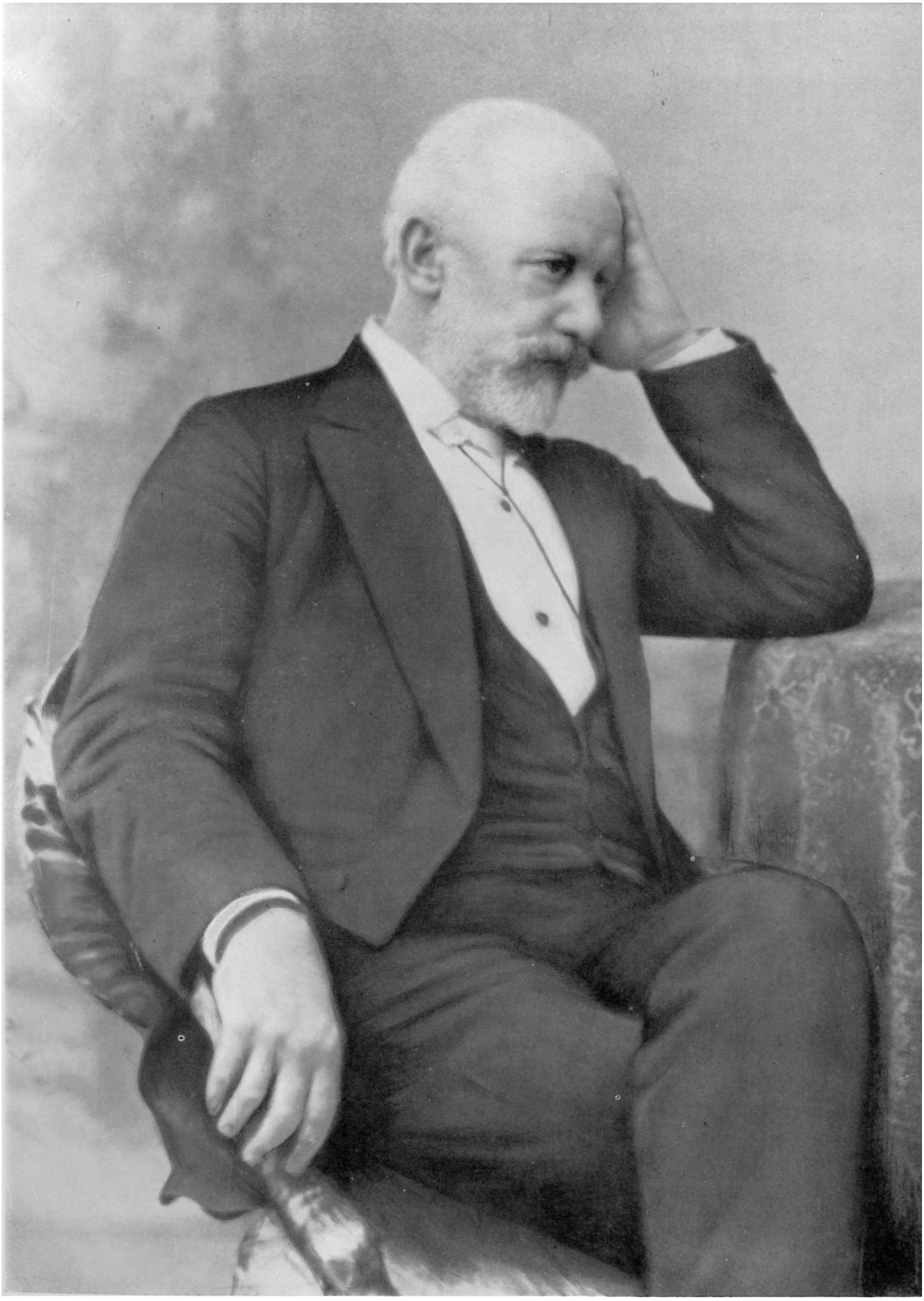
П.ЧАЙКОВСКИЙ

СИМФОНИЯ ES DUR

ПАРТИТУРА

Э1474



P. CHAIKOVSKY

SYMPHONY IN E-FLAT MAJOR

Restored instrumented and edited by S. Bogatyryev

SCORE

STATE MUSIC PUBLISHERS
Moscow 1961

236255

П. ЧАЙКОВСКИЙ

СИМФОНИЯ
ES-DUR

Восстановление инструментовка и редакция С. Богатырева

ПАРТИТУРА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1961

236255

ОТ РЕДАКТОРА

Впервые о Симфонии Es-dur Чайковский упоминает 20 мая 1892 г. в письме к А. П. Мерклинг. Он пишет: «Начал я сочинять симфонию, но идет немножко туго. Боюсь, не есть ли это начало конца, т. е. не начинаю ли я исписываться. Впрочем, увидим... Надеюсь в половине июля уже быть дома и засесть за симфонию, чтобы к осени ее кончить» [1].

О том, как шла дальнейшая работа над Симфонией, композитор сообщает С. И. Танееву в письме от 13 июля 1892 г.: «...В мае, до отъезда за границу, я сделал эскизы первой части и финала симфонии. За границей она не подвинулась нимало, а теперь не до того» [2].

«Симфония не подвигается», — пишет Чайковский С. И. Танееву 3 августа [3]. Занятый корректурами «Иоланты» и «Щелкунчика», композитор смог возобновить работу над Симфонией только в октябре, после возвращения из второй заграничной поездки.

12 октября 1892 г. он пишет брату, М. И. Чайковскому: «Работаю очень усердно... Теперь сижу над симфонией. Скоро и ее окончу вчерне» [4].

Наконец, в письме к А. И. Зилоти Чайковский пишет 23 октября 1892 г.: «Вернувшись домой, принялся за симфонию. Кончил ее вчерне и начал инструментовку... В декабре мечтаю доинструментовать симфонию» [5].

Таким образом, у нас есть совершенно точные сведения о времени сочинения Симфонии Es-dur: Чайковский писал ее в мае 1892 г. (до отъезда из Клина за границу 27 мая) и в октябре (между 7 и 23 октября). Были написаны черновые эскизы Симфонии и инструментована приблизительно половина первой части (сохранились 33 страницы чистовой партитуры).

Мы не можем сказать, когда Чайковский прекратил работу над партитурой, начатую в октябре. Дальнейшие сведения о Симфонии мы находим только в известном письме к В. Л. Давыдову 16 декабря 1892 г., где Чайковский пишет: «Просмотрел внимательно и, так сказать, отнесся объективно к новой своей симфонии, которую, к счастью, не успел инструментовать и пустить в ход. Впечатление самое для нее нелестное, т. е. симфония написана, просто чтобы что-нибудь написать, — ничего сколько-нибудь интересного и симпатичного в ней нет. Решил выбросить ее и забыть о ней. Решение это бесповоротно, и прекрасно, что оно мной принято...» [1]

Спустя два месяца, 11 февраля 1893 г., композитор пишет ему же: «Ты знаешь, что я симфонию, сочиненную и лишь частью оркестрованную осенью, уничтожил» [2].

Но мы знаем, что Чайковский не уничтожил самый материал Симфонии. Спустя всего полгода, уже завершив работу над Шестой симфонией, композитор в июле 1893 года переработал Симфонию Es-dur в трехчастное произведение (концерт) для фортепьяно с оркестром, из которого сам Чайковский оркестровал только первую часть. Композитора беспокоили размеры концерта, о чем он пишет А. И. Зилоти 25 сентября 1893 г.: «Так как он вышел безобразно длинен, то я решил ограничиться одной первой частью и назову его «Allegro de concert» или «Konzertstück» [3].

Эта же мысль высказана и в письме к С. Стойовскому: «Я работаю сейчас над инструментовкой концерта для нашего доброго Дьемера. Скажите ему, когда Вы его увидите, что когда я принялся за инструментовку, то меня смутила и встревожила длина этого концерта. Тогда я решился оставить только одну часть, первую, которая одна станет целым концертом. Сочинение от этого только выиграет, тем более, что две последние части не представляют собой ничего особенного» [4].

Но не прошло и месяца, как Чайковского не стало, и мы не знаем, как он, в конце концов, поступил бы в этом случае, т. е. отказался бы он от включения в концерт анданте и финала или нет, и как он назвал бы свое произведение.

До последнего времени принято было считать Симфонию Es-dur трехчастной, несмотря на то, что уже много лет назад биограф композитора

---

[1] П. И. Чайковский — С. И. Танеев. Письма. Госкультпросветиздат, М., 1951, стр. 249, письмо № 68.

[2] Там же, стр. 184, письмо 194.

[3] Там же, стр. 186, письмо № 196.

[4] Письма к близким. Музгиз, М., 1955, стр. 520, письмо № 638.

[5] Хранится в Государственном доме-музее П. И. Чайковского в Клину. Шифр А, а³, № 304.

[1] Письма к близким. Музгиз, М., 1955, стр. 523, письмо № 644.

[2] Там же, стр. 532, письмо № 654.

[3] Хранится в Государственном доме-музее П. И. Чайковского в Клину. Шифр А, а³, № 3052.

[4] Письмо находится у В. Горовица. Фотокопия письма хранится в Государственном доме-музее П. И. Чайковского в Клину. Шифр а¹¹б № 2134 (перевод с французского К. Давыдовой).

М. И. Чайковский предположительно говорил о том, что была написана и четвертая часть — скерцо.

В своей книге «Жизнь П. И. Чайковского» он пишет о Симфонии Es-dur:

«В октябре (1892 г.—*С. Б.*) все черновые эскизы были готовы. Из них сохранились только эскизы первой части, Анданте и Финала. Скерцо нет. Очень вероятно, что им он, бросив симфонию, воспользовался для одной из 18-ти пьес (ор. 72)»[1]. Речь идет, очевидно, о десятой пьесе ор. 72, которая сохранилась в бумагах композитора в двух редакциях: в виде эскизов для оркестра без названия и в виде эскизов для фортепьяно в 2 руки под названием «Скерцо-фантазия», обе в тональности es-moll. По времени сочинения оркестровая редакция предшествовала фортепьянной, и это, вероятно, дало основание М. И. Чайковскому предположить, что Скерцо для оркестра es-moll, переработанное в 1893 году для фортепьяно, первоначально предназначалось для Симфонии Es-dur.

Аргументов, которыми можно подкрепить предположение М. И. Чайковского, несколько:

1) Прежде всего—выбор тональности. Мало вероятно, чтобы отдельная пьеса была задумана в такой редко встречающейся в оркестровой музыке тональности, как es-moll. Иное дело, если Скерцо считать одной из частей Симфонии Es-dur; тогда выбор тональности es-moll окажется вполне оправданным и логичным.

2) Как мы уже знаем, работу над эскизами Симфонии композитор закончил к октябрю 1892 года. Приблизительно в это же время было написано и Скерцо. Хотя даты окончания Скерцо на рукописи нет, мы можем, однако, утверждать, что Чайковский писал его в период с 1891 по 1892 год. Об этом свидетельствует фактура бумаги, на которой написано Скерцо, так как до 1891 г. такой бумаги в нотных рукописях композитора нет. На такой же бумаге написаны эскизы других произведений того времени: интермеццо из секстета «Воспоминание о Флоренции», часть эскизов баллады «Воевода», Финал Симфонии Es-dur (эти сведения получены от зав. архивом рукописей Дома-музея П. И. Чайковского в Клину К. Ю. Давыдовой).

3) Ни в одном из писем Чайковского, относящихся к 1891 и 1892 годам, нет упоминания о работе его над каким-либо симфоническим произведением, за исключением «Воеводы» и Симфонии Es-dur. Скерцо — крупное произведение, и у композитора не было никаких оснований умалчивать о нем, когда он говорил о своей текущей работе.

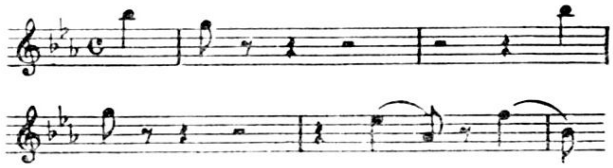
4) Трехчастной симфонии у Чайковского нет.

5) Эскизы первой части и Финала Симфонии были написаны в мае 1892 г. 12 октября 1892 г., как мы уже знаем, композитор писал М. И. Чайковскому: «Работаю очень усердно... Теперь сижу над симфонией». Если бы речь шла только об Анданте, пьесе небольшой и несложной, едва ли Чайковскому потребовалось бы работать «очень усердно», «сидеть» над симфонией. Ведь мы знаем, как легко проходил у Чайковского процесс творчества, как стремителен был поток его вдохновения в последние годы жизни, когда создавались «Пиковая дама» и Шестая симфония,—произведения, в окружении которых находится симфония Es-dur. Поэтому естественно сделать вывод о существовании еще одной части цикла, потребовавшей дополнительной работы,— Скерцо, без которого Чайковский не обходился ни в одной из своих симфоний.

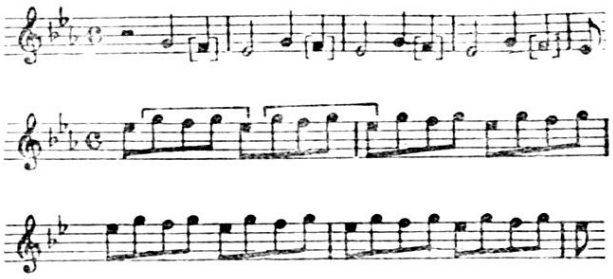
6) Это подтверждается также следами мотивного сходства между Скерцо и первой частью Симфонии. Это сходство здесь проступает не менее явственно, чем в Финале, где использовано преимущественно начальное зерно темы главной партии первой части — нисходящий ход на терцию:

1

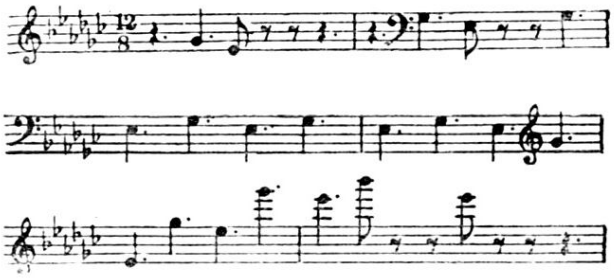
Мы узнаем его в изложении главной партии Финала (тт. 1—5).



в связующей партии Финала (например, в тт. 46—47), перед репризой (тт. 185—197) и в коде (тт. 294—298, 310—315):



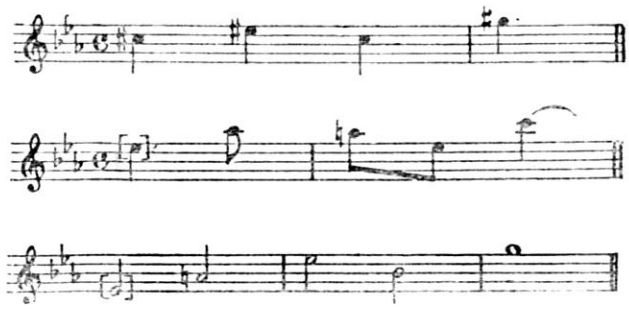
В Скерцо этот нисходящий ход настойчиво подчеркивается лишь в последних шести тактах коды (тт. 323—328):



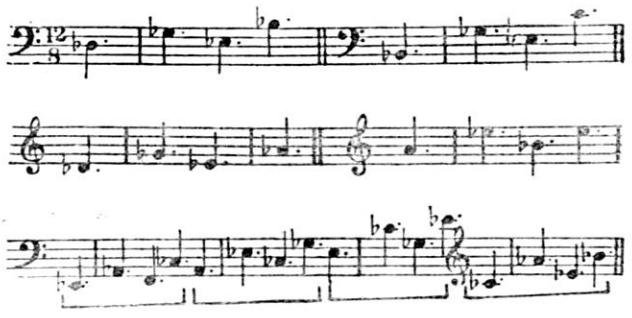
Но гораздо больше и яснее ощущается в Скерцо влияние того мелодического оборота, который следует тотчас же за начальным зерном главной партии экспозиции первой части Симфонии.

а также его изменений в разработке, репризе и коде (тт. 197—198, 259—260, 370—372).

[1] Модест Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. III. М., 1903, стр. 657.



Поручаемый преимущественно духовым, он в виде отдельных реплик-возгласов постоянно слышится во втором разделе Скерцо и в коде на фоне непрерывного движения других голосов. Этот оборот, в зависимости от окружения, меняет свой интервальный состав и встречается в следующих формах (тт 24—25, 26—27, 32—33, 39—40, 308—312):



В тактах 308—312 различные интервальные формы этого оборота, следуя непосредственно друг за другом, образуют единый восходящий пассаж, после чего идут снова отдельные реплики-возгласы, и Скерцо заканчивается, как уже сказано, настойчивым повторением начального тематического зерна — нисходящего терцового хода.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что главный интонационный материал Скерцо в виде непрерывного движения восьмыми отступает в конце коды на второй план, образуя в басах только фигурированный органный пункт. Выдвигая вперед тематические элементы первой части, композитор этим подчеркивает интонационную связь Скерцо с другими частями Симфонии.

По всем этим соображениям вопрос о возможности считать Скерцо частью Симфонии Es-dur следует решить положительно.

Есть лишь один довод против этого. А именно: в среднем эпизоде Скерцо композитор ввел арфу и выписал ее партию, представляющую собою непрерывную фигурацию на протяжении 34 тактов. А между тем, как известно, в «номерных» симфониях Чайковского партии арфы нет. Возможно, конечно, что Чайковский, введя арфу в партитуру симфонии «Манфред», решил продолжить этот опыт и при сочинении эскизов Симфонии Es-dur (которая была по счету шестой). Если же он отказался от использования арфы в следующей, «настоящей» Шестой симфонии, то это можно объяснить особенностями самого содержания этой симфонии, с ее углубленно-психологическим характером: в ней не играют заметной роли моменты картинно-описательные, которые могут в первую очередь вызвать представление, например, о каком-нибудь пейзаже или жанровой сцене. А именно такие ассоциации возникают при слушании среднего эпизода в Скерцо Симфонии Es-dur. Эта яркая, полная контрастов музыка, возможно, и вызвала необходимость применения арфы, имитирующей в одном из эпизодов звучание украинских народных инструментов, на фоне которого проходит светлая, безмятежно-спокойная мелодия народной песни («Журавель»).

Включая Скерцо в состав Симфонии Es-dur, редактор поместил его в качестве третьей части цикла, отделив от первой части спокойным Анданте. В результате получился такой цикл:

I. Allegro brillante (Es-dur)
II. Andante (B-dur)
III. Vivace assai (es-moll)
IV. Allegro maestoso (Es-dur)

Следует сказать о редакторской работе над каждой частью симфонии в отдельности.

Первая часть

При восстановлении текста первой части редактор пользовался следующими материалами:

1. Черновые эскизы симфонии.
2. Автограф чистовой партитуры первой половины первой части симфонии, всего 248 тактов. Обе эти рукописи хранятся в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину (№ 74 и 78, шифр А, a^1, папка XXVII).
3. Печатная партитура Третьего концерта для фортепьяно с оркестром, изданная П. И. Юргенсоном в 1894 г.[1]
4. Автограф партитуры Третьего концерта, находящийся в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки в Москве.

Если бы в нашем распоряжении не было Третьего фортепьянного концерта, задача заключалась бы в инструментовке всей второй половины первой части Симфонии, начиная с 249-го такта на основании эскизов. Наличие же партитуры Третьего концерта значительно облегчило эту задачу, так как оказалось возможным многие страницы партитуры Концерта без всяких изменений перенести в партитуру Симфонии. Но для этого надо было предварительно провести такт за тактом сравнение эскизов Симфонии с партитурой Концерта. Оказалось, что, как уже сказано, музыка Симфонии, будучи перенесена в Концерт, почти полностью осталась без изменений. Изменилась только фактура — ей придан по возможности фортепьянный характер. Существенная же разница устанавливается только в конце разработки: на 88-м такте (235-й такт первой части) в Концерте начинается большая каденция, длиной в 88 тактов, приводящая к репризе.

В Симфонии же разработка продолжается, и через 20 тактов на большом динамическом уровне

---

[1] Третий концерт был издан Юргенсоном как одночастное произведение, согласно высказанным намерениям Чайковского (см. цитированное выше письмо к Зилоти).

наступает реприза тональная, а еще через 2 такта — и тематическая.

Однако при полном сходстве музыкального текста репризы в эскизах Симфонии и партитуре Концерта воспользоваться этой партитурой в том виде, в каком она создана композитором, само собой разумеется, нельзя. Этому мешает то обстоятельство, что, превращая Симфонию в Концерт, Чайковский должен был из эскизов Симфонии выкраивать отдельную партию фортепьяно. В итоге партия оркестра получилась не такая, какой ее сделал бы композитор, если бы имел в виду участие только одного оркестра, без солирующего фортепьяно.

Задача редактора заключалась в том, чтобы внести в партитуру Концерта соответствующие изменения, обусловленные передачей партии фортепьяно оркестровым инструментам.

