о чём говорил Ростроповичу<sup>8</sup>. Яркий, если не лучший, образец виолончельного концерта XX века, Первый концерт Шостаковича является одним из самых популярных, часто исполняемых и записываемых сочинений виолончельного концертного репертуара.

В отличие от Прокофьева, активно сотрудничавшего с Ростроповичем при написании своей Симфонии-концерта, Шостакович всегда представлял на суд исполнителя уже абсолютно готовое сочинение. Так было и с Первым, и со Вторым виолончельными концертами. Ростропович, для которого Первый концерт был написан и которому посвящён, узнал о факте написания Концерта из газеты, где было опубликовано процитированное выше интервью с Шостаковичем. В конце июля Ро-

<sup>7</sup> См.: *Wilson Elizabeth*. Op. cit. P. 133.

<sup>8</sup> См.: Op. cit. P. 135.

стропович получил открытку от Шостаковича с предложением сыграть его только что завершённый Виолончельный концерт. Ростропович приехал в Ленинград 2 августа и в тот же вечер на квартире сестры Шостаковича Марии Дмитриевны впервые услышал музыку Концерта, которую композитор сыграл ему на фортепиано<sup>9</sup>. Ростропович выучил Концерт наизусть за четыре дня<sup>10</sup>. 6 августа он вместе с пианистом Александром Дедюхиным уже играл Концерт наизусть Шостаковичу на его даче в Комарово под Ленинградом.

Премьера Виолончельного концерта состоялась в Большом зале Ленинградской филармонии 21 сентября 1959 года (солист Мстислав Ростропович, Симфонический оркестр Ленинградской филармонии под управлением Евгения Мравинского). В Москве Концерт был исполнен 9 октября 1959 года Ростроповичем с Государственным симфоническим оркестром СССР под управлением Александра Гаука. Американская премьера прошла 6 ноября 1959 в Филадельфии (Ростропович, Филадельфийский оркестр, дирижёр Юджин Орманди), английская — на Эдинбургском фестивале 8 сентября 1960 года.

Александр ИВАШКИН

## ПОТАКТНЫЙ КОММЕНТАРИЙ

Настоящая публикация основана на издании партитуры 1985 года (Д. Д. Шостакович. Собрание сочинений. Т. 16. М., Музыка, 1986) со сверкой с изданиями Музгиза (1960, 1961) (автограф находится в частном архиве и в настоящее время недоступен для сверки). При необходимости использовался и клави́р Концерта (издания 1964, 1975 и 1986 годов).

### I. Allegretto

Т. 140–141. *Cor.* Последняя нота в т. 140 и первая в т. 141 во всех изданиях не имеют точек *staccato* (под акцентами). Добавлены по аналогии с т. 177–178.

Т. 168. *Picc.*, *Fl.*, *Cl.* В изданиях 1960 и 1961 годов нет акцентов. Добавлено по изданию 1985 года и по аналогии с т. 164.

Т. 168, 169. *V-ni I*, *V-ni II*. Ноты, стоящие на второй и четвёртой четвертях т. 168, в изданиях 1960 и 1961 годов напечатаны на четверть позже, то есть на третьей четверти т. 168 и первой четверти т. 169. Исправлено по аналогии с т. 164 и по изданию 1985 года.

Т. 170. *V-c. solo*. В изданиях 1960 и 1961 годов и в двух изданиях клави́ра (1964, 1975) на третьей четверти вместо *d* — *g*<sup>1</sup>. Исправлено по изданию 1985 года, а также по аналогии с т. 193.

Т. 225. *Picc.*, *Ob.*, *Cl.* В изданиях 1960 и 1961 годов перед нотой *e* у *Picc.* и *Ob.* знака альтерации нет, а у *Cl.* перед нотой *f*<sup>1</sup> стоит ди́ез. Исправлено по аналогии с т. 216. (Учтено и то, что при наличии ноты *es* у *V-c. solo* в т. 225 автор обязательно выставил бы у *Picc.* и у *Ob.* перед нотой *e* знак бекара. В изданиях клави́ра 1960 и 1975 годов этого бекара тоже нет. — *Примеч. редактора издания 1985 года.*)

Т. 243. *V-c. solo*. В изданиях 1960 и 1961 годов перед первой нотой стоит бемоль, а перед четвёртой нотой бемоля нет. Исправлено по аналогии с т. 9 по изданию 1985 года и по всем изданиям клави́ра.