В целом же работа состояла в том, чтобы, во-первых, найти в эскизах продолжение первой части Симфонии, 248 тактов которой сам композитор уже изложил в виде партитуры и, во-вторых, инструментовать оставшуюся неинструментованной музыку конца разработки, всей репризы и коды (всего 157 тактов), пользуясь при этом теми источниками, которые упомянуты были раньше.

Найти окончание разработки и переход к репризе при внимательном рассмотрении эскизов было нетрудно. Что касается инструментовки, то тут оказалось возможным использовать без изменений 68 тактов Третьего концерта. Это те такты, в которых фортепьяно паузирует, или где партия фортепьяно дублируется оркестром, или, наконец, где она добавлена композитором при переделке Симфонии в Концерт без изменения партии оркестра (например, в последних 6 тактах Концерта), что легко установить по припискам на эскизах, сделанных рукой автора. 8 тактов надо было инструментовать заново, пользуясь только черновыми эскизами. Это — окончание разработки и начальные два такта репризы, которые сам композитор не успел инструментовать при работе над Симфонией и не включил в Концерт, заменив, как уже было сказано раньше, последние такты разработки большой фортепьянной каденцией. Наконец, остальные 81 такт репризы Третьего концерта пришлось существенно переинструментовать в связи с необходимостью передать партию фортепьяно оркестровым инструментам.

В результате получилась партитура первой части Симфонии, содержащая в себе 405 тактов (147 т.— экспозиция, 107 т.— разработка и 151 т.— реприза). Из этих 405 тактов 316 тактов инструментованы самим композитором (248 т. автографа партитуры Симфонии и 68 т. из репризы и коды Третьего концерта, взятые без изменений), а 89 тактов — редактором. В тактах 247 и 248 — последних тактах автографа чистовой партитуры — партии духовых инструментов выписаны композитором не полностью, в чем легко убедиться, сличив партитуры с эскизами. Эти пробелы редактором восполнены.

К этому надо добавить, что в автографе партитуры Симфонии нет динамических обозначений, вернее, они встречаются лишь изредка, в виде исключения. Нет знаков, относящихся к способу звукоизвлечения, т. е. штрихов в широком смысле (лиг, точек и проч.). Наконец, почти нет темповых обозначений. Поэтому пришлось все эти обозначения брать из Третьего концерта в тех случаях, когда его текст совпадает с текстом Симфонии, в прочих выписывать их по своему усмотрению. В тех редчайших случаях, когда в автографе партитуры Симфонии встречаются такие обозначения и при этом они расходятся с обозначениями печатной партитуры Третьего концерта, отдавалось предпочтение последним, так как они сделаны позже и притом с большой тщательностью.

Вторая часть

Восстановление текста и инструментовка второй части Симфонии (Анданте) оказались труднее, чем подобная же работа над первой частью.

Это связано с тем, что эскизы первой части сохранились полностью, а из 204 тактов второй части в авторских эскизах удалось найти только 81 такт, 123 тактов не хватает, и их надо было брать из других источников.

Такими источниками были:

1. Авторский клавир Анданте для фортепьяно с оркестром, изданный М. П. Беляевым в 1897 г.

2. Партитура Анданте для фортепьяно с оркестром (инструментовка С. И. Танеева), изданная М. П. Беляевым в 1897 году[1].

3. Черновая рукопись Анданте для фортепьяно с оркестром, находящаяся в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину. (Шифр А, а[1], №76, папка XXVII.)

Из сохранившихся в эскизах 81 такта 65 тактов содержат в себе музыку среднего раздела Анданте почти полностью. Не хватает только последних 21 такта, в которых еще раз проводится главная тема среднего раздела. Остальные 16 тактов образуют коду Анданте.

Таким образом, из музыки крайних разделов Анданте в эскизах ничего не сохранилось, и мы не можем сказать, была ли она и в Симфонии такой, какую мы видим теперь в Анданте фортепьянной редакции, или композитор заменил ее другой при переработке Симфонии в Концерт.

Иначе дело обстоит со средним разделом Анданте.

Сравнивая эскизы среднего раздела Анданте с печатной фортепьянной редакцией, мы приходим к выводу, что, перерабатывая Симфонию в Концерт, Чайковский оставил музыку без изменений. Изменилась лишь фактура, поскольку композитор должен был придать изложению, по возможности, фортепьянный характер. Создавая партию солирующего фортепьяно, Чайковский не вводил в нее новый тематический материал, а поручал фортепьяно от-

[1] Как уже указывалось, вопрос о вхождении Анданте и Финала в Третий концерт является спорным (хотя практически Концерт и исполняется нередко как трехчастный цикл). Поэтому мы употребляем название «Третий концерт» лишь по отношению к его первой части. Вместо названия «Анданте» и «Финал для фортепьяно с оркестром» будем в дальнейшем говорить «фортепьянная редакция».

дельные, важные в тематическом отношении, эпизоды, или ограничивал его роль аккомпанементом в виде повторяющихся аккордов и гармонической фигурации, или поручал ему небольшую каденцию с трелями и пассажами (в сольных эпизодах). Поскольку ни аккомпанирующих фигураций, ни каденций в эскизах нет, они, естественно, не вошли и в оркестровую редакцию.

Лишь в виде редкого исключения между эскизами Анданте в Симфонии и Анданте фортепьянной редакции можно найти расхождения. При инструментовке в подобных случаях предпочтение почти всегда отдавалось эскизному варианту.

В эскизах нет авторских обозначений, касающихся инструментовки, лишь в двух местах указано, что мелодию должны играть виолончели.

В черновой рукописи фортепьянной редакции Анданте, наоборот, мы находим много ремарок с указаниями инструментов, которыми автор думал воспользоваться при оркестровке. Обращает на себя внимание то, что эти указания мы находим только в среднем разделе Анданте. Их совершенно нет в первых 32 тактах, исполняемых одним оркестром, и в следующем затем 20-тактном эпизоде, где участвует солирующее фортепьяно. Вместо таких указаний на оборотной стороне первого листа рукописи перед началом нотного текста рукой автора написано:

«При инструментовке разделить все струнные на две равные доли. NB. Одни pizz., другие нет. Инструментовка вообще очень прозрачная...»

Однако в дальнейшем, в многочисленных своих отдельных пометках, касающихся инструментовки среднего раздела Анданте, Чайковский ни разу не упоминает о применении разделенных струнных, половина которых играет pizz.

Указывая инструменты, которым следовало бы поручить исполнение отдельных более ответственных партий, Чайковский имел в виду, вероятно, ансамблевое сочетание фортепьяно с оркестром, а не один оркестр. Этим, надо думать, и объясняется ясно улавливаемая тенденция автора разрядить оркестровую ткань при помощи divisi и поручать мелодии не всей данной группе исполнителей, а только одному из них — солисту.

Спрашивается, были ли столь же обязательны все эти указания при работе над чисто оркестровой редакцией этого Анданте? Безоговорочно положительный ответ был бы тут недостаточно обоснован, так как при этом не учитывалось бы то естественное различие, которое существует между звучанием и возможностями одного оркестра и ансамбля оркестра с фортепьяно.

Поэтому редактор считал обязательным выбор того или иного тембра, указанного композитором, лишь в тех случаях, где это позволяет чисто оркестровая фактура.

В эскизах Анданте Симфонии нет никаких динамических обозначений. Нет их и в черновой рукописи Анданте Концерта. Поэтому при инструментовке пришлось в этом отношении всецело полагаться на танеевскую партитуру фортепьянной редакции Анданте, изданную М. П. Беляевым.

В настоящей партитуре Анданте содержит 204 такта — на 11 тактов меньше, чем в фортепьянной редакции (за счет серединной каденции, не вошедшей в партитуру, и заключительного аккорда, длящегося в партии фортепьяно 4 такта вместо одного).

Третья часть

Эскизы Скерцо, находящиеся в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину, довольно хорошо сохранились. В них, правда, много помарок, зачеркнутых тактов, всяких условных знаков, указывающих на необходимость повторить отдельные куски музыкального текста с теми или иными изменениями или без них, много сокращенно написанных тактов, которые следует расшифровать по аналогии с подобными же тактами, и т. п. Наконец, встречаются попросту неразборчиво написанные места, над которыми приходилось немало думать, прежде чем удавалось установить их текст. В сомнительных случаях оказалось необходимым обратиться к печатной фортепьянной редакции, которая почти везде довольно точно воспроизводит текст оригинала. Исключением является только средний эпизод, где между обеими редакциями наблюдается существенное различие в фактуре.

Эскизы написаны на 13 страницах. Можно сказать, что весь нотный текст удалось разобрать. Но смысл некоторых надписей остался неясен, и потому принять их во внимание при инструментовке не оказалось возможным. Такова ремарка на стр. 2: «Теперь сделать фигурацию при F». Что понимать под словом «фигурация», установить не удалось.

На стр. 6 сказано: «Во 2 раз здесь как coda из 2 колена см. зн. 𝄪 в es-moll». Однако эта надпись никакой связи не имеет с тем нотным текстом, над которым она помещена.

В эскизах Скерцо почти нет указаний, относящихся к выбору того или иного инструмента и к инструментовке вообще. Такие указания есть на стр. 1 («Triang.»), на стр. 2 («в 1-й раз 8 ниже и без удвоений»), на стр. 6 («Arpa»), на стр. 7 («мел. в дух. и picc. также») и на стр. 8 («все время так литавры»).

Таким образом, автор настоящей редакции, создавая партитуру, должен был проявлять собственную инициативу. Однако он считал необходимым учитывать характерные особенности оркестрового стиля Чайковского, а также то, что композитор, как известно, в эскизах обычно предусматривает все существенные стороны создаваемого произведения — гармонию, голосоведение, расположение аккордов, верхние и нижние границы звучащего целого, фигурацию и т. д. (в эскизах не было только динамических обозначений). Такая особенность эскизов Чайковского позволила редактору проявлять свою инициативу при создании партитуры, главным образом, в выборе инструментов и заставила его воздерживаться, например, от попыток изменять количество голосов, данное в эскизе, или применять какие-либо декоративные приемы, которых нет в эскизах. Все это, естественно, создало дополнительные трудности при инструментовке.

Перерабатывая это скерцо для фортепьяно, Чайковский сделал две купюры величиной в 8 тактов каждая. В партитуре им соответствуют группы тактов 48—55 и 254—261, одинаковые по содержанию. На тот случай, если подобные сокращения окажутся желательными и в оркестровой редакции, в примечаниях даются соответствующие варианты тактов 56 и 262 для перехода к ним непосредственно от тактов 47 и 253.

Четвертая часть

Работа по восстановлению текста и инструментовке Финала проводилась, главным образом, на основе фотокопий авторских эскизов Симфонии, предоставленных редактору Домом-музеем П. И. Чайковского в Клину. Кроме того, пришлось использовать и другие материалы, а именно:

1. Авторский клавир Финала для фортепьяно с оркестром, изданный М. П. Беляевым в 1897 г.

2. Партитуры Финала для фортепьяно с оркестром (инструментовка С. И. Танеева), изданную в 1897 г. М. П. Беляевым.

3. Авторские эскизы Финала для фортепьяно с оркестром (хранятся в Доме-музее П. И. Чайковского, шифр А, а¹, № 79, папка XXVII).

4. Авторское фортепьянное переложение оркестрового аккомпанемента побочной партии Финала для фортепьяно с оркестром (хранится в Доме-музее П. И. Чайковского, шифр А, а¹, № 77, папка XXVII).

Обратиться к помощи этих дополнительных материалов оказалось необходимым в связи с тем, что автографы эскизов финала Симфонии сохранились не полностью. На 49-м такте авторских эскизов текст обрывается, а если сравнить эскизы Симфонии с печатной партитурой финала Концерта, инструментованного С. И. Танеевым, то можно установить, что он возобновляется в сохранившихся эскизах Симфонии только спустя 74 такта с тем, чтобы снова прерваться через 127 тактов. Таким образом, в эскизах финала есть два пробела.

Первому из них, размером в 74 такта, в фортепьянной редакции соответствует: побочная партия и переход к повторению главной партии (42 т.), повторение главной партии (26 т.) и начало разработки (6 т.). Следовательно, не хватает в сущности 48 тактов, поскольку остальные 26 тактов (повторение главной партии) нам известны. Там, где должна начинаться побочная партия (стр. 10 печатной партитуры фортепьянной редакции Финала), в эскизах вместо нее композитор написал: «2 тема из зап. книжки». Естественно было предположить, что эскизы этой темы можно найти в записной книжке № 11, в которой Чайковский в 1892 г. во время своего путешествия в Америку делал наброски различных тем для Симфонии Es-dur и неосуществленной симфонии e-moll. Однако там вместо изложения всей побочной партии мы видим только несколько начальных звуков ее мелодии. Таким образом, восстановить содержание недостающих тактов Симфонии можно только на основании авторских эскизов фортепьянной редакции Финала или его партитуры в редакции С. И. Танеева.

Второй пробел значительно короче, но он, как и первый, оказался на том месте, где должна быть побочная партия. Такое совпадение едва ли можно объяснить простой случайностью. По-видимому, оно имеет свои причины, о которых мы можем только догадываться. Судя по фортепьянной редакции, здесь в эскизах не хватает всего 16 тактов, в которых излагается в репризе побочная партия в Es-dur, фактурно, но не тематически, существенно отличающаяся от побочной партии экспозиции.

Не совсем ясно разрешается в эскизах вопрос о подготовке вступления побочной партии в репризе.

От того места, где в эскизах Симфонии текст обрывается (стр. 12 эскизов), можно непосредственно переходить к побочной партии—она оказывается достаточно хорошо подготовленной. Спор может идти только о необходимости включения в партитуру Симфонии четырех тактов (на стр. 60, 61 печатной партитуры фортепьянной редакции Финала), соединяющих место обрыва текста с фортепьянной каденцией, которая, само собой разумеется, в Симфонию входить не должна. Но и без этих четырех тактов переход к побочной партии вполне подготовлен (доминантовая гармония, ремарка автора — ritenuto molto, указывающая на приближение структурной грани).

В эскизах Финала Симфонии, а в связи с этим — и в партитуре ее, на 5 тактов больше, чем в партитуре фортепьянной редакции Финала. Из них 3 такта находятся между 3-м и 4-м тактами стр. 23 печатной партитуры фортепьянной редакции Финала и 2 такта — между 4-м и 5-м тактами стр. 46 того же издания (см. тт. 3, 4 и 5, стр. 7, т. 6, стр. 36 и т. 1, стр. 37 партитуры Симфонии).

Между эскизами Симфонии и печатной партитурой фортепьянной редакции Финала нет полного сходства. В фортепьянной редакции изложение местами полнее, чем в эскизах: добавлены выдержанные ноты, короткие реплики отдельных инструментов, усилен гармонический фон.

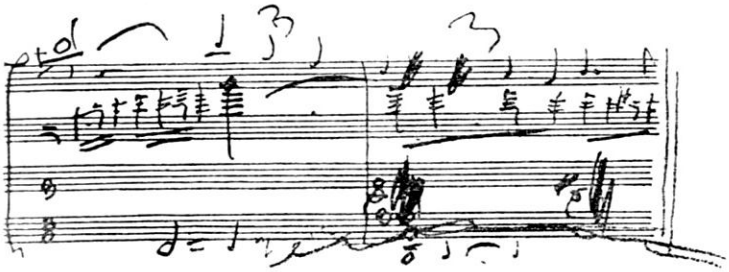
Если принять во внимание, что добавочные голоса внесены позже, при переделке Финала Симфонии в Финал для фортепьяно с оркестром, то их следовало, казалось бы, как последнюю по времени редакцию произведения, на которой остановился сам автор, включить и в оркестровую партитуру Симфонии. Но, с другой стороны, нельзя не учитывать естественного отличия фактуры, которое неизбежно имеет место между чисто оркестровой и фортепьянно-оркестровой партитурами одного и того же произведения. Поэтому вопрос о целесообразности внесения в оркестровую редакцию всех добавлений и изменений, сделанных композитором в фортепьянной редакции, надо решать не огульно, а применительно к каждому отдельному случаю.

При создании партитуры финала Симфонии редактор в подавляющем большинстве случаев отдавал предпочтение эскизам Симфонии перед фортепьянной редакцией, считая, что те небольшие добавления, какие есть в фортепьянной редакции, не имеют существенного значения и что их отсутствие в оркестровой редакции может быть компенсировано преимуществами звучания оркестра перед звучанием фортепьяно. Тем более, что, как известно,

Чайковский в своих эскизах всегда с исчерпывающей полнотой предусматривал все детали будущей партитуры. Надо думать, что и в данном случае он выписал бы в эскизах те небольшие добавления, какие оказались в фортепьянной редакции, если бы считал нужным это сделать.

Особо стоит вопрос о восстановлении текста побочной партии, которая, как уже было сказано, отсутствует в эскизах Симфонии как в экспозиции, так и в репризе. Но о том, что она была в эскизах, свидетельствует тот факт, что ее последние два такта, 17-й и 18-й, сохранились в эскизах репризы Симфонии.

Вот факсимильное воспроизведение этих тактов:



Ими начинается новая страница эскизов. Следовательно, предыдущие страницы, на которых помещались первые 16 тактов побочной партии, по всей вероятности, утеряны. Их содержание можно было восстановить только по авторским эскизам Финала в фортепьянной редакции или по партитуре Финала для фортепьяно с оркестром, сделанной С. И. Танеевым, так как других источников для этого найти не удалось. Так же пришлось поступить с побочной партией и в экспозиции, где она развита значительно шире и состоит из 42 тактов, а также и с первыми шестью тактами разработки, которая сохранилась в эскизах только начиная с седьмого такта (всего здесь утеряно, вероятно, 8—10 страниц эскизов).

Наибольшие трудности встретились при восстановлении оркестровой редакции побочной партии в репризе Симфонии (цифра 16). Основная мелодия проходит здесь на густом фоне гармонической фигурации фортепьяно, захватывающей пять октав — от большой до четвертой. Спрашивается, нужно ли и в оркестровой редакции стремиться к тому, чтобы сохранить хотя бы частично, в пределах возможного эту фигурацию? Была ли она в эскизах Симфонии хотя бы в более скромном виде? Если судить по двум последним сохранившимся тактам побочной партии, 17-му и 18-му (см. выше), то никакой гармонической фигурации автор здесь не имел в виду, когда предназначал эту музыку для исполнения оркестром.

Однако в 17-м и 18-м тактах в самих мелодических голосах есть движение шестнадцатыми и восьмыми, и поэтому можно в аккомпанементе ограничиться одной протянутой гармонией. Иная картина в первых 16-ти тактах. Здесь мелодия изложена преимущественно четвертями, встречаются, правда, и восьмые, но немало и остановок на половинных нотах. Возникает вопрос, достаточно было бы одного чисто аккордового сопровождения и тех гаммообразных пассажей, которые есть в каждом такте, чтобы сделать фактуру полноценной и интересной? Если представить себе оркестровую редакцию побочной партии в таком виде, т. е. как мелодию на аккордовом сопровождении в сочетании с гаммообразными взлетами к третьей четверти каждого такта, то придется признать, что фортепьянная редакция, где сохранены та же мелодия на аккордовом сопровождении и те же пассажи, но добавлен еще «журчащий» фон фортепьянных фигураций, выглядит эффектнее и богаче сравнительно с оркестровой. Поэтому, учитывая ремарку Maestoso, а также незамысловатый, бравурно-маршеобразный характер музыки, редактор позволил себе добавить движение по аккордовым звукам, не стремясь, конечно, точно воспроизвести фортепьянную фигурацию, но в известной степени приближаясь к ней, насколько это позволяют оркестровые средства.

Необходимо сказать несколько слов о гаммообразных пассажах, которые являются в настоящей редакции одним из трех основных элементов фактуры побочной партии в репризе Финала. Дело в том, что в авторских эскизах фортепьянной редакции Финала эти пассажи выписаны композитором только в первых двух тактах с добавлением—«и т. д.». Если же посмотреть в танеевскую партитуру финала Концерта, мы увидим подобные гаммообразные пассажи не только в первых двух тактах, но и во всех последующих, кончая четырнадцатым тактом. Откуда же С. И. Танеев заимствовал эти пассажи? Поскольку в автографах их нет, остается предположить, что он, опираясь на ремарку Чайковского «и т. д.», сочинил пассажи сам. Эти же пассажи сохранены и в настоящей партитуре.

Симфония Es-dur Чайковского в настоящей редакции была впервые исполнена 7 февраля 1957 года в Москве симфоническим оркестром Московской областной филармонии под управлением М. Тэриана.

С. Богатырев

EDITOR'S NOTE

Chaikovsky first mentioned his Symphony in E-flat major in his letter to Anna Merkling dated May 20, 1892. This is what he wrote: "I have begun to compose a symphony but it doesn't go as smoothly as I might wish. I'm afraid this is the beginning of the end, i. e., that I've written myself out. Well, we shall see... I hope by mid-July to be back home and apply myself to the symphony so as to finish it in the autumn" [1].

We learn of the further work on the Symphony from the composer's letter to Sergei Taneyev of July 13, 1892: "In May, before my departure abroad, I sketched the first movement and finale of a symphony. I made no progress with it abroad, and now I have other things to attend to" [2].