Т. 277. *V-c. solo*. В издании 1985 года на второй четверти — нота *ais* (вместо правильного *a*). Печатается по изданиям клави́ра.

Т. 298–299. *Ob.* В изданиях 1960 и 1961 годов динамические оттенки не проставлены (в издании 1985 года они есть, но в квадратных скобках). Печатается по изданиям клави́ра.

### II. Moderato

Т. 19. *V-c.*, *C-b.* В изданиях 1960 и 1961 годов перед нотой *f* стоит ди́ез. Исправлено по клави́ру. (Учтено и то, что в следующем такте перед нотой *f* в партии *V-le* бекар не стоит. — *Примеч. редактора издания 1985 года.*)

Т. 25–28. *V-le*. В изданиях 1960 и 1961 годов ви́лки отсутствуют. Печатается по изданию 1985 года, в котором ви́лки добавлены в соответствии с клави́ром.

<sup>9</sup> Подробнее см.: *Wilson Elizabeth*. *Op. cit.* P. 131–135.

<sup>10</sup> «Единственный раз в жизни я занимался по девять часов — первые два дня, а последующие два — по семь часов». Опубликовано в книге: Alexander Ivashkin and Joseph Oehrlein. *Rostrospective. On the Life and Achievement of Mstislav Rostropovich* (Schweinfurth: Reimund Maier Verlag, 1997), S. 97.

Т. 49. С-б. В изданиях 1960 и 1961 годов пропущено указание *con sord.* (в т. 115 есть указание *senza sord.*). Печатается по изданию 1985 года.

Т. 131. Fag. В издании 1985 года стоит динамический оттенок *fff*. Печатается по изданию 1960 года.

Т. 131. Archi. В изданиях 1960 и 1961 годов на первой четверти стоит динамическое указание *p*. Исправлено по изданию 1985 года и клавиру.

Т. 135–136. Cl. Во всех изданиях отсутствуют связующие межтактные лиги. Печатается по аналогии с т. 132–133.

Т. 142. V-с., С-б. Во всех изданиях вместо *p cresc.* стоит *ff*. Исправлено редактором настоящего издания по аналогии с партиями V-ni I, V-ni II и V-le. (Учтено и то, что в т. 143 имеется вилка *cresc.*, приводящая к *ff*.)

Т. 165. С-б. В изданиях 1960 и 1961 годов нет указания *con sord.*, а в т. 1 четвертой части нет указания *senza sord.* Печатается по изданию 1985 года.

### III. Cadenza

Т. 44. V-с. solo. В изданиях 1960 и 1961 годов динамическое указание *f* перенесено из т. 44 на последнюю ноту в т. 43. Печатается по изданию 1985 года и клавиру.

Т. 84. V-с. solo. В изданиях 1960 и 1961 годов указание *cresc.* отсутствует. Печатается по изданию 1985 года и клавиру.

Т. 86. V-с. solo. В изданиях 1960 и 1961 годов динамическое указание *f* отсутствует. Печатается по изданию 1985 года и клавиру.

### IV. Allegro con moto

Т. 70. V-ni II. В изданиях 1960 и 1961 годов обе ноты *e<sup>l</sup>*. Исправлено по изданию 1985 года и клавиру.

Т. 73, 96. Fiati. Во всех изданиях отсутствуют точки (под лигами). Печатается по клавиру и по аналогии с т. 65.

Т. 83. V-с solo. В издании 1985 года пропущена лига. Печатается по изданию 1960 года.

Т. 203. V-с. solo. В издании 1985 года пропущены штрихи. Печатается по изданию 1960 года.

Т. 331. Ob., Cl., Fag. Во всех изданиях отсутствуют акценты. Добавлены по аналогии с т. 333, 335, 337.

Т. 369. Picc., Fl., Ob., Cl., Fag., Cor. Во всех изданиях отсутствуют акценты. Добавлены по аналогии с т. 366.