"I'm stuck with the symphony", Chaikovsky wrote to Taneyev on August 3 [3]. The composer was busy with the proofs of Iolanthe and Nutcracker, and was able to resume work on the Symphony only in October, after another trip abroad.

On October 12, 1892, he wrote to his brother Modest: "Am working very assiduously... Just now am busy with a symphony. It will soon be ready in the rough" [4].

And finally on October 23, 1892, in a letter to Alexander Siloti Chaikovsky wrote: "On my return home took up a symphony. Finished it in the rough and began orchestrating.... It is my hope I shall be over with its orchestration in December [5].

Thus we have precise information regarding the date of composition of the Symphony in E-flat major: Chaikovsky wrote it in May 1892 (before he left Klin for abroad on May 27), and in October (between October 7 and 23). He completed the rough drafts of the Symphony and orchestrated about half of the first movement (33 pages of the final score have been preserved).

We do not know when Chaikovsky left off work on the score he started in October. A further reference to the Symphony is to be found only in the well-known letter to Vladimir Davidov dated December 16, 1892: "Have gone over attentively and, so to speak, looked with an impartial eye at my new symphony, which, fortunately, I have not had the time to orchesrtate and release for performance. The impression it produces is far from flattering, in a word, the symphony was written just for the sake of writing something, and contains nothing interesting or appealing. I have decided to scrap it and forget about it. This decision is irrevocable, and it is a good thing I have taken it" [1].

Two months later, on February 11, 1893, the composer again wrote to V. Davidov: "You know that I have destroyed the symphony which I wrote and orchestrated in part in the autumn" [2].

But we know that Chaikovsky did not destroy the sketches of the Symphony. Only six months later, after he had completed work on his Sixth Symphony (in July 1893) the composer made the Symphony in E-flat major into a piano concerto in three movements, of which he himself orchestrated only the first. He was uneasy about the length of the concerto, as can be seen from his letter to A. Siloti of September 25, 1893: "Since it is inordinately long, I have decided to leave only one movement which I'll call Allegro de concert, or perhaps Konzertstück" [3].

The same thought is expressed in the letter to S. Stoyovsky:

"I am working now on the instrumentation of the concerto for our kind Diémer. Tell him, when you see him, that when I began orchestrating I was uneasy and disturbed about the length of this concerto. Then I decided to retain just one movement, the first, and that will become the whole concerto. The work can only gain from this, since the last two movements contain nothing in particular" [4].

---

[1] P. Chaikovsky — S. Taneyev, Letters. Goskultprosvetizdat, (Moscow), 1951, p. 249, Letter No. 68.

[2] Ibid., p. 184, Letter No. 194.

[3] Ibid., p. 186, Letter No. 196.

[4] Chaikovsky's Letters to His Relatives and Friends, State Music Publishers, Moscow, 1955, p. 520, Letter No. 638.

[5] This letter (press-mark A. a[3], No. 304) is at Chaikovsky Home-Museum in Klin.

[1] Chaikovsky's Letters to His Relatives and Friends, State Music Publishers, Moscow, 1955, p. 523, Letter No. 644.

[2] Ibid., p. 532, Letter No. 654.

[3] This letter (press-mark A, a[3], No. 3052) is at the Chaikovsky Home-Museum in Klin.

[4] The letter is in possession of V. Horowits, its photostat copy is preserved at the Chaikovsky Home-Museum in Klin, press-mark 116 No. 2134 (Translated from French by X. Davidova).

But within a month of writing this letter Chaikovsky had died, and we do not know what, finally, he would have done in this case, i. e. whether he would have discarded the Andante and finale, and what he would have called this work of his.

Until lately the Symphony was believed to be in three movements, although many years ago, Modest Chaikovsky, the composer's biographer, expressed an opinion that a fourth movement, a scherzo, had been composed. This is what he says in his Life of P. I. Chaikovsky: "In October (1892—*S. B.*) all rough drafts were ready. Of these, only the sketches of the first movement, Andante, and finale have been preserved. There is no scherzo. It is quite possible that, on discarding the Symphony, he used it for one of his eighteen pieces (Op. 72) [1]. Modest Chaikovsky probably means the tenth piece in Op. 72 preserved among the composer's papers in two versions: as sketches for orchestra without a title and sketches for piano, two hands, under the title of "Scherzo-Fantasia", the tonality in both cases being E-flat minor. Regarding time of composition, the orchestral version precedes the piano one, which must have prompted Modest Chaikovsky to suppose that the orchestral Scherzo in E-flat minor, rewritten in 1893 for piano, had originally been composed for the Symphony in E-flat major.

There are several arguments in favour of M. Chaikovsky's conjecture.

1) The choice of tonality. It is scarcely probable that an independant piece should have been composed in E-flat minor, a tonality rarely employed in orchestral music. It would, however, be quite different with the scherzo as a part of the E-flat major Symphony, when the chosen tonality would be perfectly justified and logical.

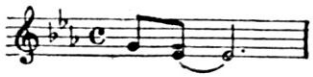
2) As we know, the composer finished work on the sketches of the Symphony by October 1892. The Scherzo, too, was composed at approximately the same time. Although the MS. of the Scherzo bears no date, we may be positive that Chaikovsky was writing it in the period between 1891 and 1892. This is borne out by the kind of music-paper on which the Scherzo is written and which is not encountered among the composer's MSS. prior to the year 1891. The sketches of the other works belonging to that period (Intermezzo from the "Recollection of Florence" Sextet, part of sketches of the "Voyevode" Ballad and the finale of the Symphony in E-flat major) are also written on such paper. (This information has been furnished by Xenia Davidova, Manager of the Manuscript Archives of the Chaikovsky Home-Museum in Klin).

3) In none of Chaikovsky's letters of the years 1891 and 1892 is there mention of his working on any symphonic composition except the "Voyevode" and the Symphony in E-flat major. The Scherzo is a long work, and the composer had no reason whatever to omit mention of it in speaking of his current work.

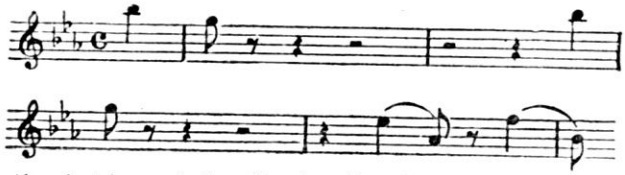
4) There is no symphony in three movements among Chaikovsky's works in that genre.

5) The sketches of the first movement and finale of the Symphony were written in May 1892. And we know that on October 12, 1892, the composer wrote to his brother Modest: "Am working very assiduously... Just now am busy with a symphony". If he had been composing the Andante alone, a short and not complex piece, Chaikovsky would hardly have had to "work very assiduously" on his symphony. We know how strong and free was the flow of inspiration in the last years of his life, when he was composing "The Queen of Spades" and the Sixth Symphony, works contemporary with the Symphony in E-flat major. That is why it is natural to suppose the existence of one more movement of the cycle, a scherzo, which is never missing in Chaikovsky's symphonies.

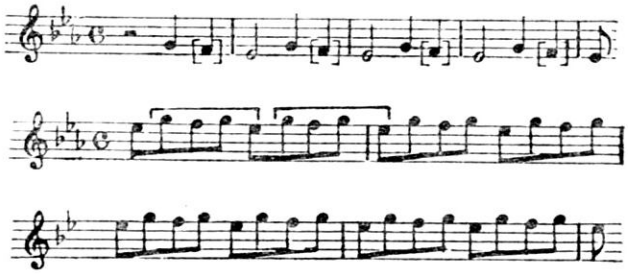
6) This is further borne out by the presence of thematic proximity between the Scherzo and the first movement of the Symphony in E-flat major. This proximity is here no less pronounced than in the finale, where the element most used is the initial motif of the principal subject of the first movement, the descending third:



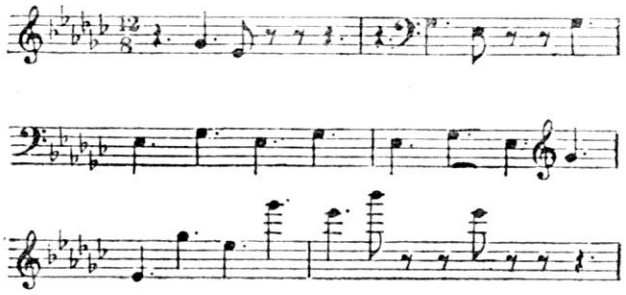
We recognize this motif in the principal subject of the finale (bars 1—5):



in the bridge of the finale (for instance, bars 46—47), before the Recapitulation (bars 185—197) and in the coda (bars 294—298, 310—315):



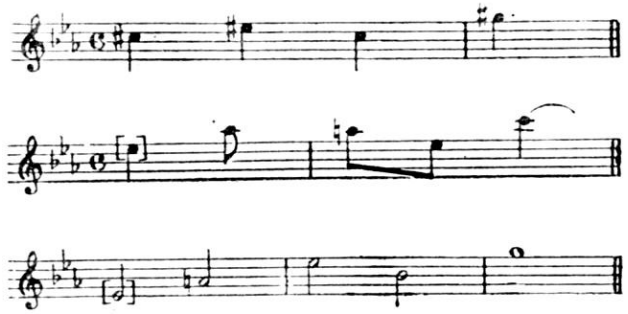
This descending motif is persistently emphasized in the concluding six bars of the Scherzo's coda (bars 323—328):



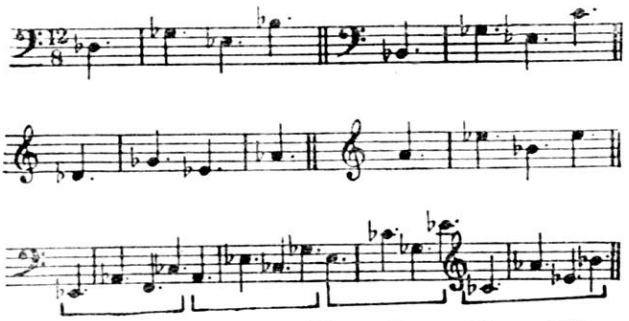
[1] Modest Chaikovsky. Life of P. I. Chaikovsky, Vol. III. (Moscow, 1903), 657.

The melodic element more clearly felt in the Scherzo is the one immediately following the initial motif of the principal subject in the Exposition of the first movement:

as well as its variants in the Development, the Recapitulation and the coda (bars 197—198, 259—260, 370—372):



Assigned for the most part to the wind instruments, this motif is very prominent in the second section of the Scherzo in the form of exclamations, and in the coda against the uninterrupted motion in the other parts. Depending on its surroundings, this melodic element changes its intervallic structure and appears in the following transformations (bars 24—25, 26—27, 32—33, 39—40, 308—312):



Following one upon the other, the different intervallic forms of this motif make up (in bars 308—312) a single ascending passage, after which come again the unconnected exclamations, and, as has been stated above, the Scherzo ends with the persistent repetition ot the initial thematic motif, the descending third.

It is noteworthy that the basic melodic material of the Scherzo — the uninterrupted motion of quavers — loses its importance at the close of the coda, receding into the background in the basses where it is converted into a figured organ point. By bringing into prominence the thematic elements of the first movement, the composer stresses the Scherzo's thematic closeness to the other movements of the Symphony.

The above considerations suggest a positive answer to the question whether the Scherzo is a part of the Symphony in E-flat major.

There is only one argument against this, and that is the introduction of the harp in the Scherzo's middle episode. The composer has written the harp part in full — 34 bars of uninterrupted figuration. But it is a well known fact that there is no harp in any of Chaikovsky's numbered symphonies. On the other hand, having introduced the harp into the score of his "Manfred" Symphony, Chaikovsky might well have wanted to continue the experiment in his E-flat major Symphony, his sixth in order of composition. His not introducing the harp into the next, the Sixth Symphony proper, may be explained by the nature of its music, by its profoundly psychologic content; in it, the picturesque and descriptive element giving rise to some genre or landscape associations does not play any important part. And it is exactly such associations that are evoked in the listener's mind by the middle episode of the Scherzo from the Symphony in E-flat major. This vivid music, rich in contrasts, must have suggested the use of the harp, imitating in one of the episodes the sound of Ukrainian folk instruments, the background against which is heard the bright, serene and lucid melody of a folk song ("The Crane").

The Editor has included the Scherzo in the Symphony in E-flat major as its third movement, after the calm Andante.

As a result, the Cycle is as follows:

1. Allegro brillante (in E-flat major)
2. Andante (B-flat major)
3. Vivace assai (E-flat minor)
4. Allegro maestoso (E-flat major).

This is what the Editor has done with each individual movement.

First Movement

In reconstructing the text of the first movement the Editor has used the following materials:

1. Rough sketches of the Symphony.
2. The MS. of the final score of the first half of the Symphony's first movement, 248 bars in all. The two MSS. are preserved at the Chaikovsky Home-Museum in Klin (folder XXVII, No. 75 and 78, pressmark A, a[1]).
3. The printed score of the Third Concerto for Piano and Orchestra, P. Jurgenson, 1894 [1].
4. The composer's MS. score of the Third Concerto at the State Central Glinka Museum of Musical Culture, Moscow.

If we had no Third Concerto at our disposal, our task would be orchestrating the second half of the first movement of the Symphony, beginning with bar 249, on the basis of the sketches. The existence of the score of the Concerto made our task much easier, because many pages of the Concerto score could be transferred in their entirety into the Symphony. To do this, however, we had to compare bar after bar the Symphony's sketches and the score of the Concerto. Thus it was found that the Symphony's music had been transplanted into the Concerto almost unchanged. The only change concerned the texture which

[1] Jurgenson published the Third Concerto as a one-movement work — in accordance with Chaikovsky's intention; see his letter to Siloti cited above.

had been made as pianistic as possible. An alteration of any importance occurred at the end of the Development: at bar 88 of the Development (bar 235 of the first movement) of the Concerto a long cadenza begins (88 bars) leading to the Recapitulation.

In the Symphony, however, the Development Section is continued, and 20 bars farther on there comes at a high level of dynamic tensity, first a tonal, and 2 bars later, a thematic recapitulation. ,

Despite the perfect similarity of the music of the Recapitulation in the Symphony's sketches and the score of the Concerto, the score as written by the composer naturally could not be utilized, because in converting his symphony into a concerto he had to isolate a separate piano part from the sketches of the Symphony. As a result, the orchestral part differs from what it would have been if the composer had in mind the orchestra alone, without the solo piano.

The Editor had to introduce such changes into the score of the Concerto as were necessitated by transferring the piano part to the orchestral instruments.

Altogether the Editor's task was, first, to find in the sketches the continuation of the Symphony's first movement, 248 bars of which had been scored by the composer himself, and secondly, to orchestrate the music that had not been orchestrated (the end of the Development Section, the whole of the Recapitulation and the coda — 157 bars in all) availing himself of the sources mentioned earlier.

Upon a close study of the sketches it proved easy enough to find the end of the Development and the transition to the Recapitulation. As to the orchestration, it was found that 68 bars of the Third Concerto could be used without change. Those are the bars where the piano part has rests or is doubled by the orchestra, or was added by the composer as he was making the Symphony into a concerto without altering the orchestral parts (for instance, the last six bars of the Concerto); this was easy to see in the sketches where such additions were made in the composer's hand. Eight bars had to be orchestrated anew on the basis of the composer's rough drafts: the end of the Development and two initial bars of the Recapitulation. The composer had had no time to orchestrate them while working on the Symphony and did not include them in the Concerto, writing in place of the last bars of the Development (as we have noted above) a long cadenza for the piano. The orchestration of the remaining 81 bars of the Recapitulation of the Third Concerto had to be drastically revised because the piano part had to be distributed among the instruments of orchestra.

The resulting score of the Symphony's first movement contains 405 bars (Exposition — 147 bars, Development—107 bars and Recapitulation—151 bars). Of the 405 bars, 316 were orchestrated by the composer (248 of the MS. score of the Symphony, and 68 of the Recapitulation and coda of the Third Concerto used without change) and 89 bars, by the Editor. In bars 247 and 248, the last in the MS. fair score, the composer did not write the parts of the wind instruments in full, which is evident from comparing the score with sketches. The Editor has put this in order.

We should add that there are almost no dynamic markings in the MS. score of the Symphony; indeed they occur there as an exception. Neither are there any markings relating to the production of sound in the broad sense of the word (ties, staccato marks, and so on). Last but not least, there are almost no indications of tempo. All such markings have, therefore, been taken from the Third Concerto where the text there is similar to that of the Symphony; in other instances the Editor has introduced them at his discretion. In the extremely rare cases where the markings in the MS. score of the Symphony differ from those in the printed score of the Concerto, the latter were preferred, because they had been made at a later date and with greater care.

Second Movement

It was more difficult to reconstruct the text and orchestrate the Symphony's second movement than the first.

The reason is that the sketches of the first movement have been preserved in full while out of the 204 bars of the second movement only 81 were found in the composer's sketches and the remaining 123 bars had to be supplied from other sources.

These other sources were:

1. The composer's piano score of the Andante for Piano and Orchestra published by M. P. Belayev in 1897.

2. The score of the Andante for Piano and Orchestra (orchestrated by Sergei Taneyev) published by M. P. Belayev in 1897[1].

3. The rough MS. draft of the Andante for Piano and Orchestra kept at the Chaikovsky Home-Museum in Klin (press-mark A, a[1], No. 76, folder XXVII).

Sixty-five of the 81 bars available in sketches make up almost the whole of the Andante's middle section; only the last 21 bars, reiterating the principal theme of the middle section, are missing. The remaining 16 bars fall in the coda.

Thus nothing has been preserved in the sketches of the music of the opening and concluding sections of the Andante. We cannot tell whether in the Symphony it was similar to that in the Andante of the piano version, or if the composer made a change while reworking his symphony into a concerto.

Things are quite different in the middle section of the Andante.

A comparison of the sketches of the middle section of the Andante with the printed piano version shows that in converting his symphony into a concerto Chaikovsky left the music unchanged. The texture alone was altered because the composer had to make it as pianistic as possible. In writing the part of the solo piano Chaikovsky did not introduce into it any

---

[1] As has been noted, the question whether the Andante and Finale should be regarded as part of the Third Concerto is a moot one (although the Concerto is often performed as a three-movement cycle). That is why we use the term "Third Concerto" only in speaking about its first movement. In the future we shall use the words "piano version" to designate the Andante and Finale for piano and orchestra.

new thematic material: he gave to the piano individual episodes significant from the thematic viewpoint, or limited its role to that of accompaniment by assigning to it repeated chords, harmonic figurations, or letting it play short cadenzas with trills and passages (in solo episodes). Since there are no accompaniment-type figurations and cadenzas in the sketches, they have naturally enough not been included in the orchestral version.

Differences between the sketches of the Symphony's Andante and the Andante of the piano version are extremely rare. In orchestrating, the Editor almost always preferred the variant of the sketches.

The sketches contain no composer's indications regarding orchestration; only in two instances do we find a remark that the melody should be played by the cellos.

The rough MS. of the piano version of the Andante, on the contrary, contains numerous indications of the instruments the composer intended to employ. But these indications are to be found only in the middle episode of the Andante; there are none in the opening 32 bars performed by the orchestra alone, nor in the subsequent 20 bars with the solo piano. Instead of such indications we see on the back of the first sheet of the MS. the following in the composer's handwriting:

"All strings to be divided into two equal parts in orchestrating. N B. some p i z z., others no. In general the orchestration to be very transparent".

Further on, however, in his numerous notes regarding the orchestration of the middle episode of the Andante, Chaikovsky never mentions use of divided strings, half of which are to play p i z z.

In indicating instruments which were to play the individual leading parts, Chaikovsky probably was concerned with the ensemble between the piano and orchestra, and not the orchestra alone. We may assume that this explains his obvious tendency to lighten the orchestral fabric by means of d i v i s i and by assigning the melodies not to an orchestral group as a whole but to soloists.

One may ask whether these indications were as binding in the case of a purely orchestral version of the Andante. There is no doubt that a positive answer would not be quite justified as it would disregard the natural difference between the sound possibilities of an orchestra alone and the ensemble of orchestra and piano.

The Editor, therefore, considered the choice of this or that timbre indicated by the composer necessary only in those instances where the orchestral texture so allowed.

The sketches of the Symphony's Andante have no dynamic markings, neither has them the MS. draft of the Andante of the Concerto. That is why in orchestrating, the Editor has adhered to the Taneyev score of the piano version of the Andante as published by Belayev.

The present score of the Andante contains 204 bars, i. e., it is 11 bars shorter than the piano version (these bars embrace the middle cadenza, not included in the score, and the final chord which in the piano version lasts four bars instead of one).

Third Movement

The sketches of the Scherzo preserved at the Chaikovsky Home-Museum in Klin are in a fairly good condition. True, they contain a lot of erasures, crossed-out bars and various signs indicating the repetition of separate passages with or without alterations, many bars written in a cryptic way and deciphered by analogy with bars resembling them, and so on. There are, moreover, places written illegibly, over which the Editor had to ponder long, before he could find out their meaning. In certain doubtful cases it was necessary to turn to the printed piano version, for the most part faithfully reproducing the original text; the exception was the middle episode, the two versions of which differ materially as regards texture.

The sketches are written on 13 pages, and the whole musical text may be said to be deciphered. The meaning of some markings, however, is not clear and the Editor could not use them in orchestrating. One such instance is the remark on page 2: "Now make figuration at F". It has not been possible to ascertain what was meant by the word "figuration".

On page 6 we read: "The second time here as from the 2-nd phrase see sign ✖ in E-flat minor". This sentence, however, has no connection with the text over which it appears.

The sketches of the Scherzo contain almost no indications as to the choice of instruments and orchestration in general. Those that do occur are found on pages 1 ("Triang."), 2 ("The first time an 8 below and without doubling"), 6 ("Arpa"), 7 ("Mel. /ody in wind. /s/ and also p i c c."), and 8 ("All the time kettle-drums thus").

Thus in orchestrating the Editor had to exercise his own initiative. Yet he deemed it necessary to take into account the peculiarities of Chaikovsky's orchestration, as well as the well-known fact that in his sketches the composer usually noted all the most important aspects of the work, such as the harmony, voice-progression, the disposition of the chords, the upper and the lower limits of the sound texture, figuration, and so on. The only thing absent in the sketches are dynamic markings. The nature of Chaikovsky's sketches gave the Editor scope for displaying his initiative chiefly in the choice of instruments, while making him wary of such changes as, for instance, adding or subtracting the number of parts, or introducing any ornaments not present in the sketches. Naturally, all this made the process of orchestrating the more difficult.

In arranging the Scherzo for piano Chaikovsky made two cuts of 8 bars each (bars 48—55 and 254—261 in the score) containing similar music. If in performing the orchestral version it should be desirable to make these cuts, the Notes offer the variants of bars 56 and 262 making possible direct transition to them from bars 47 and 253.

Fourth Movement

The reconstruction of the text and orchestration of the finale was done chiefly on the basis of the

composer's sketches of the Symphony placed at the Editor's disposal by the Chaikovsky Home-Museum in Klin. The other materials used are:

1. The composer's piano score of the Finale for Piano and Orchestra published by M. P. Belayev in 1897.

2. The score of the Finale for Piano and Orchestra (orchestrated by Sergei Taneyev) published by M. P. Belayev in 1897.

3. The composer's sketches of the Finale for Piano and Orchestra (preserved in the Chaikovsky Home-Museum in Klin, press-mark A, a¹, No. 79, file XXVII).

4. The composer's piano arrangement of the subsidiary subject of the Finale for Piano and Orchestra (preserved at Chaikovsky Home-Museum in Klin, press-mark A, a¹, No. 77, file XXVII).

It was necessary to use the auxiliary materials, because the MS. sketches of the Symphony's Finale have not been preserved in full: from bar 49 of the composer's sketches the text is missing, and a comparison with the printed score of the Finale of the Concerto orchestrated by Sergei Taneyev shows that the sketches of the Symphony available begin anew after a gap of 74 bars, only to get lost 127 bars later. So there are two gaps in the sketches of the Finale.

The first, 74 bars long, embraces in the piano version the secondary subject and bridge leading to the repetition of the principal subject (42 bars), the repetition of the principal subject (26 bars), and the beginning of the Recapitulation (6 bars). Consequently, only 48 bars are actually missing, since the remaining 26 bars contain the music known to us,— the repetition of the principal subject. At the place where the secondary subject should begin (page 10 of the printed score of the piano version of the Finale) we see in the sketches the following written in the composer's hand: "2-nd theme from the notebook". The natural thing to suppose was that the sketch of this theme would be found in Notebook 11 where the composer sketched different themes for his Symphony in E-flat major and one in E minor which was never written during his trip in America in 1892. But instead of the entire subsidiary theme we see in the notebook only a few initial notes of the melody. The only way, therefore, of reconstructing the missing bars of the Symphony was by having recourse to the composer's sketches of the piano version of the Finale or the score as edited by Taneyev.

The second gap is much shorter but, like the first, it occurs where the secondary subject should have been. This is hardly a coincidence. There must be some reasons for it at which we can only guess. Judging by the piano version, only 16 bars are missing here. They are part of the secondary subject, in E-flat major, differing, in the Recapitulation, in texture but not in theme from the secondary subject of the Exposition.

It is not clear from the sketches, how the appearance of the secondary subject is prepared in the Recapitulation.

From the place where the text is broken in the Symphony's sketches (page 12) transition to the secondary theme can be made immediately — it is well prepared. The question may arise only about the advisability of including in the score of the Symphony the four bars (on pages 60, 61 of the printed score of the piano version of the Finale) connecting the place where the score is broken off with the piano cadenza, which, naturally, should not be included in the Symphony. Without these four bars the appearance of the subsidiary is prepared perfectly well (the harmony of the dominant, the composer's marking "ritenuto molto" indicating the proximity of a structural border).

The sketches of the Symphony's Finale, and, consequently, its score, contain five bars more than the score of the Finale's piano version. Of these, three bars are between bar 3 and bar 4 on page 23 of the printed score of the Finale's piano version, and two bars between bar 4 and bar 5 on page 46 of that edition (cf. bars 3, 4 and 5 on page 7, bar 6 on page 36 and bar 1 on page 37 of the score of the Symphony).

The sketches of the Symphony and the printed score of the piano version of the Finale are not identical. The texture in the piano version is denser than in the sketches: there are long notes, short phrases in various instruments and a fuller harmonic background.

If we take into consideration that these additional parts were introduced at a later date, when the Symphony's Finale was being converted into a work for piano and orchestra, we should, at first glance, regard them as the latest version chosen by the composer and include them in the orchestral score of the Symphony. But we cannot disregard the natural difference in texture between the purely orchestral and piano-and-orchestra versions of one and the same work. That is why the question of introducing into the orchestral score all additions and changes made by the composer in the piano version should be decided on the merits of each individual case.

In working on the score of the Finale the Editor relied more on the Symphony's sketches than on the piano version, believing that the slight changes encountered in the latter are not very important and that their absence in the orchestral version can be compensated for by the advantages of the orchestral tone over that of the piano. This is all the more justifiable as Chaikovsky is known always to have provided for all details of the score he was working on. We may well suppose that in the present instance, too, he would have noted in his sketches the slight changes found in the piano version had he deemed this necessary.

A special problem was the reconstruction of the subsidiary subject which, as has been mentioned, does not occur in the Symphony's sketches, either in the Exposition or the Recapitulation. That it was in the sketches is proved by the fact that its two concluding bars (17 and 18) have been preserved in the sketches of the Recapitulation of the Symphony.

Here is the facsimile of these bars:

They are at the beginning of a new page of the sketches, and the preceding pages bearing the initial 16 bars of the subsidiary subject have probably been lost. What these bars were like could be discovered only from the composer's sketches of the piano version of the Finale or from the score of the Finale for Piano and Orchestra by Sergei Taneyev, since no other materials were available. The same applies to the secondary subject in the Exposition where it is much more developed and lasts 42 bars, as well as to the initial six bars of the Development which in the sketches begins with its 7-th bar (the number of pages missing in this section of the sketches must be from eight to ten).

The reconstuction of the orchestral version of the subsidiary subject in the Recapitulation of the Symphony presented the greatest difficulties (Figure 16). The melody here is given against a background of dense harmonic figurations spreading over five octaves, from the Great to the Quadruple Prime. The question was whether it was necessary in the orchestral version to preserve, as far as possible, this figuration. Did the sketches of the Symphony contain it, even though in a less developed form? To judge by the two concluding bars of the subsidiary that were preserved (17 and 18, see above), the composer had no intention of using here harmonic figuration in the orchestral version.

But the melodic parts in bars 17 and 18 move in quavers and semiquavers, so in the accompaniment a drawn-out harmony can be quite sufficient. But things are different in the preceding 16 bars: the melody here moves mostly in crotchets with quavers, as well as minims occurring now and again. The question was whether purely chord accompaniment and the scale-like passages that were present in each bar were enough to make the texture interesting and meaningful. If we picture to ourselves the orchestral version of the subsidiary subject in the form of a melody against a chord accompaniment in combination with scale passages on the third crotchet of each bar, we must admit that the piano version, containing that same melody with the chord accompaniment and the passages, plus the murmuring background of piano figurations, is much more impressive and brilliant. For this reason and paying heed to the "Maestoso" marking, as well as the simple, bravura and march-like nature of the music, the Editor has ventured to add movement on the harmony notes without, however, trying to imitate piano figuration but approaching it as far as the orchestral medium allows.

A few words should be added regarding the scale passages which are in the present edition one of the three chief elements of the texture of the subsidiary subject in the Finale's Recapitulation. In the composer's sketches of the piano version of the Finale these passages are written in full only in the first two bars followed by "etc". Comparing it with the Taneyev score of the Concerto's Finale, we see that such scale passages are given not in the first two bars alone but in the subsequent ones as well, up to the fourteenth bar. Where did Sergei Taneyev take these passages? Since they are not present in the MS. we may assume that he proceeded from Chaikovsky's "etc." and composed them himself. We have preserved these passages in this score.

Chaikovsky's Symphony in E-flat major was first performed on February 7, 1957 in Moscow by the Moscow Region Philharmonic Orchestra under M. Terian.

Semyon Bogatyryev

СИМФОНИЯ
ES-DUR

СОСТАВ ОРКЕСТРА

3 флейты (III=малой флейте)	3 Flauti (III=Flauto piccolo)
2 гобоя	2 Oboi
2 кларнета (B)	2 Clarinetti (B)
2 фагота	2 Fagotti
* * *	* * *
4 валторны (F)	4 Corni (F)
2 трубы (B)	2 Trombe (B)
3 тромбона	3 Tromboni
Туба	Tuba
* * *	* * *
Литавры	Timpani
Треугольник	Triangolo
Малый барабан	Tamburo
Тарелки	Piatti
Большой барабан	Cassa
* * *	* * *
Арфа	Arpa
* * *	* * *
Скрипки I	Violini I
Скрипки II	Violini II
Альты	Viole
Виолончели	Violoncelli
Контрабасы	Contrabassi

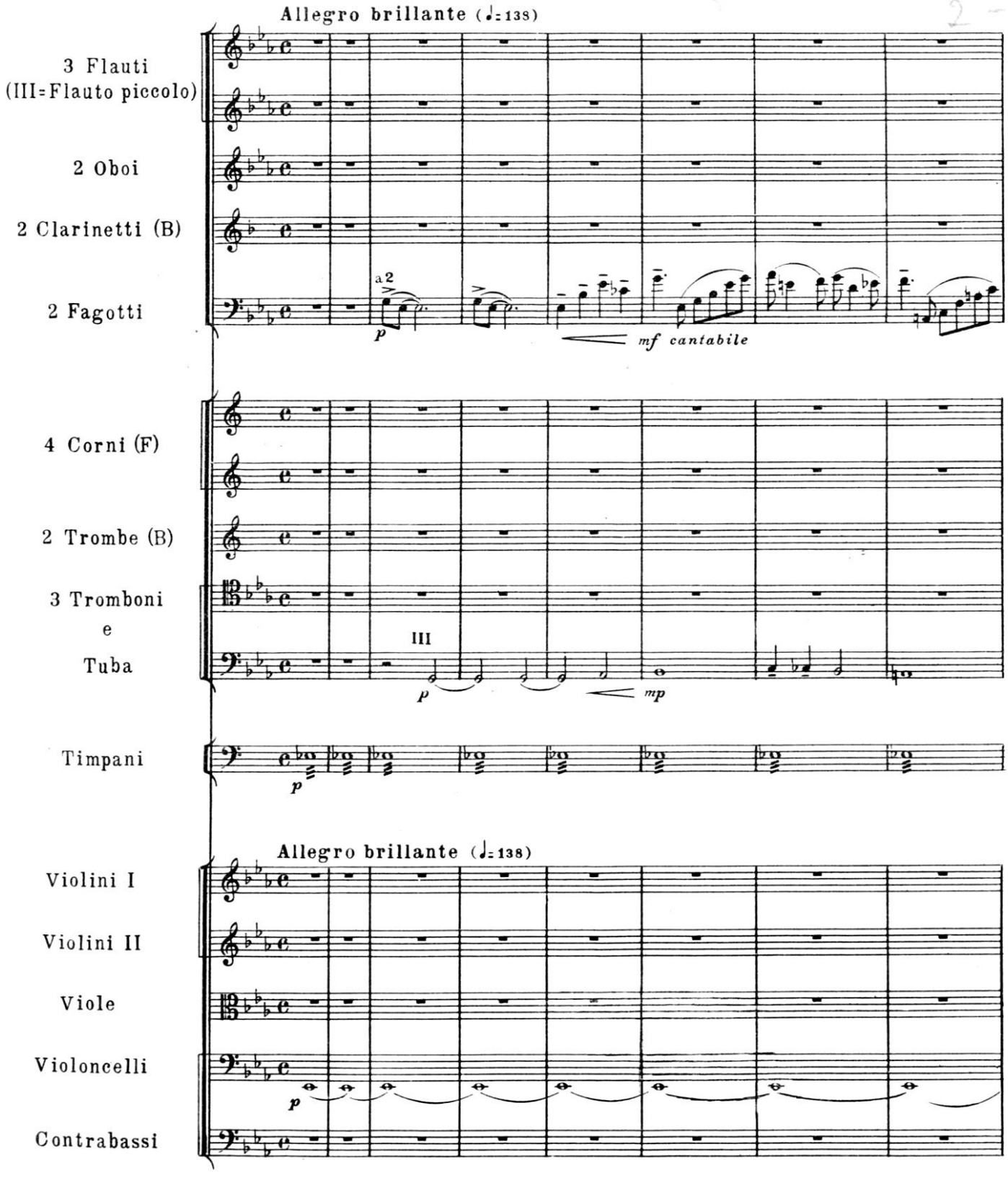
СИМФОНИЯ
ES-DUR

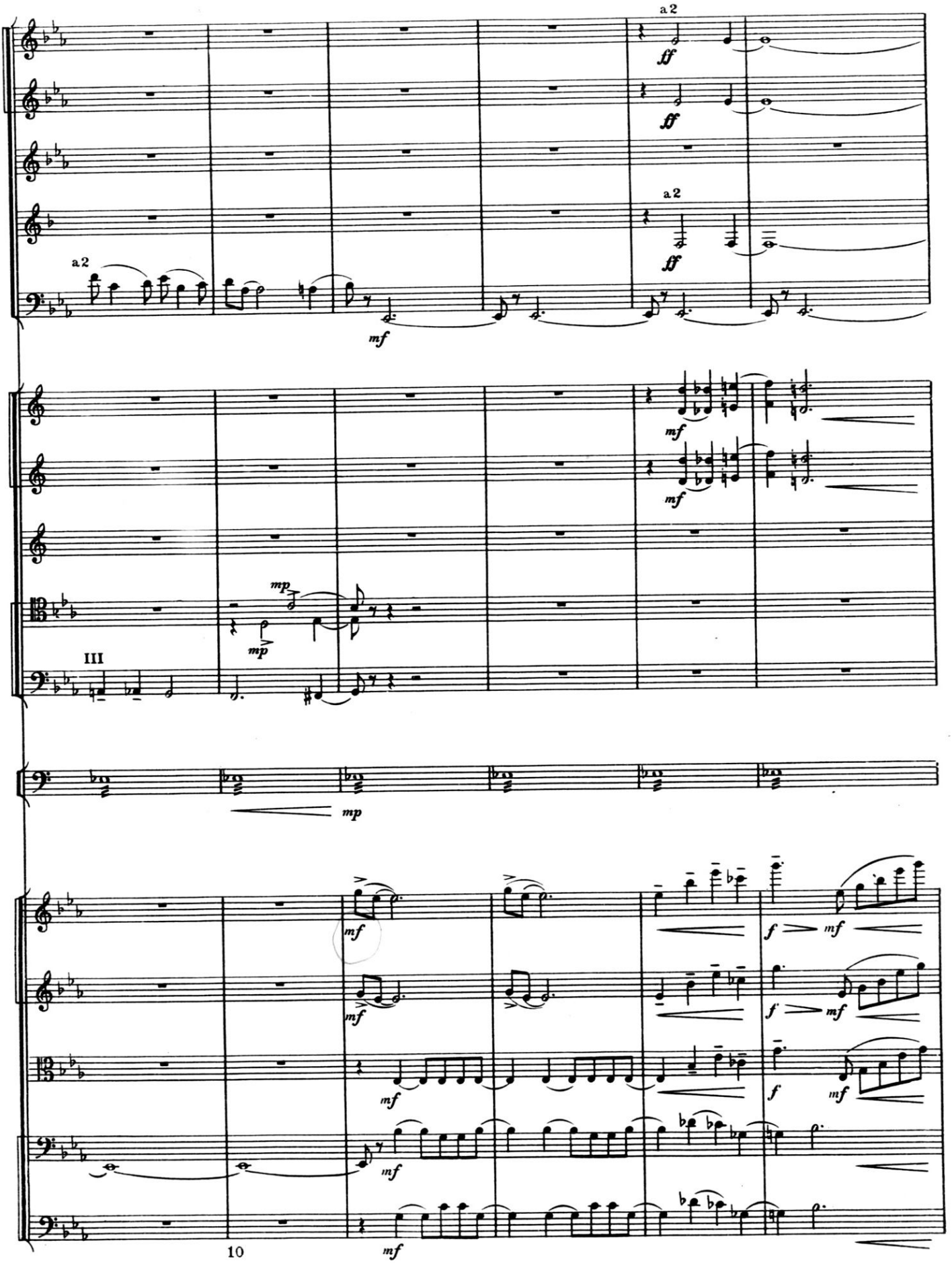
SYMPHONY
IN E-FLAT MAJOR

(1892)

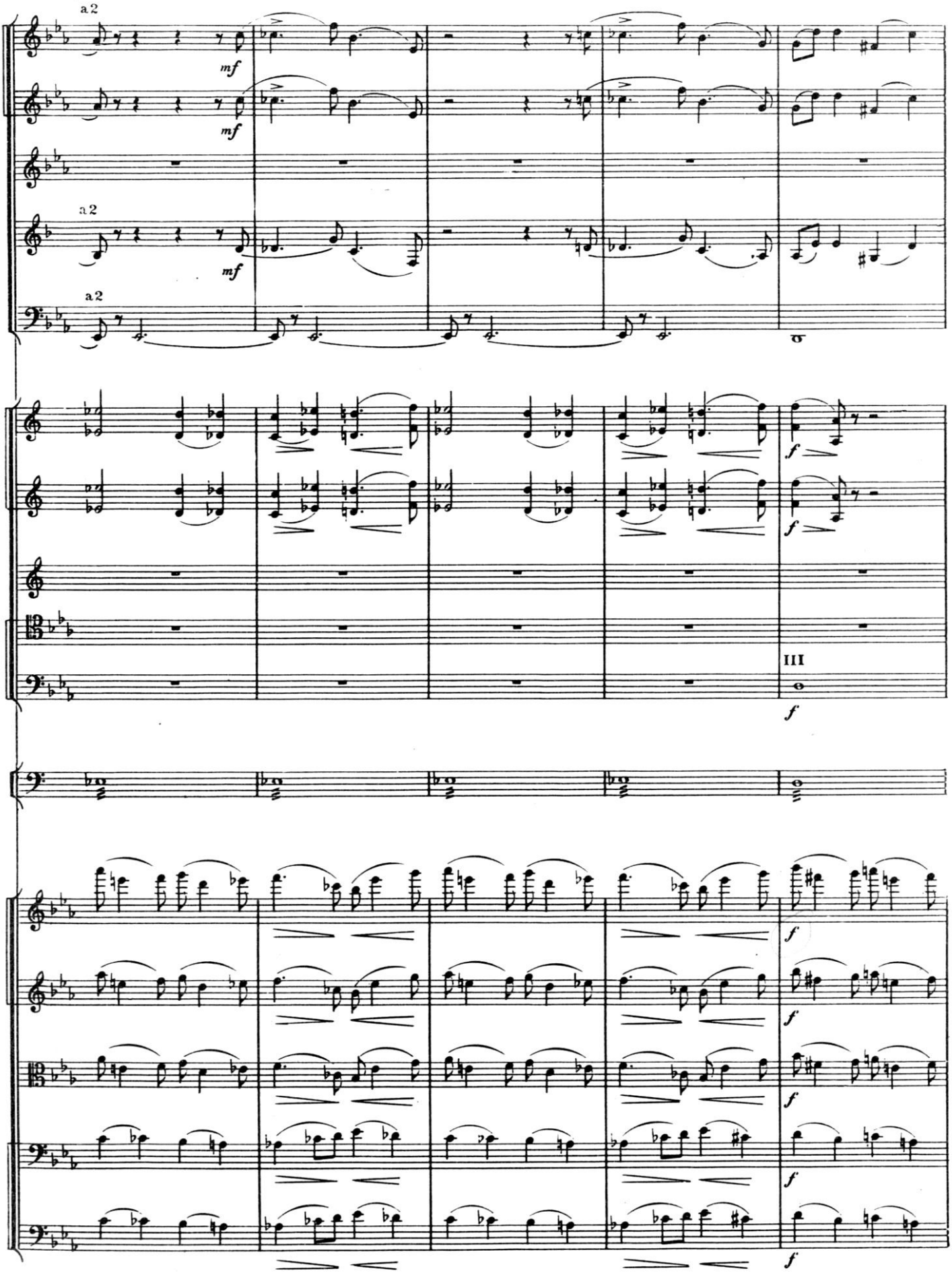
П. ЧАЙКОВСКИЙ
P. CHAIKOVSKY
(1840—1893)