Виктор ЕКИМОВСКИЙ



## DMITRI SHOSTAKOVICH'S FIRST CELLO CONCERTO

Dmitri Shostakovich began composing his First Cello Concerto on 1 May 1959, which is shown by his note in the margin of the author's manuscript.<sup>1</sup> The entire Concerto was finished on 20 July of the same year at the House of Composers in Komarovo. In an interview with *Sovetskaya kultura* published on 6 June 1959, Shostakovich said: "My next major work will be a cello concerto. The first movement, Allegretto, in the genre of a jovial march, is already finished. It appears the concerto will have three movements. I cannot say anything definite about its contents. Such questions, for all their simplicity, are always very difficult to answer for it often happens that the form, and the range of expressive means, and the genre itself change significantly as I compose. I can only say that this concerto was conceived quite a long time ago. It was Sergei Prokofiev's cello symphony-concerto that first prompted me to write it. This work entirely captivated me and made me want to try out my own skills in this genre."<sup>2</sup>

Shostakovich's First Cello Concerto, like only a few instrumental concertos, was written in the form of a four-movement cycle. In so doing, the composer followed the structure of his First Violin Concerto published ten years earlier. A four-movement cycle is rather unusual for an instrumental concerto and more characteristic of a symphony. Of the many romantic cello concertos, only Elgar's Cello Concerto (1919) and, of the 20th century concertos, only Britten's Cello Symphony (Symphony for Cello with Orchestra, 1963) have four movements; the latter, like Shostakovich's First Cello Concerto, was composed for Mstislav Rostropovich and performed for the first time by him in Moscow in 1964. Shostakovich's decision to compose a four-movement cycle was prompted by his desire to make the cadenza a separate movement. He did not reach this decision immediately; there was no cadenza in the original version, and the Concerto consisted of three movements.

As can be seen from Shostakovich's words above, when composing the First Cello Concerto, the composer was considerably inspired by Prokofiev's Symphony-Concerto, a composition written just a few years earlier for Mstislav Rostropovich, to whom Shostakovich dedicated his Concerto. But the extensive cadenza in the second movement of Prokofiev's Symphony-Concerto did not take the form of a separate movement. Nor was the cadenza in Shostakovich's First Violin Concerto a separate movement of the cycle—it seems to continue the Passacaglia, the third movement of the Concerto. In Britten's Symphony for Cello with Orchestra composed under the influence of Shostakovich's First Cello Concerto, the soloist's cadenza unites the last two movements (Adagio and Passacaglia), but it is still not an independent movement. It is interesting to note that both cadenzas, in Britten and in Shostakovich, are preceded by timpani.

The innovative structure of the cycle with the cadenza as a movement in its own right is unique. Shostakovich's interpretation of the cadenza as a separate movement went on to have an influence on the creation of independent compositions called "Cadenza"—such as Cadenza for Cello Solo by Viktor Ekimovsky (1970) and Cadenza for Alto Solo by Krzysztof Penderecki (1984).

The first movement is often perceived as an antic march. But at the first performances, Mstislav Rostropovich changed the initial "march-like" designation of the metronome ( $\text{♩} = 116$ ) inserted by the composer, with his knowledge, to a much faster tempo.<sup>3</sup> Young performers play this music even faster, with a tempo of  $\text{♩} = 132$ . The score and piano score, however, retain the original designation of  $\text{♩} = 116$ .

The first motif is one of the most unusual in cello literature. Far from the idea of the typical cello theme, it is instead perceived as an abstract logotype or monogram, whereby this impression is only intensified by the rather unusual articulation inserted by Shostakovich: a dot, and under it a dash. As Rostropovich recalls, Shostakovich was afraid that someone might read this sign as a "note on an added line."<sup>4</sup> This

---

<sup>1</sup> See: Dmitri Shostakovich's Archive in Moscow, rec. gr. 1, section 1, f. 105, sheet 1. One of the sheets of drafts (with a sketch of the middle of the second movement) bears the following inscription: To dear Slava Rostropovich, in fond memory, D. Shostakovich, 20 X 1959. The composer gave the full author's manuscript of the score to Rostropovich, to whom this Concerto is dedicated. It is currently in Mstislav Rostropovich's family archive.

<sup>2</sup> "Dmitri Shostakovich's Creative Plans," *Sovetskaya kultura*, 6 June 1959.

<sup>3</sup> See: E. Wilson, *Mstislav Rostropovich. Cellist, Teacher, Legend*, London, 2007, p. 135.

<sup>4</sup> From a conversation between the author of these lines and Mstislav Rostropovich on 16 November 2006 in Paris.

unique, even for Shostakovich’s music, type of articulation clearly shows the declamation and symbolic nature of the motif.<sup>5</sup>

And indeed, the initial theme of the Concerto seems to reveal a latent intonation of the Georgian song “Suliko” that Stalin so loved:



It appears, after Shostakovich deliberately cites it, at the very beginning of the Concerto’s finale (the eighth bar after number 84).<sup>6</sup> The initial minor third of the theme coincides with the motif of the beginning of the song (“I searched for my beloved’s grave”) and the note *ces = h* coincides with the beginning of the second phrase of the song (“But it was not easy to find it”). Shostakovich had used this initial theme of the Concerto before, in his music to the film *The Young Guard* (1948), where it is heard in the episode called “The Death of Heroes” in a slow tempo, similar to a funeral march.