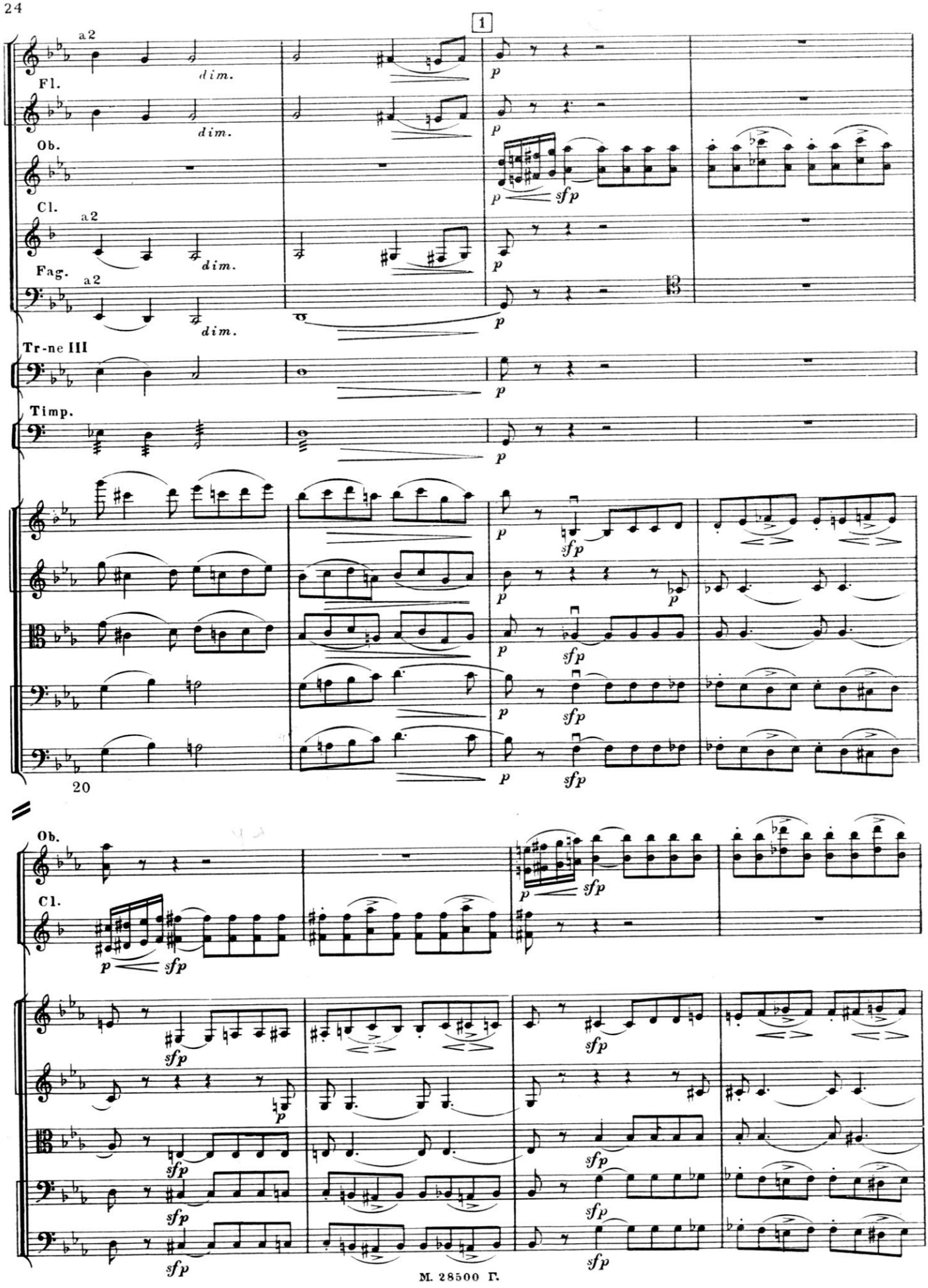
I

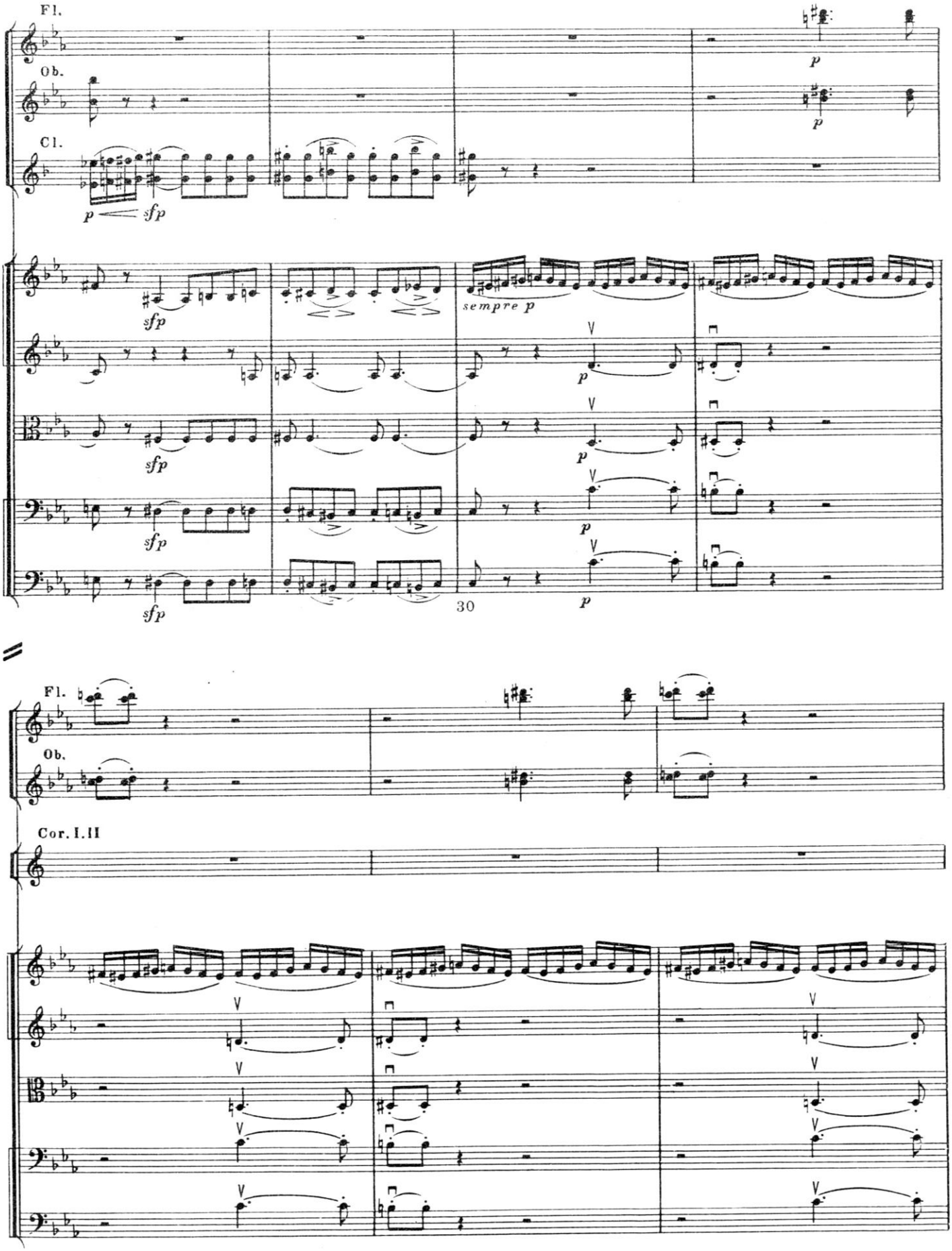


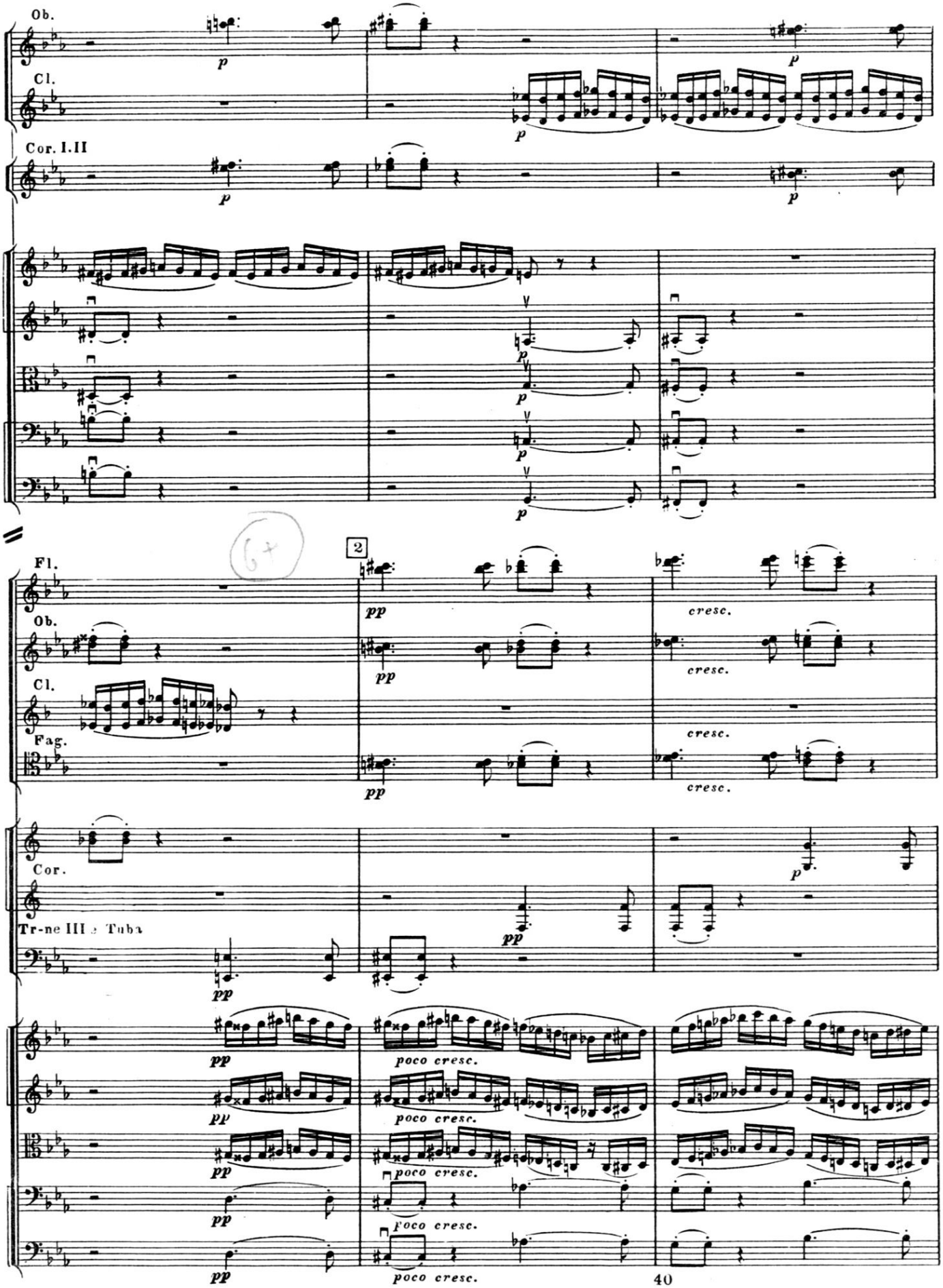


M. 28500 Г.

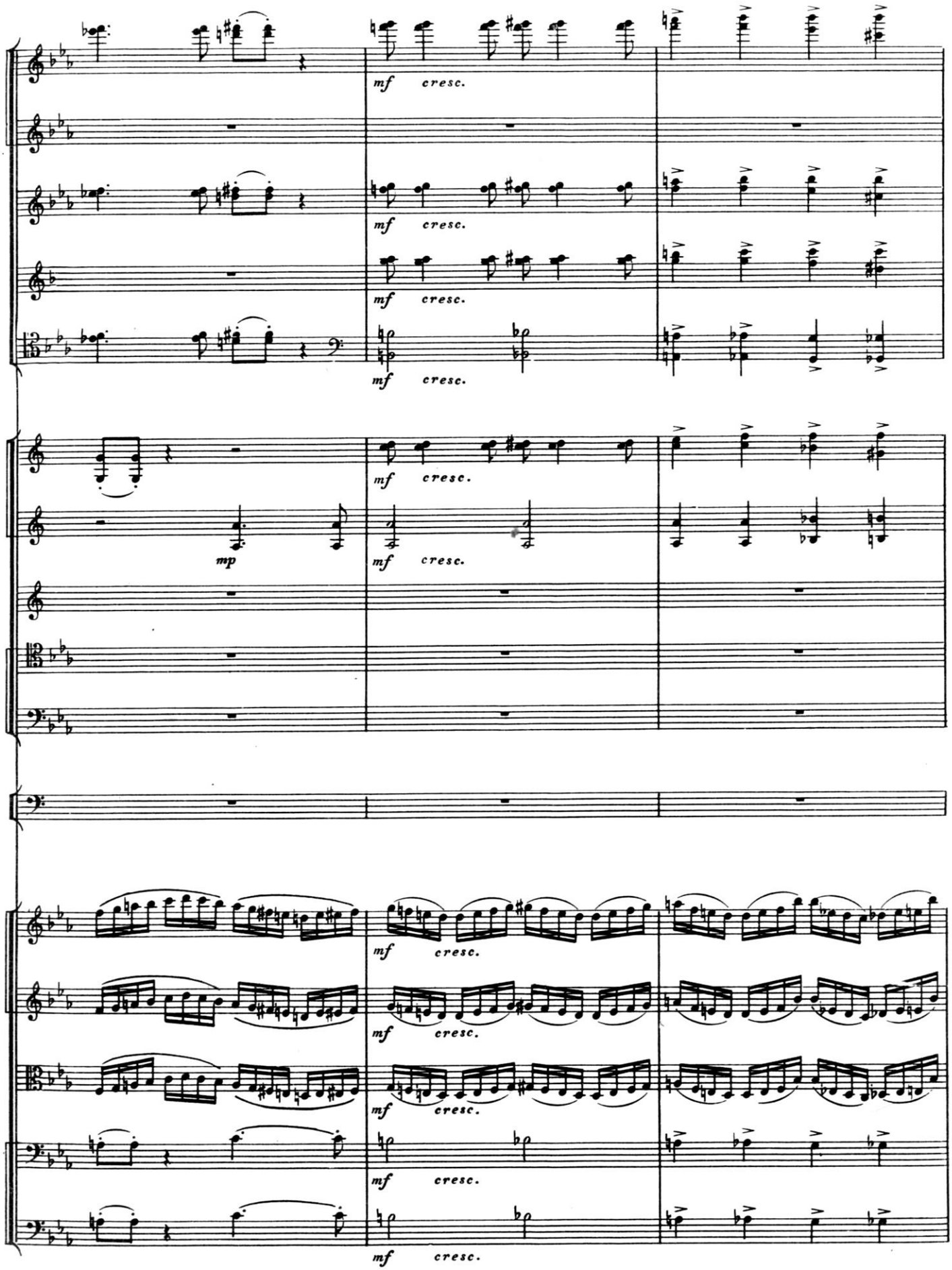

a2
mf
a2
mf
a2
mf
f
III
f

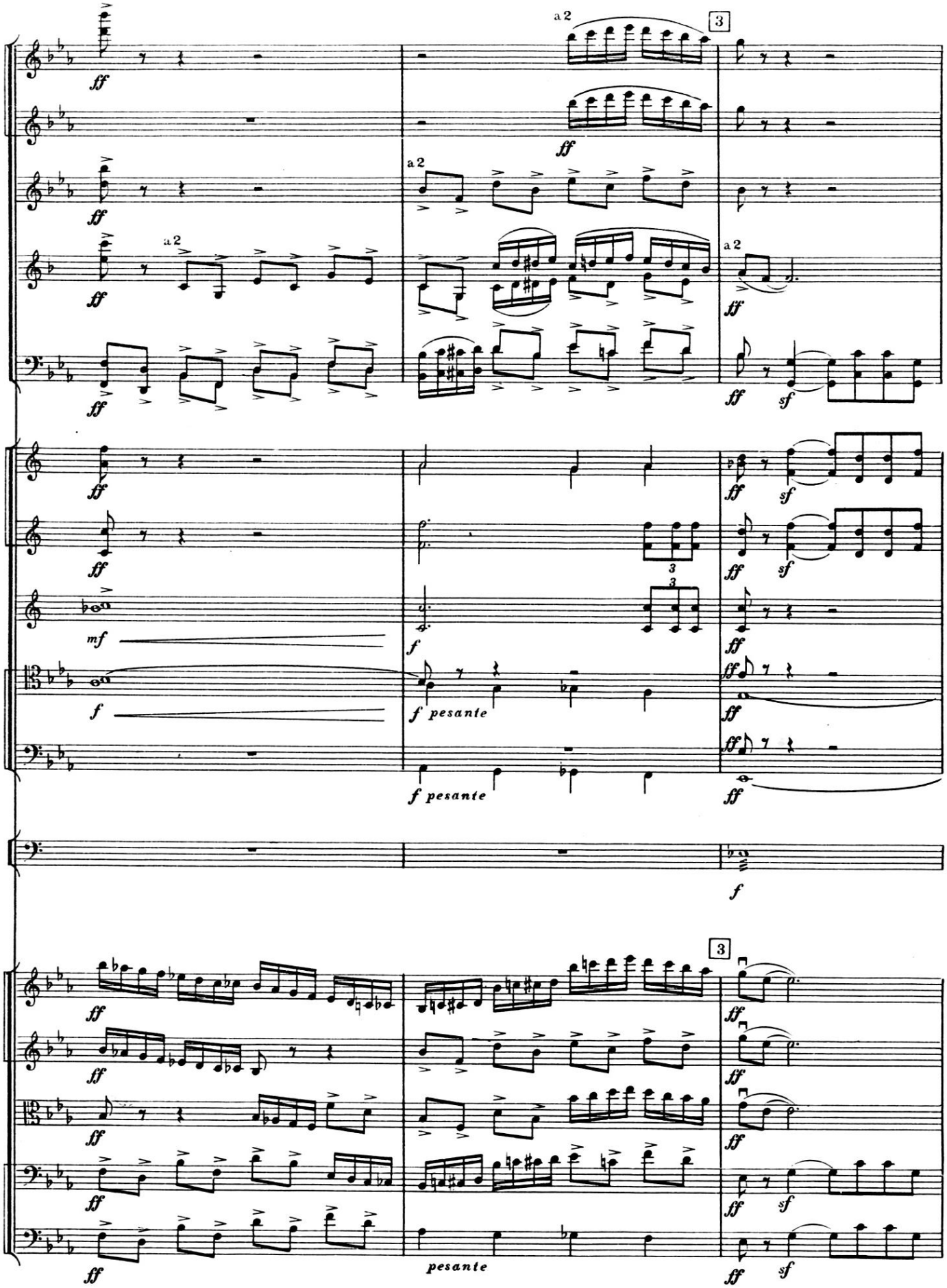

1
a2
Fl.
dim.
Ob.
Cl.
Fag.
Tr-ne III
Timp.
p
sfp
20
M. 28500 Г.