**Adagio**

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The tempo is marked "Adagio". The score includes parts for 4 Corni (F), Tuba, Timpani, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The score is marked with a piano (*p*) dynamic. The timpani part has a *p < >* marking. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes.

The same year, Shostakovich used the theme of the song “Suliko” in his “Anti-Formalist Rayok”—a satire on the well-known events of 1948 (Assembly of Soviet Musicians at the Central Committee of the All-Union Communist Party(Bolsheviks) and the subsequent Resolution of the Central Committee of the All-Union Communist Party(Bolsheviks) of 10 February On the Opera *The Great Friendship* by Vano Muradeli)—a composition that was not heard until 1989.

The initial theme almost immediately intertwines with the motif of Shostakovich’s monogram. It can be heard in the fourth bar of number 1, in the cello part: when rotated and transposed, the *as-g-f-e* notes produce the notes of the composer’s monogram *D-Es-C-H*.

<sup>5</sup> Mstislav Rostropovich recalled how conductor Alexander Gauk declared during preparations for the first performance of the Concerto in Moscow that he had “found the clue for the opening motif” of the Concerto. “What a wonderful first theme,” said Gauk, “I feel that it even has a hidden text: ‘We’re all for peace, ta-ta tá, ta-ta tá’” (see: E. Wilson, op. cit., p. 135).

<sup>6</sup> All the references are given in keeping with the first edition of the score (Muzgiz Publishers, Moscow, 1960).

The secondary theme of the first movement also relates to this monogram. The short orchestral *tutti* before the beginning of the execution of the secondary part in the cello (number 9) fully repeats the notes of the monogram: in the piccolo part they are played in the original key: *C-H-Es-D*, while the cello articulates the repetition of the semitone intonation—part of the monogram. In the sixth bar of number 10, the monogram itself appears, performed in the soloist part.

The rather simple structure of the sonata allegro of the first movement is entirely based on a constant clash between the “symbolic” elements of the main and the secondary parts. The elaboration (number 15) is more a mosaic of different thematic fragments than their standard elaboration. For example, one bar before number 16 features the motif of the composer’s monogram, while the next bar is an element of the main part related to “Suliko”. Everything that alternated with each other in the exposition in the narrative key clashes here in immense frenzy, the music seems to be “running a fever.” This impression is intensified even more by the fact that the second part of the elaboration is a rhythmic “diminution” of the first—all the events happen twice as quickly here (number 20). The secondary part changes beyond recognition in the dissonant chords of the cello (number 23).

The sarcastic and rather sinister nature of the music is emphasised even more by the fact that the solo cellist has a “double” here—a solo French horn player who vociferously recalls the initial theme (a hint at “Suliko”) in all the most important aspects of the form. The same sinister “double” takes turns with the solo cellist in the statement of the secondary part, changing places with him (number 30).

The second movement of the Concerto is an example of Shostakovich’s innovative polystylistics. Here we have the combination of a neo-classical sarabande, the diatonic theme of the soloist, and an almost Mahler-like middle episode which leads to a culmination and coda where the soloist plays to the accompaniment of the ethereal sound of the celesta.

In addition to demonstrating the virtuoso capabilities of the soloist, the Cadenza (third movement) is the semantic centre of the cycle and elaboration of all the themes of the Concerto. The themes of the cycle are in reverse: first comes the themes of the second movement, whereby also in reverse, as though time is moving backwards. This feature gives the initial episode of the Cadenza a certain somnambulant nature, like a person remembering something he saw in a dream or at the end of his life.

The tempo of the Cadenza gradually speeds up, and the sarabande theme—the beginning of the slow movement—appears and is actively elaborated. Elements of the middle section of the first movement appear in Allegretto. And finally, in Allegro, the themes of the first movement return, whereby the intonations of the secondary theme become definitive in the main theme of the finale (the *g* note is repeated three times). Shostakovich seems to be moving back and forth along a time vector.

“Suliko” can be heard in the initial *tutti* that opens the Finale, although it is rather difficult to recognize. Rostropovich admitted that he did not find this motif until Shostakovich sang it himself.<sup>7</sup> The initial theme of the first movement appears again at the end of the finale: in its diminished (number 77), augmented (number 78), and, finally, initial form (number 79), after which the melody of “Suliko” is heard again (number 84).

Despite its four movements typical of symphonic cycles, Shostakovich’s First Cello Concerto is not a symphony-concerto in the sense that the orchestra and soloist have equal roles. It can more rightly be called a concerto piece (after the German, *Konzertstück*), where the soloist dominates almost everywhere. The Concerto was orchestrated for a relatively small, almost chamber orchestra, with a double set of woodwinds and only one French horn (which sort of “doubles” for the soloist, particularly in the first movement). The orchestration is distinguished by great economy, *tutti* is not often encountered. Shostakovich prefers to make use of the different sounds of the instrumental groups—woodwinds, strings, percussion.

In its strict symmetry, the First Cello Concerto also has certain classical features: Shostakovich justifiably considered Saint-Saëns’ First Cello Concerto the best cello concerto in terms of structure, duration, and orchestral balance, which he spoke to Rostropovich about.<sup>8</sup> A vibrant, if not the best, example of a 20th century cello concerto, Shostakovich’s First Concerto is one of the most popular and frequently performed and recorded compositions of the cello concerto repertoire.

In contrast to Prokofiev, who actively consulted with Rostropovich when writing his Symphony-Concerto, Shostakovich did not ask the performer to be the judge until the composition was entirely finished. This is the way it was with the First and with the Second Cello Concerto. Rostropovich, for whom the First Concerto was written and to whom it was dedicated, did not find out about it until he read the newspaper in which the interview with Shostakovich cited above was published. At the end of July, Rostropovich received

<sup>7</sup> See: E. Wilson, op. cit., p. 133.

<sup>8</sup> See: Ibid., p. 135.



a postcard from Shostakovich with an offer to play the cello concerto he had just finished. Rostropovich came to Leningrad on 2 August and the same evening heard the music of the Concerto for the first time in the apartment of Shostakovich's sister, Maria Dmitriyevna, where the composer played it for him on the piano.<sup>9</sup> Rostropovich learned the Concerto by heart in four days.<sup>10</sup> On 6 August, he and pianist Alexander Dedyukhin were playing the Concerto from memory for Shostakovich at his dacha in Komarovo near Leningrad.

The premiere of the Cello Concerto took place in the Grand Hall of the Leningrad Philharmonic on 21 September 1959 (soloist Mstislav Rostropovich, Symphony Orchestra of the Leningrad Philharmonic under the baton of Evgeny Mravinsky). The Concerto was performed on 9 October 1959 in Moscow by Rostropovich with the USSR State Symphony Orchestra under the baton of Alexander Gauk. The American premiere was held on 6 November 1959 in Philadelphia (Rostropovich, the Philadelphia Orchestra, conductor Eugene Ormandy), and the British premiere took place at the Edinburgh Festival on 8 September 1960.

*Alexander IVASHKIN*

## BAR-BY-BAR COMMENTS

This publication is based on the 1985 edition of the score (D.D. Shostakovich, *Collected Works*, Vol. 16, Muzyka Publishers, Moscow, 1985) collated with the editions of Muzgiz Publishers (1960, 1961) (the author's manuscript is kept in a private archive and currently unavailable for collation). If necessary, the piano score of the Concerto (1964, 1975, and 1986 editions) was used.

### I. Allegretto

Bars 140-141. Cor. The last note in bar 140 and the first note in bar 141 in all the editions do not have staccato dots (under the accents). They are added in the same way as in bars 177-178.

Bar 168. Picc., Fl., Cl. There are no accents in the 1960 or 1961 edition. They have been added in accordance with the 1985 edition and in the same way as in bar 164.

Bars 168, 169. V-ni I, V-ni II. The notes on the second and fourth crotchets of bar 168 in the 1960 and 1961 editions were printed a crotchet later, that is, on the third crotchet of bar 168 and the first crotchet of bar 169. Corrected in the same way as in bar 164 and in accordance with the 1985 edition.

Bar 170. Vc. solo. In the 1960 and 1961 editions and in the two editions of the piano score (1964, 1975), there is *g*<sup>l</sup> instead of *d* on the third crotchet. Corrected in accordance with the 1985 edition, as well as in the same way as in bar 193.