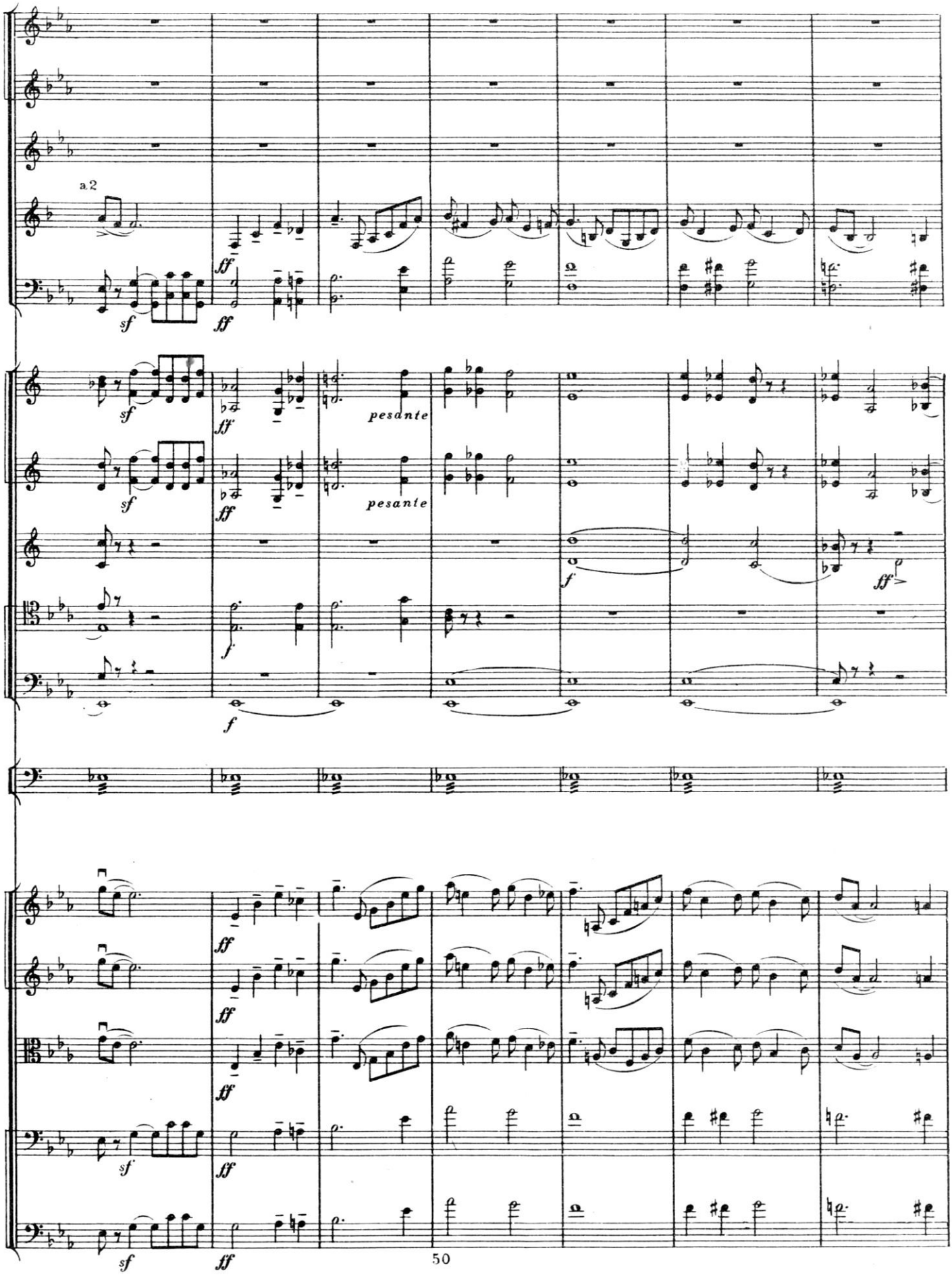

Fl.
Ob.
Cl.
p
sfp
sempre p
30
Fl.
Ob.
Cor. I. II



M. 28500 Г.

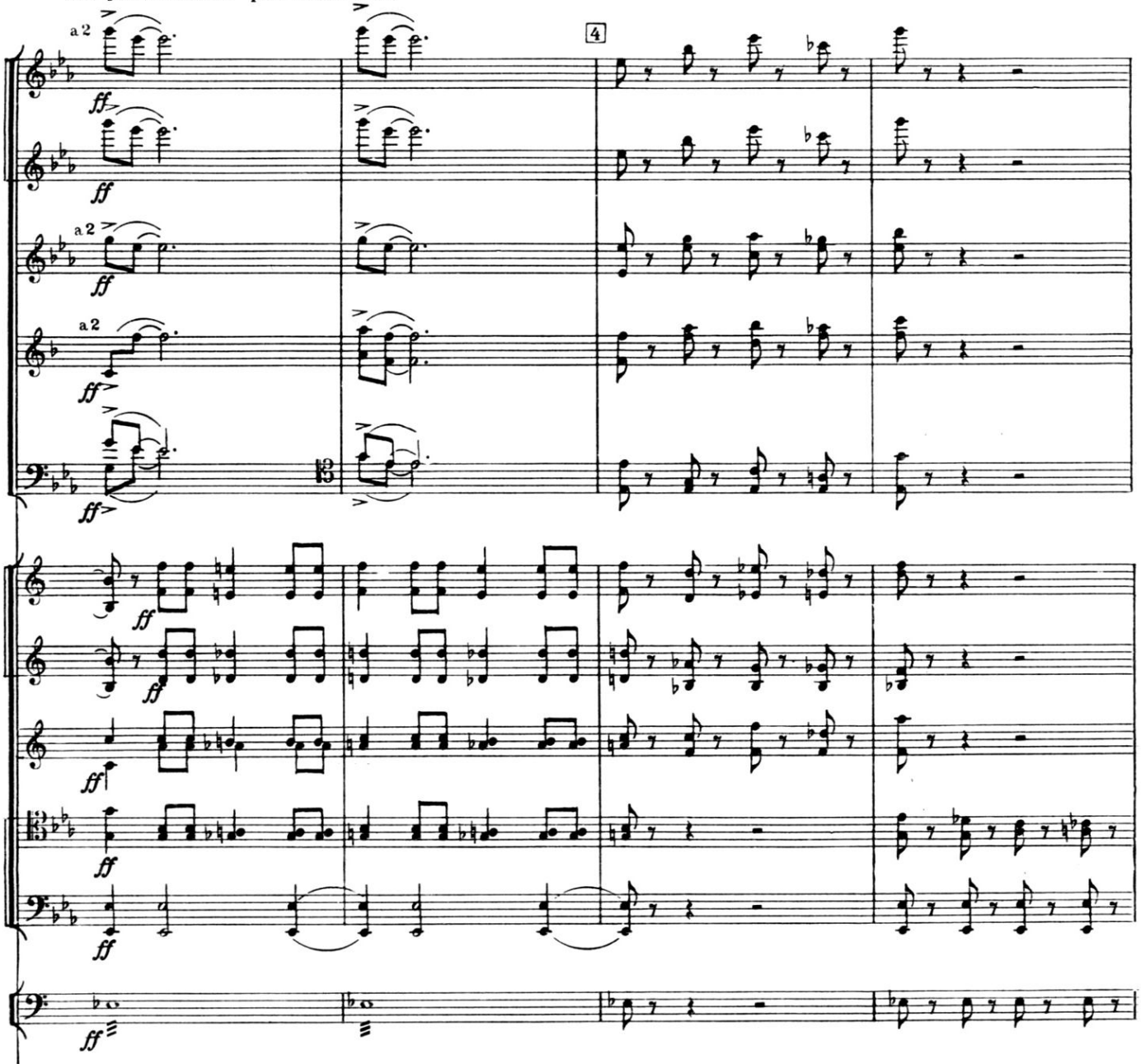

mf cresc.
mp
mf cresc.


a 2
3
ff
sf
mf
f
f pesante
pesante

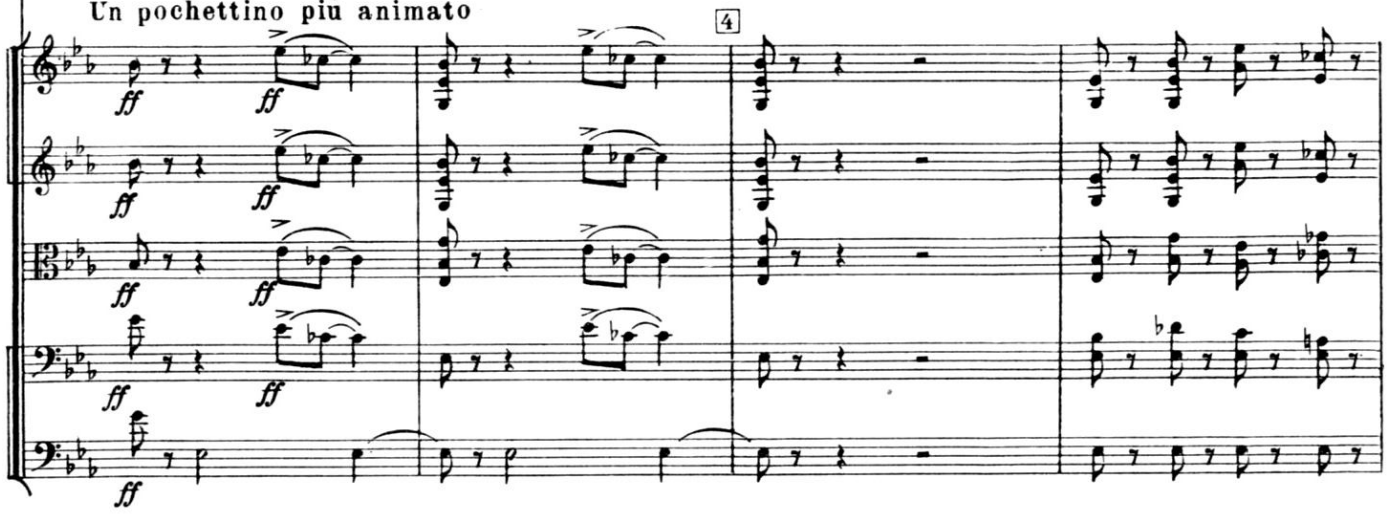


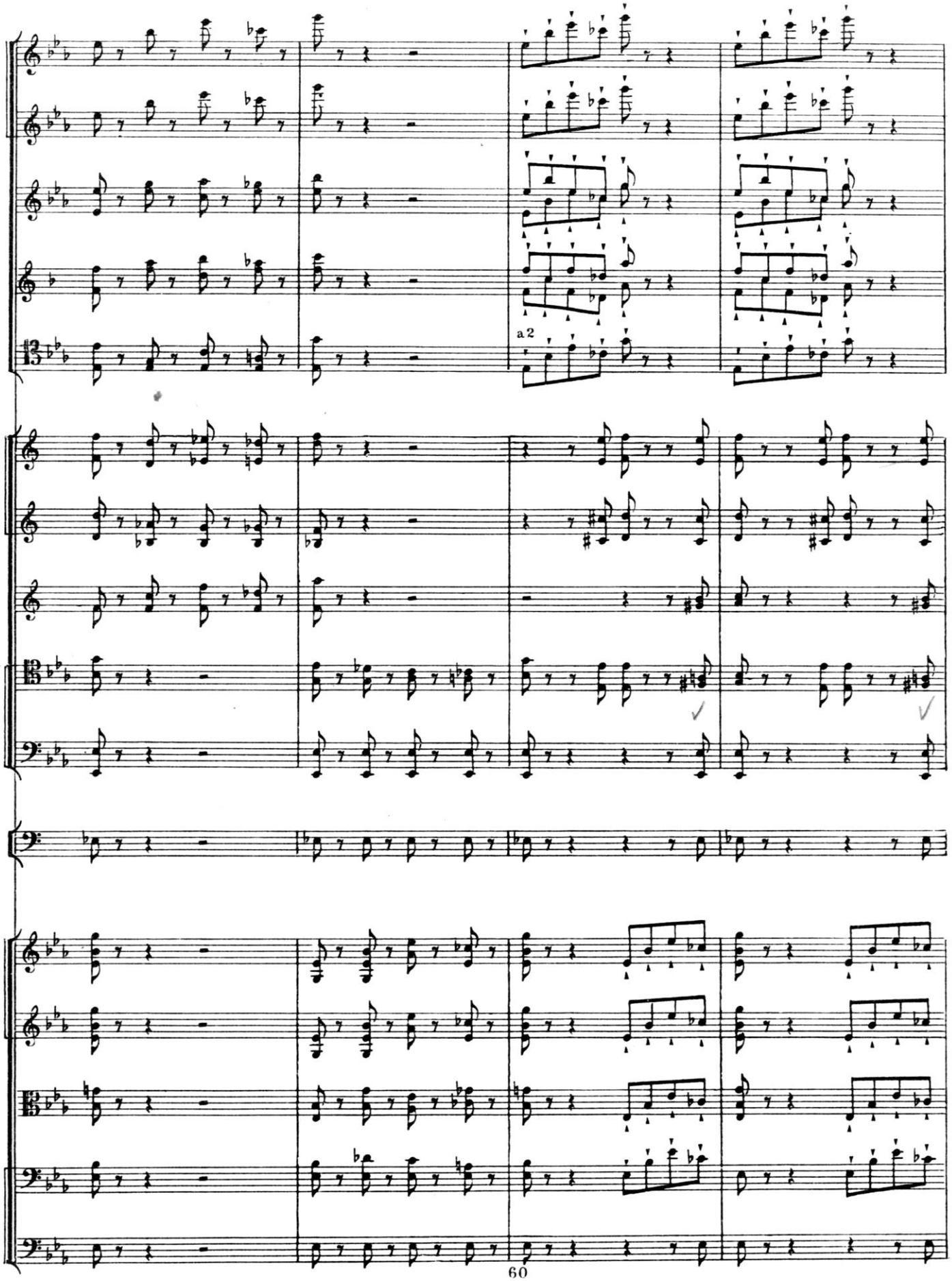
M. 28500 Г.

Un pochettino più animato

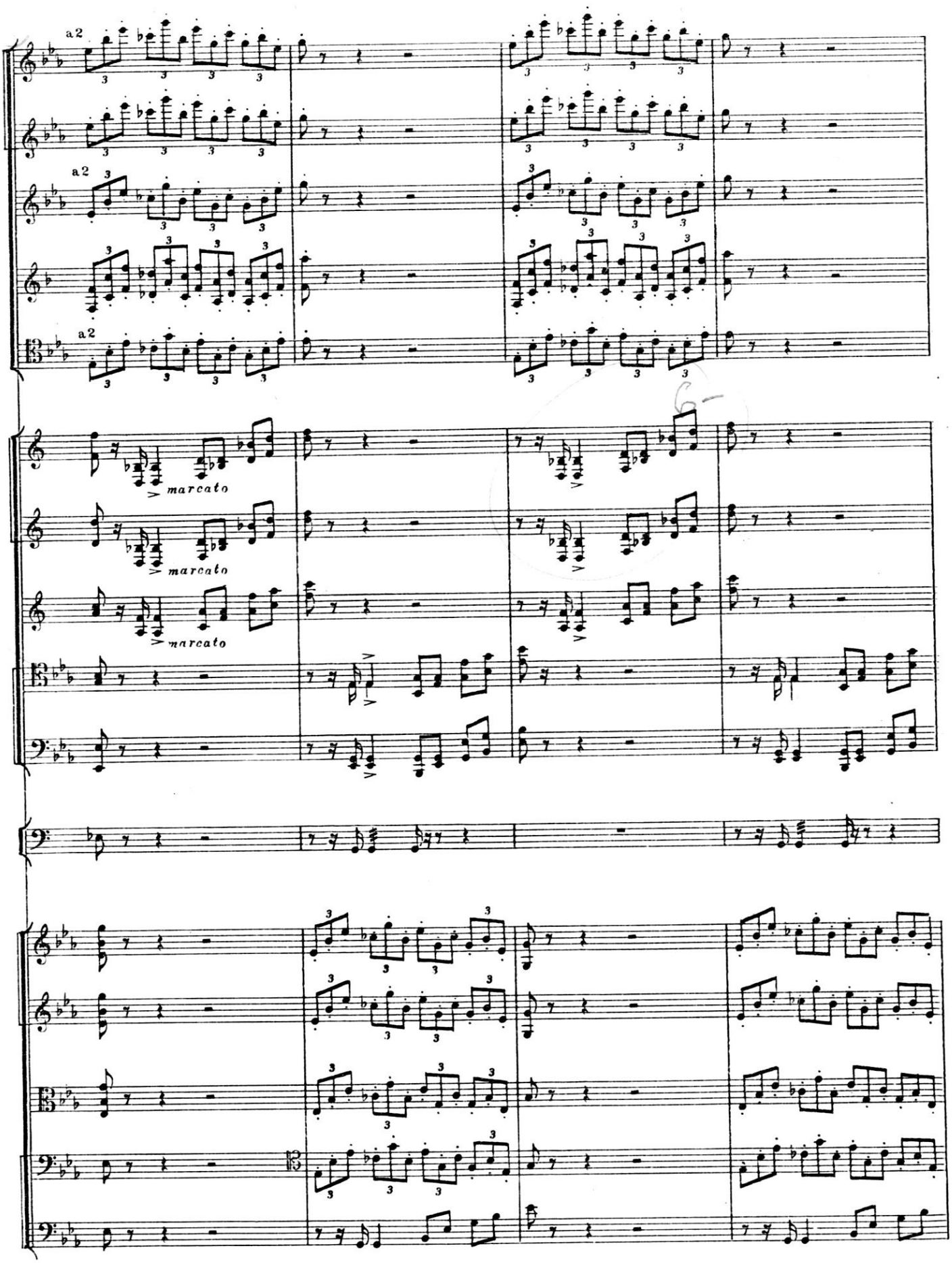


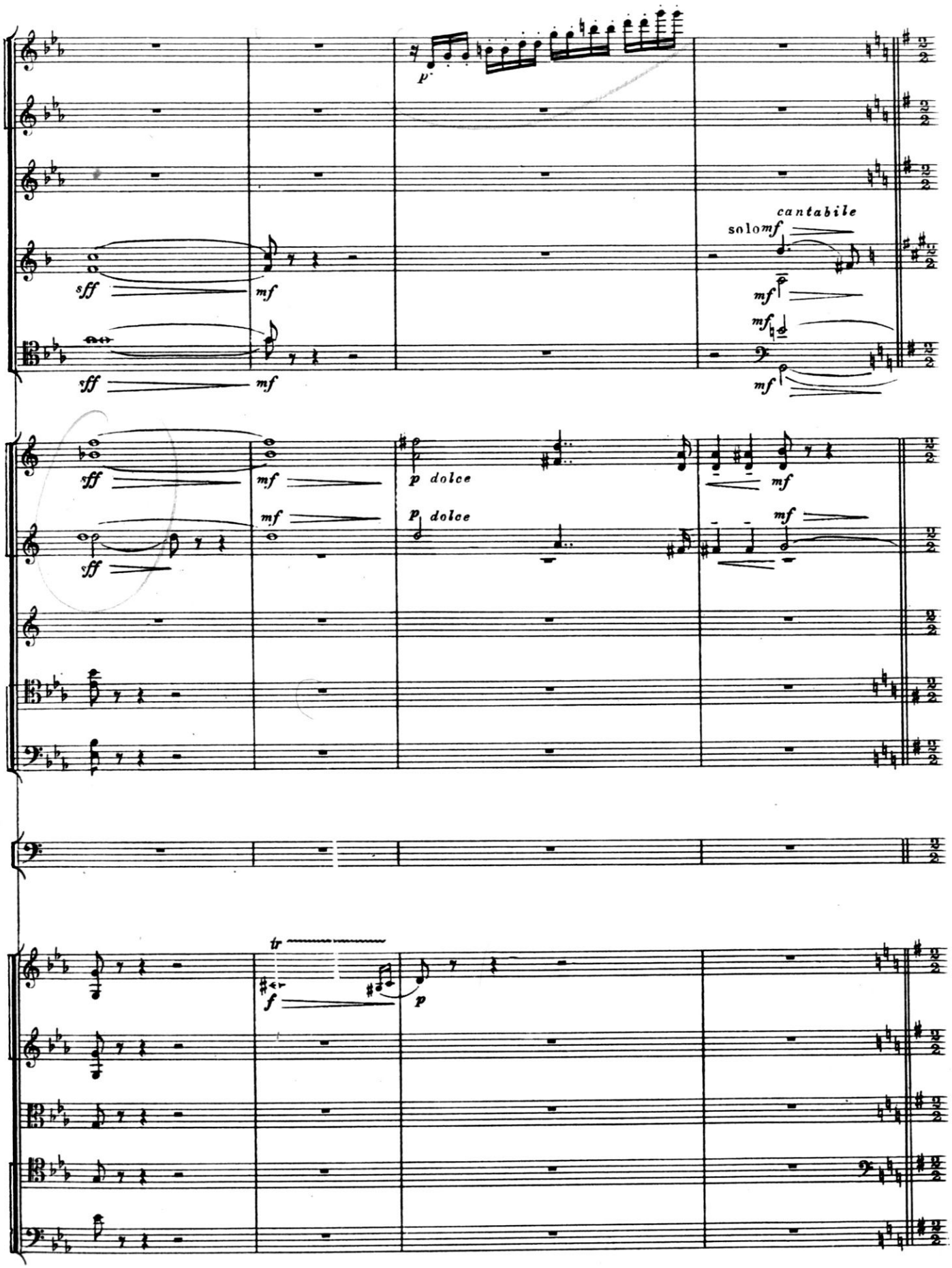
Un pochettino più animato

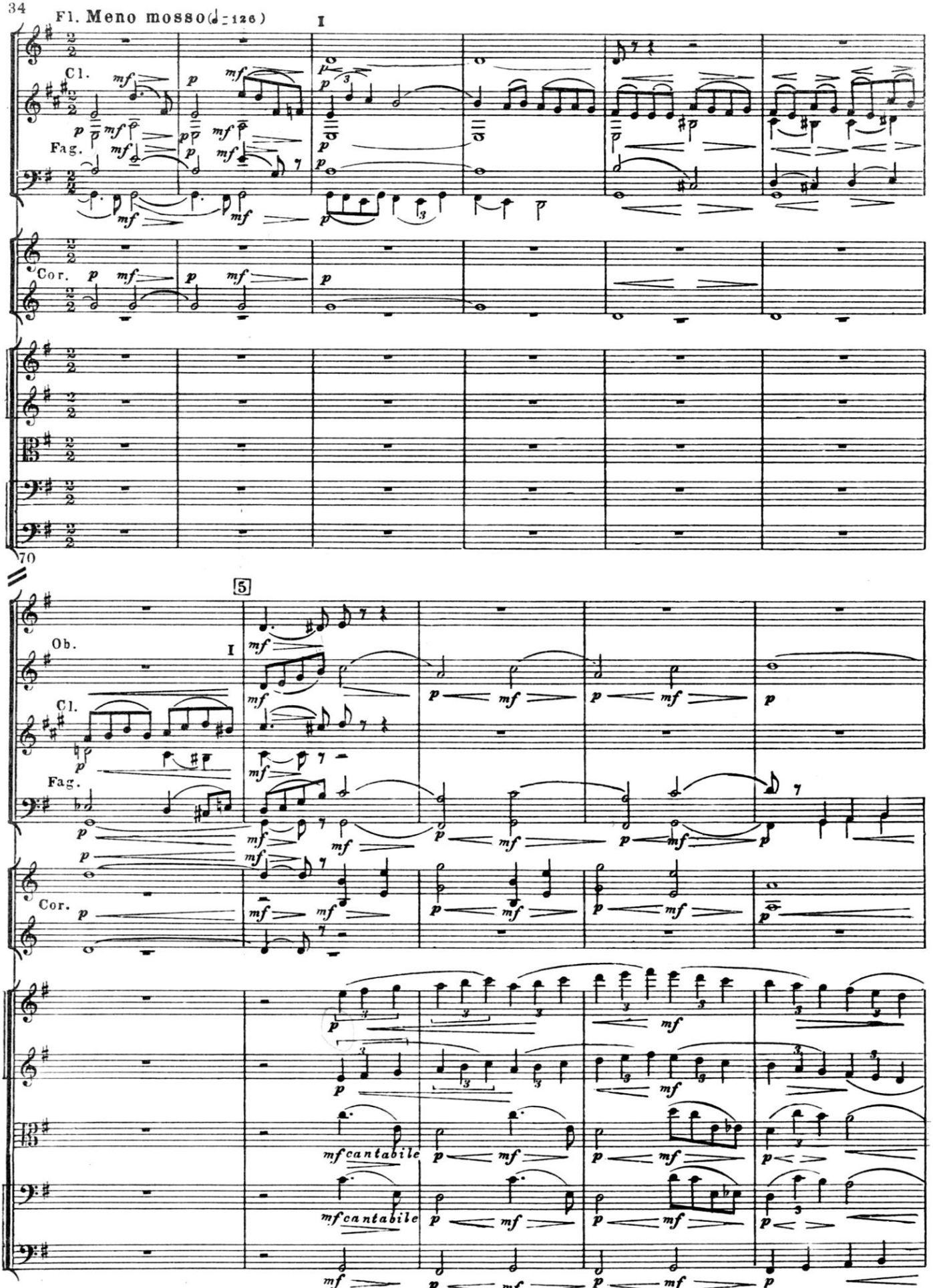


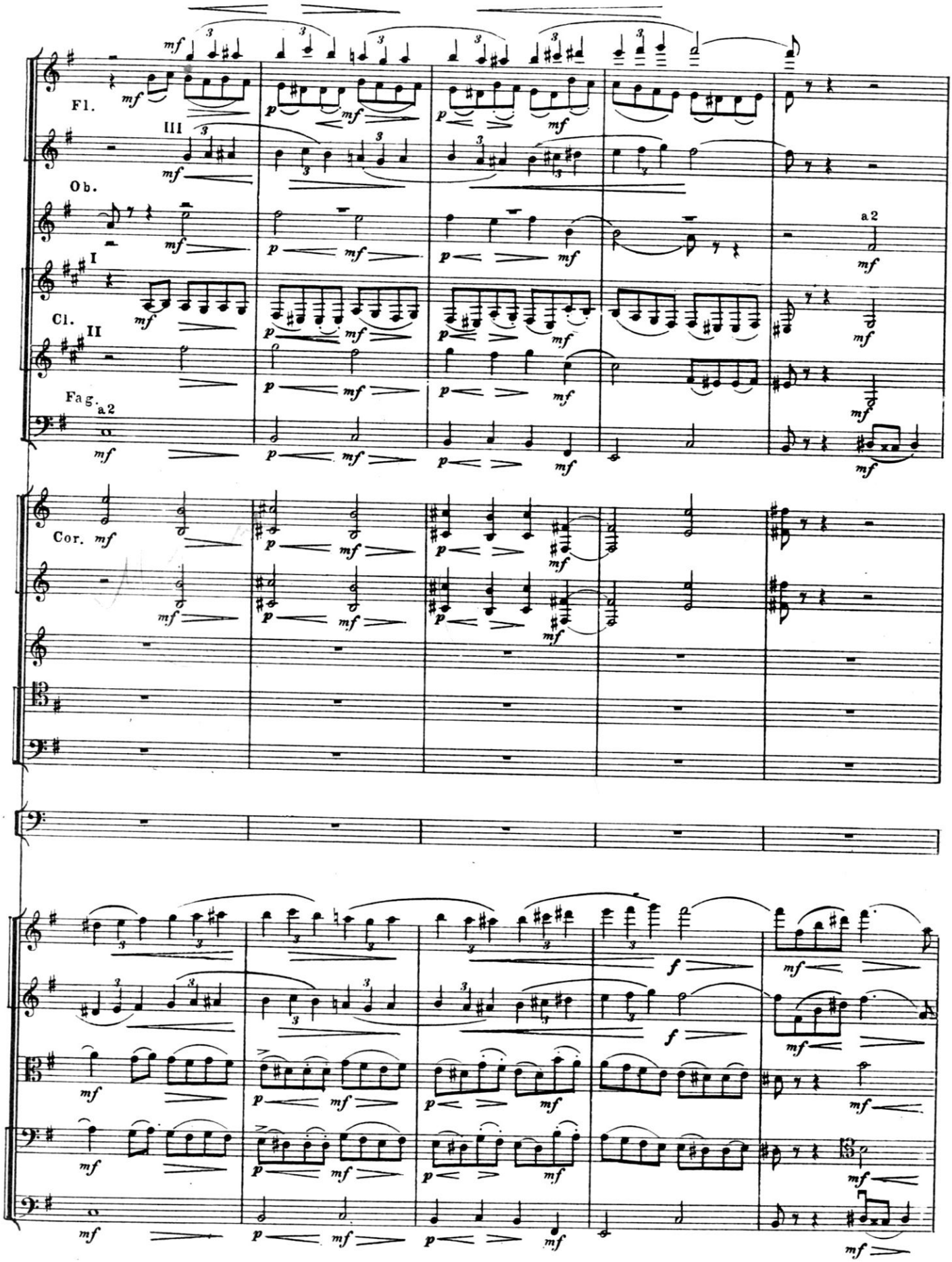


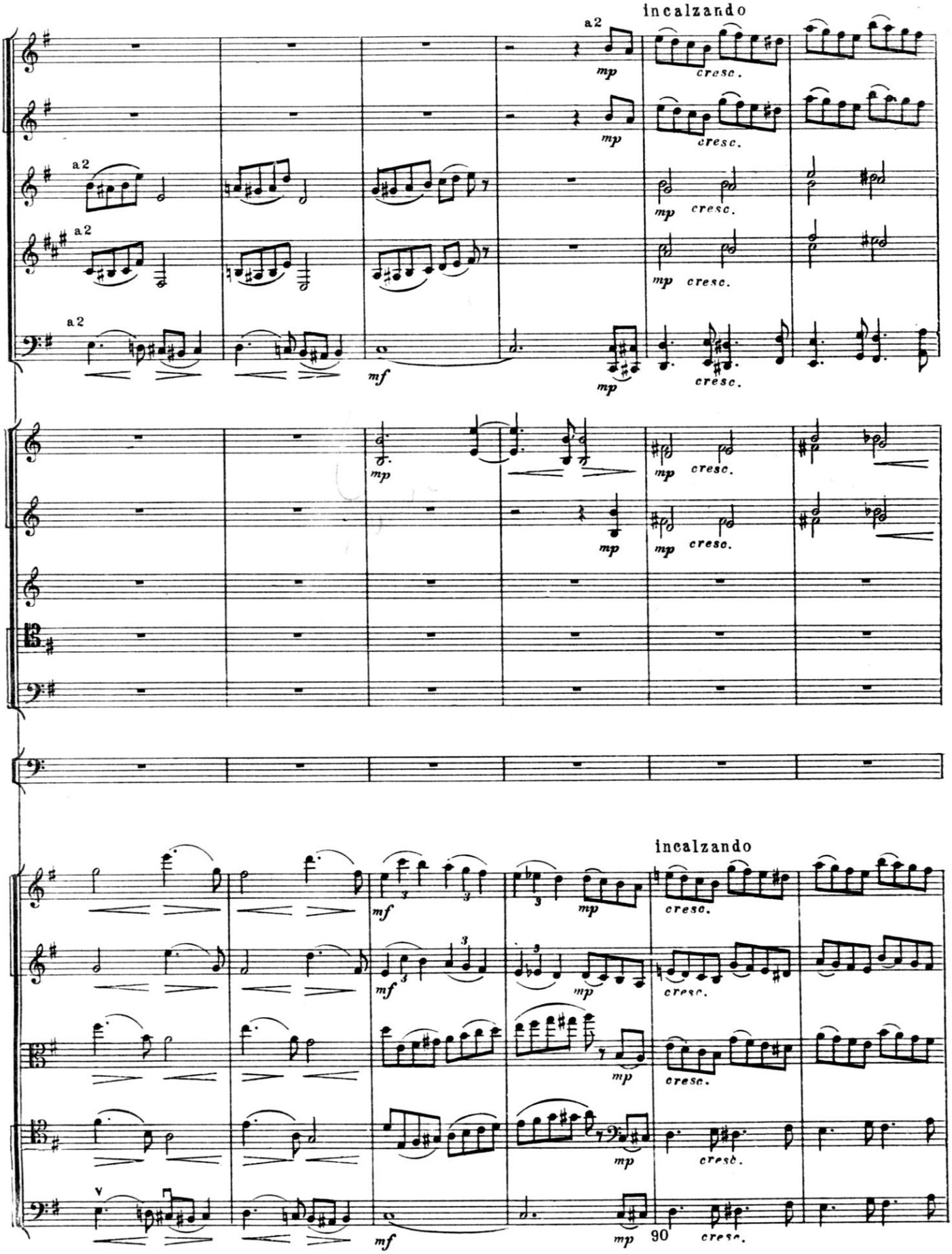
М. 28500 Г.

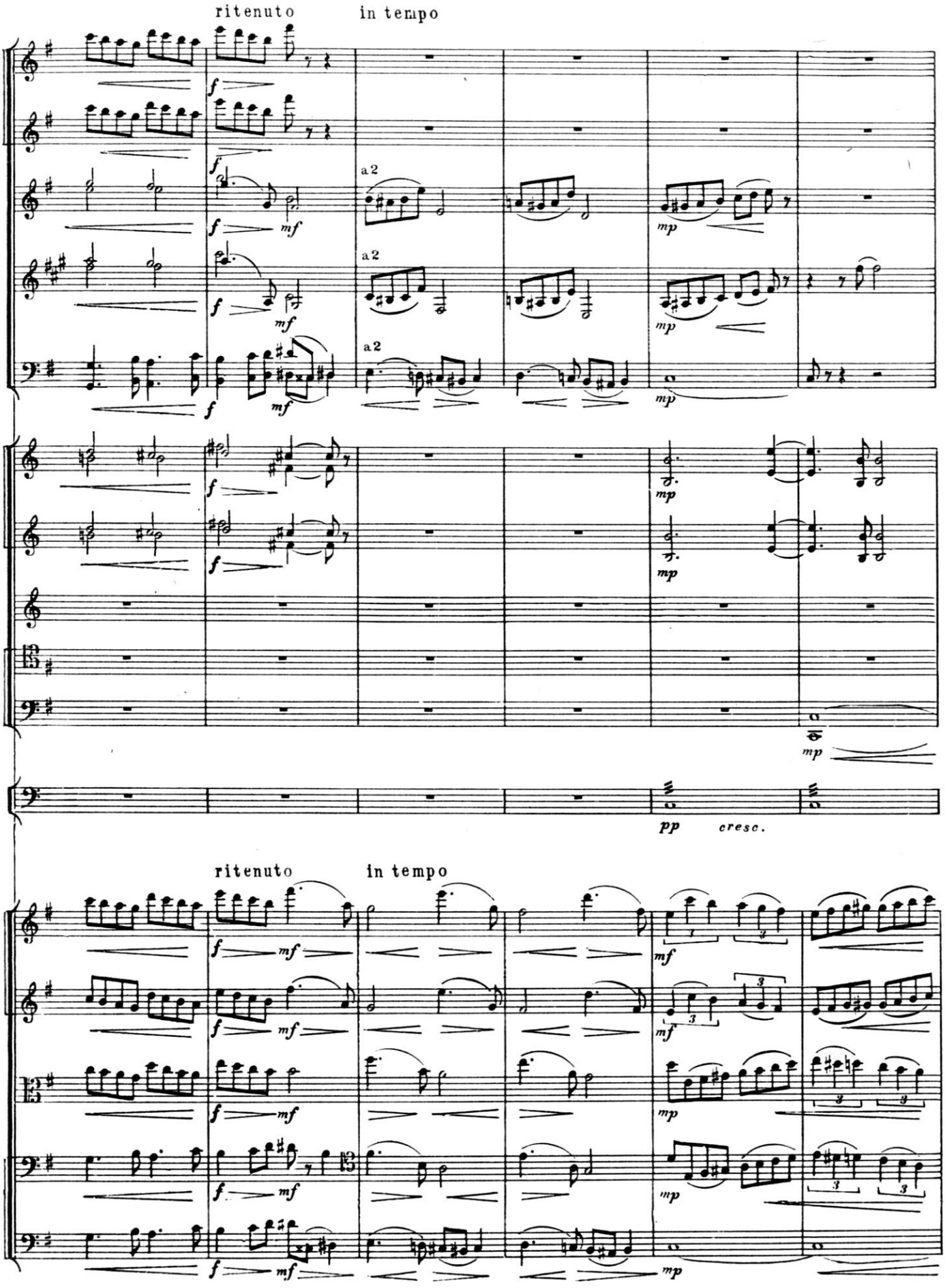

a2
a2
a2
marcato
marcato
marcato

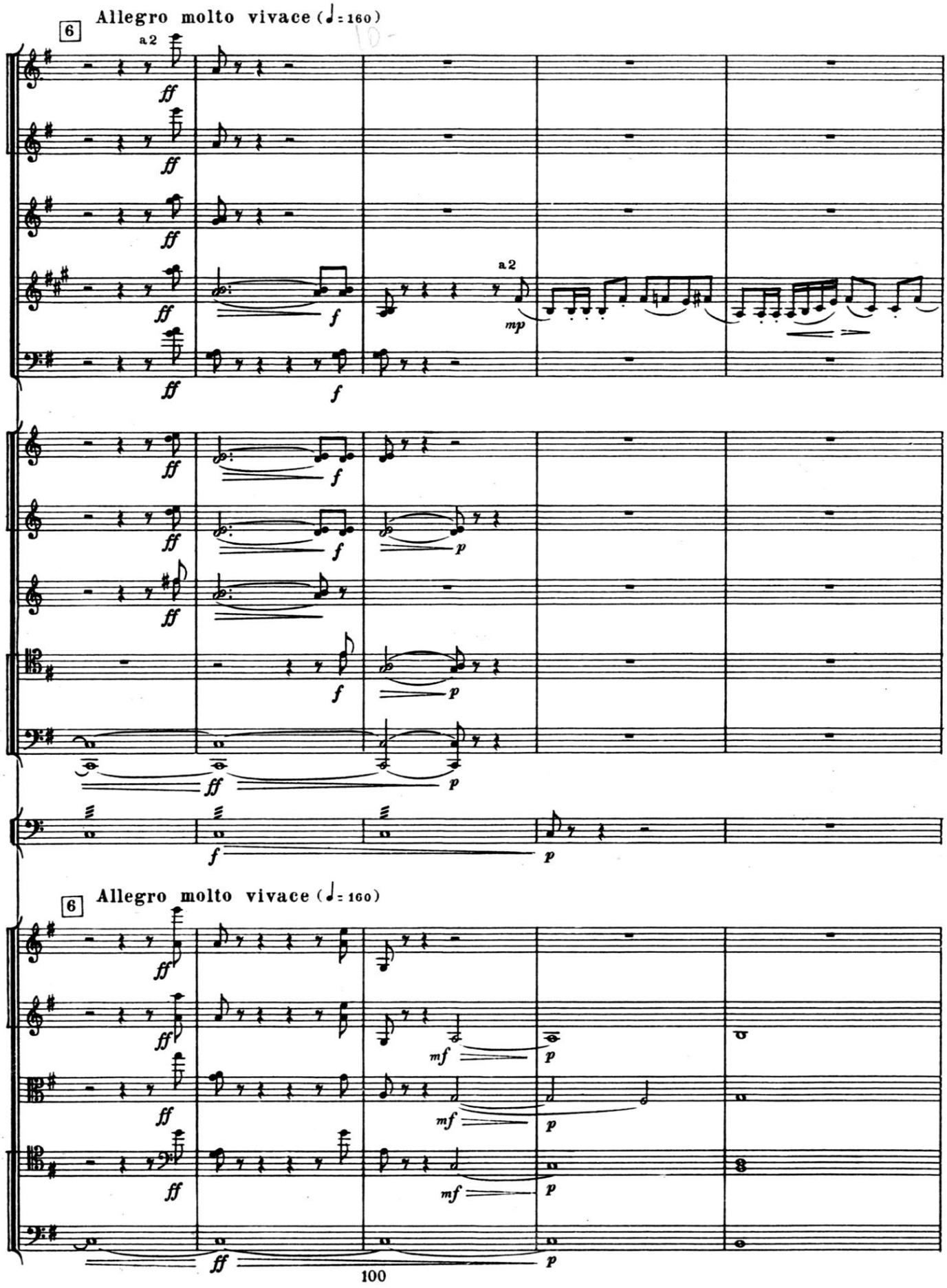

p
cantabile
solo mf
sff
mf
p dolce
tr
f


Fl.
Meno mosso (♩ = 126)
I
Cl.
Fag.
Cor.
70
5
Ob.
I
Cl.
Fag.
Cor.
mf cantabile
mf cantabile