Bar 225. Picc., Ob., Cl. There is no accidental before *e* in Picc. and Ob. in the 1960 or 1961 edition, while there is a sharp sign in Cl. in front of *f*<sup>l</sup>. Corrected in the same way as in bar 216. (It was also taken into account that if there was an *es* note in Vc. solo in bar 225, the author would definitely have put a natural sign before *e* in Picc. and Ob. This natural sign is also missing in the 1960 and 1975 editions of the piano score.—*Note of the editor of the 1985 edition.*)

Bar 243. Vc. solo. In the 1960 and 1961 editions, there is flat sign in front of the first note, but there is no flat sign in front of the fourth note. It has been corrected in the same way as in bar 9 and in accordance with the 1985 edition and all the editions of the piano score.

Bar 277. Vc. solo. In the 1985 edition there is *ais* (instead of the correct *a*) on the second crotchet. Printed in accordance with the editions of the piano score.

Bars 298-299. Ob. In the 1960 and 1961 editions, the dynamic nuances have not been inserted (they feature in the 1985 edition, but are placed in square brackets). Printed in accordance with the editions of the piano score.

<sup>9</sup> For more detail, see: *Ibid.*, pp. 131-135.

<sup>10</sup> "It was the only time in his life that he had to practise for nine hours a day, as he did on the first two days, and then seven hours on the other two days" (A. Ivashkin, J. Oehrlein, *Rostrospective. On the Life and Achievement of Mstislav Rostropovich*, Reimund Maier Verlag, Schweinfurth, 1997, S. 97).

## II. Moderato

Bar 19. Vc., Cb. In the 1960 and 1961 editions, there is sharp in front of the *f* note. Corrected in accordance with the piano score. (It was also taken into account that there is no natural sign in the next bar in front of the *f* note in the V-le part.—*Note by the editor of the 1985 edition.*)

Bars 25-28. V-le. There are no hairpins in the 1960 or 1961 edition. Printed in accordance with the 1985 edition, in which the hairpins have been added in keeping with the piano score.

Bar 49. Cb. In the 1960 and 1961 editions, the con sord. designation is missing (in bar 115 there is a senza sord. sign). Printed in accordance with the 1985 edition.

Bar 131. Fag. There is a dynamic nuance *fff* in the 1985 edition. Printed in accordance with the 1960 edition.

Bar 131. Archi. In the 1960 and 1961 editions, there is a dynamic sign *p* on the first crotchet. Corrected in accordance with the 1985 edition and the piano score.

Bars 135-136. Cl. There are no between-bar slurs in any of the editions. Printed in the same way as in bars 132-133.

Bar 142. Vc., Cb. There is *ff* instead of *p* cresc. in all the editions. Corrected by the editor of this edition in the same way as in the V-ni I, V-ni II, and V-le parts. (It is also taken into account that there is a cresc. hairpin leading to *ff* in bar 143).

Bar 165. Cb. There is no con sord. sign in the 1960 or 1961 edition, and in bar 1 of the fourth movement there is no senza sord. sign. Printed in accordance with the 1985 edition.

## III. Cadenza

Bar 44. Vc. solo. In the 1960 and 1961 editions, the dynamic sign *f* has been transferred from bar 44 to the last note in bar 43. Printed in accordance with the 1985 edition and the piano score.

Bar 84. Vc. solo. There is no cresc. sign in the 1960 or 1961 edition. Printed in accordance with the 1985 edition and the piano score.

Bar 86. Vc. solo. There is no dynamic sign *f* in the 1960 or 1961 edition. Printed in accordance with the 1985 edition and the piano score.

## IV. Allegro con moto

Bar 70. V-ni II. In the 1960 and 1961 editions, both notes are *e<sup>l</sup>*. Corrected in accordance with the 1985 edition and the piano score.

Bars 73, 96. Fiati. There are no dots (under the ties) in any of the editions. Printed in accordance with the piano score and in the same way as in bar 65.

Bar 83. Vc. solo. The tie is missing in the 1985 edition. Printed in accordance with the 1960 edition.

Bar 203. Vc. solo. The bowings are missing in the 1985 edition. Printed in accordance with the 1960 edition.

Bar 331. Ob., Cl., Fag. There are no accents in any of the editions. They have been added in the same way as in bars 333, 335, 337.

Bar 369. Picc., Fl., Ob., Cl., Fag., Cor. There are no accents in any of the editions. They have been added in the same way as in bar 366.

*Viktor EKIMOVSKY*