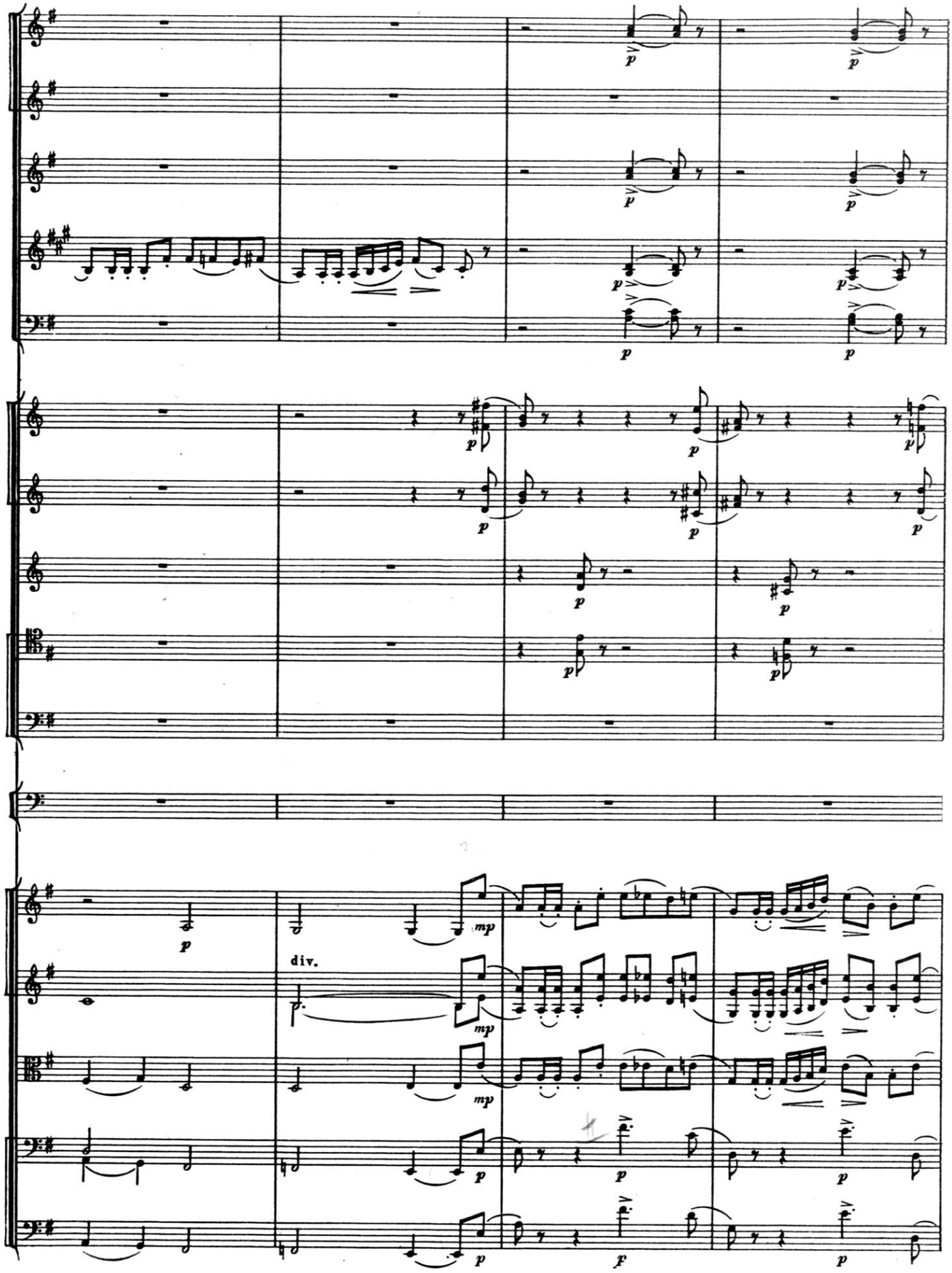

Fl.
III
Ob.
I
Cl.
II
Fag.
a2
Cor.
mf
p
f
a2

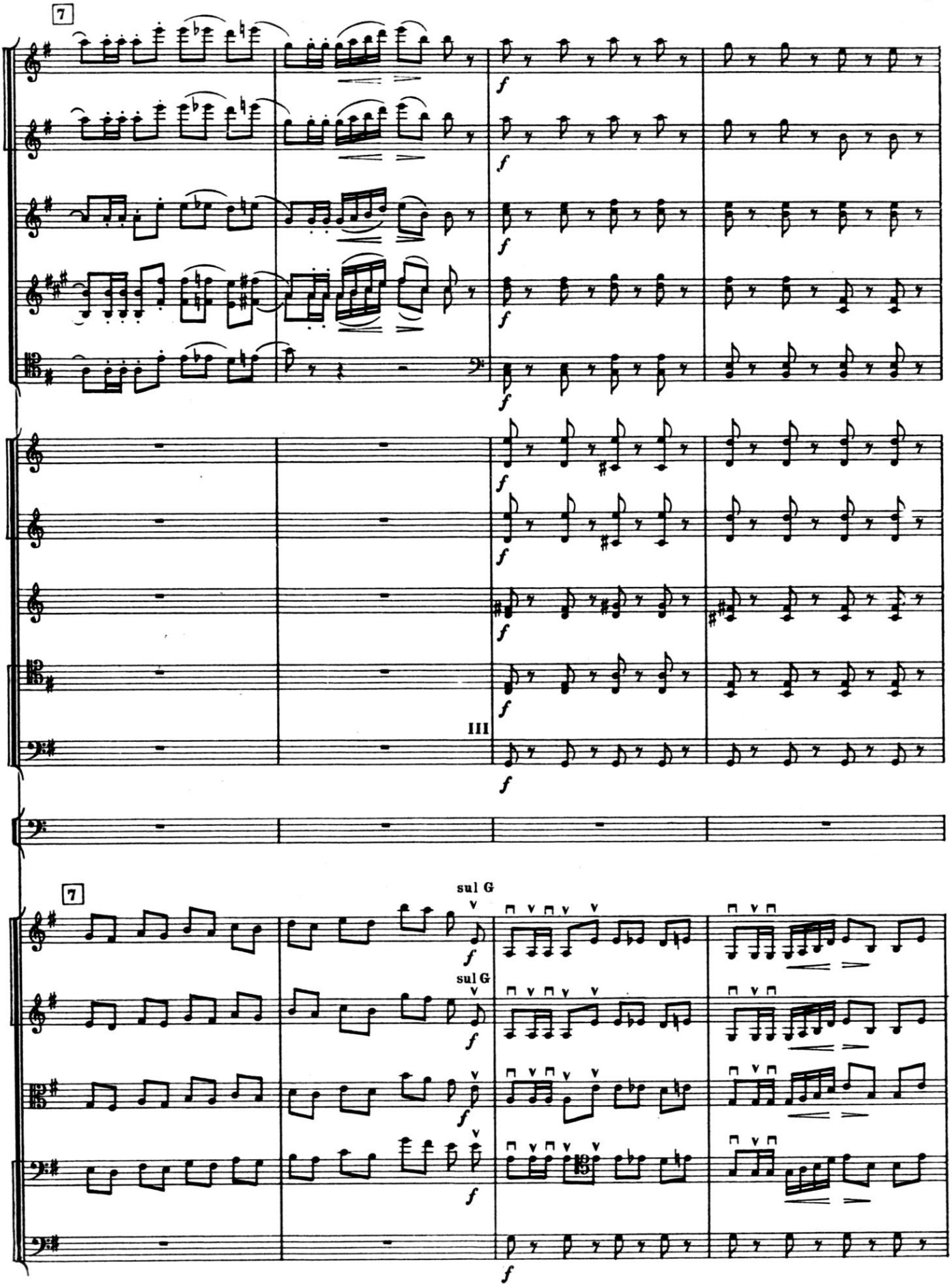

incalzando
a2
mp
cresc.
mf
incalzando
90

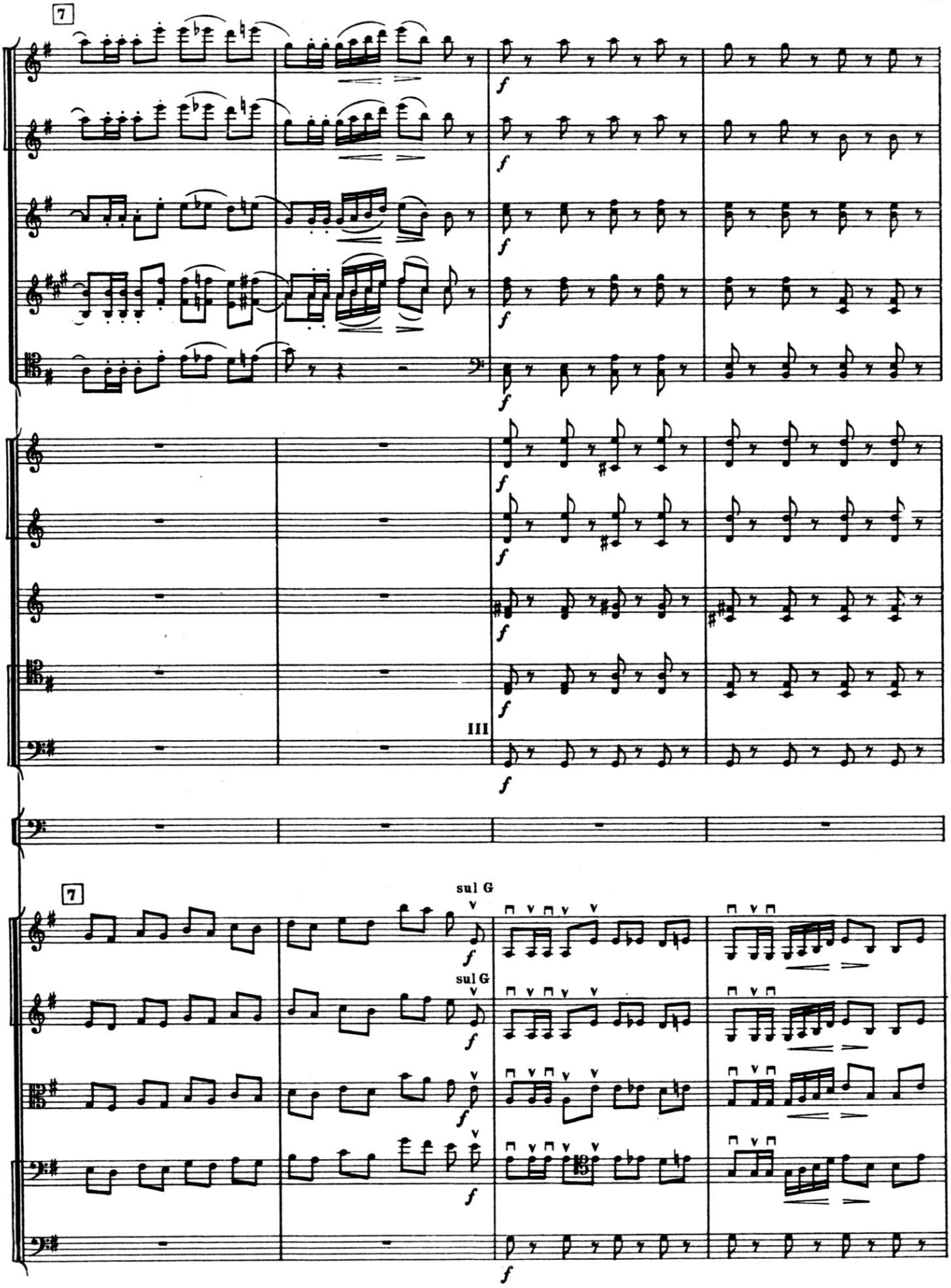

ritenuto
in tempo
a2
a2
a2
pp
cresc.
ritenuto
in tempo

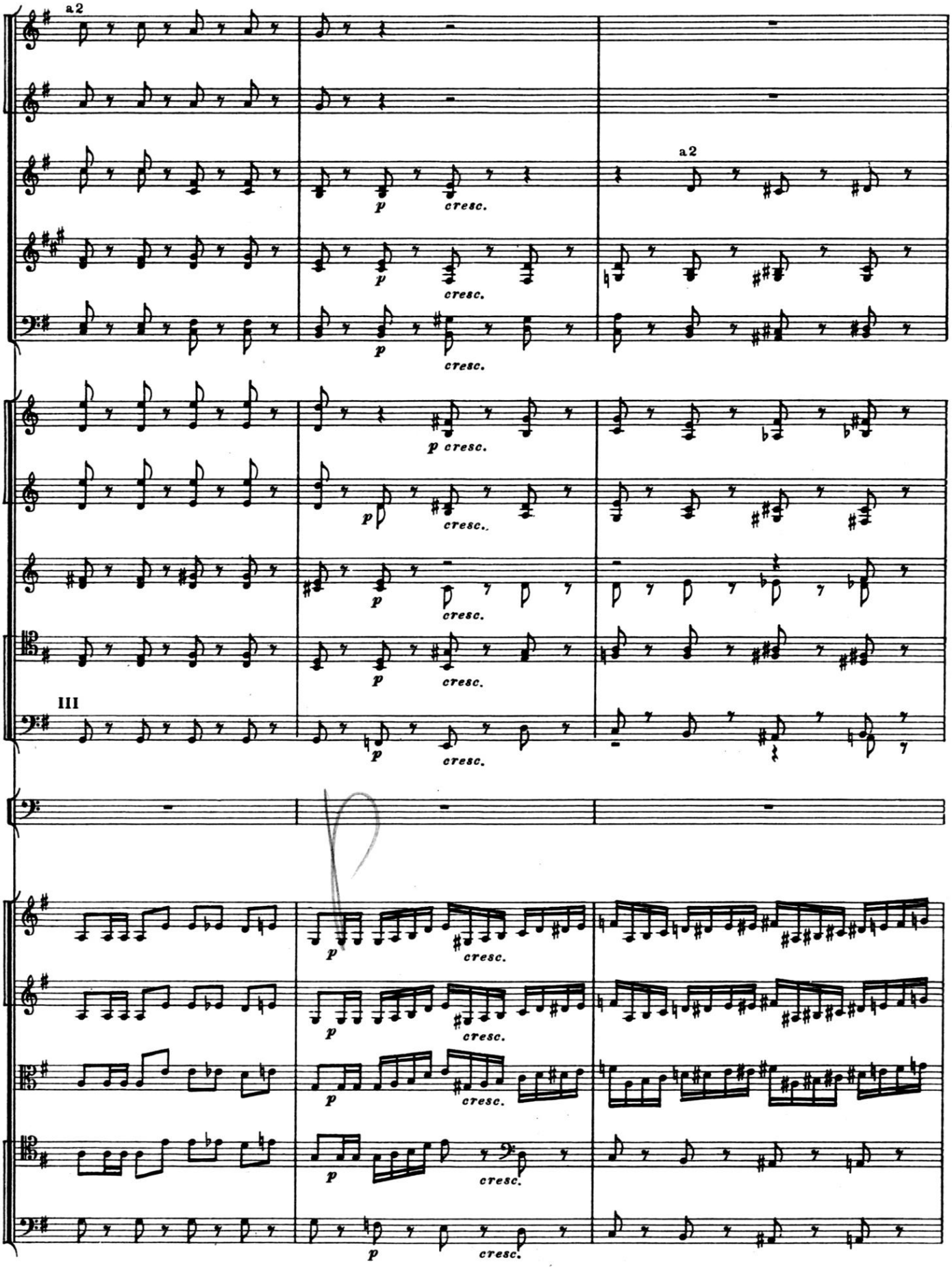

Allegro molto vivace (♩= 160)
6
a2
ff
f
mp
p
mf
Allegro molto vivace (♩= 160)
6

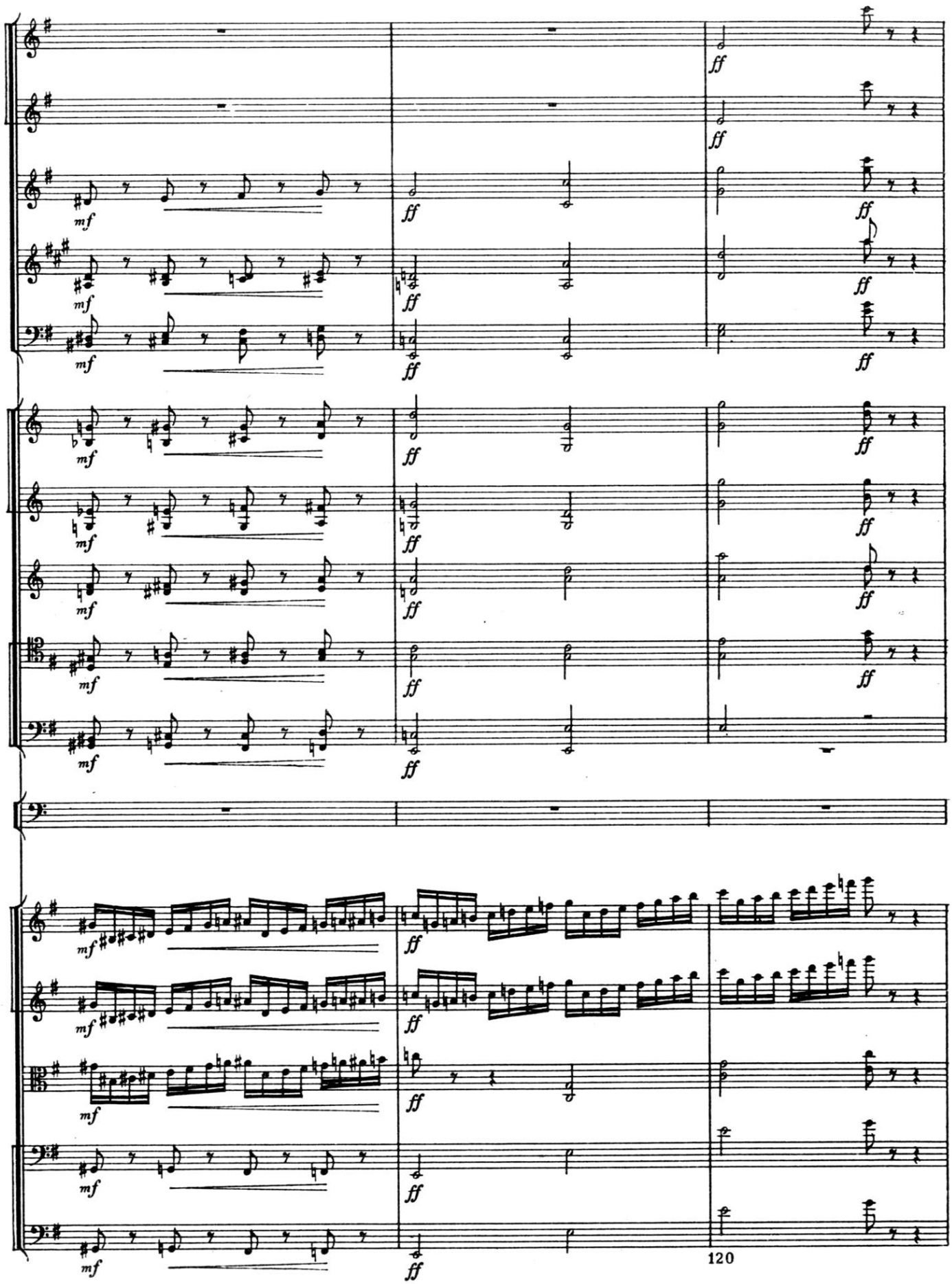
М. 28500 Г.

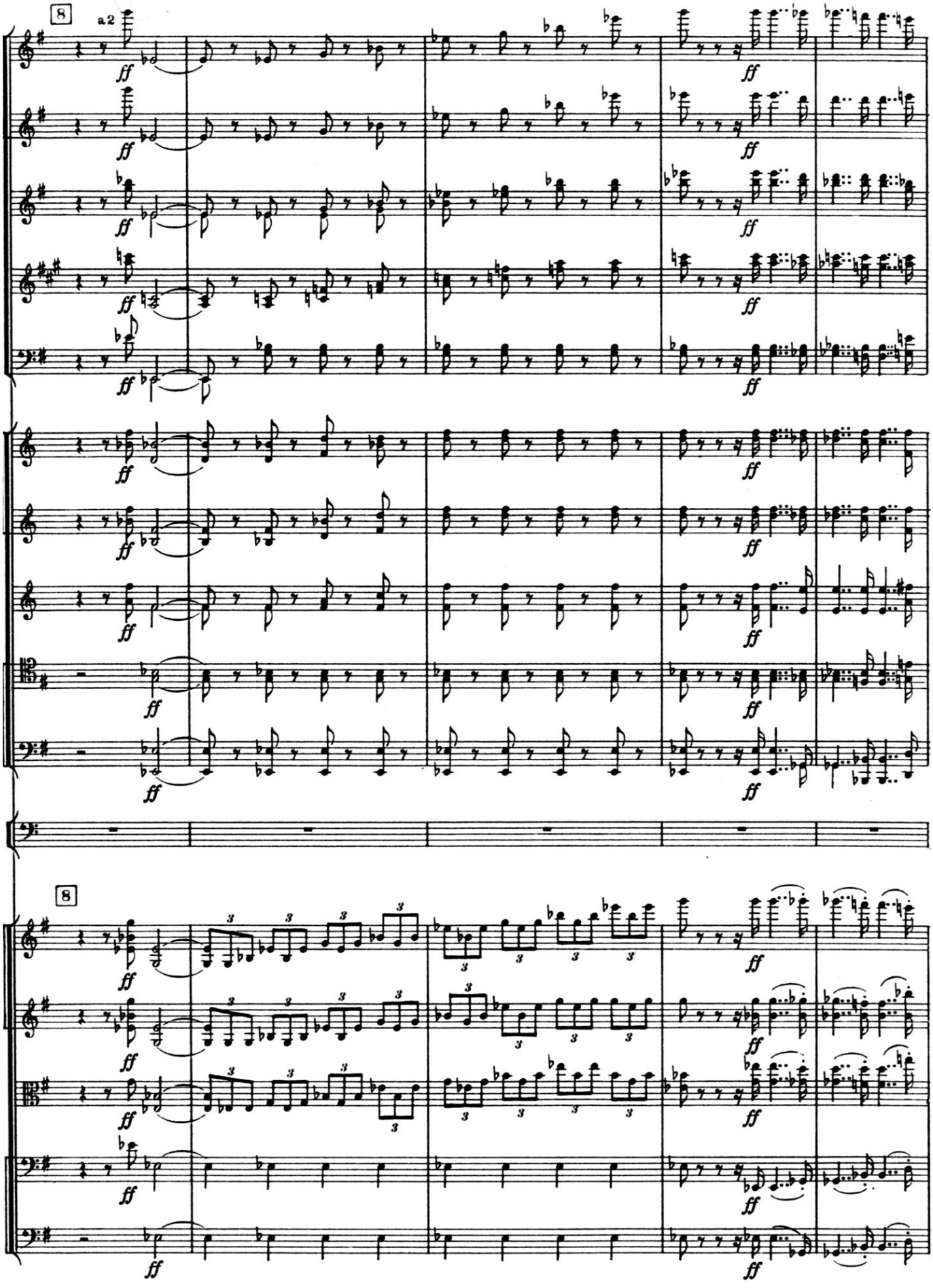

p
mp
div.
f

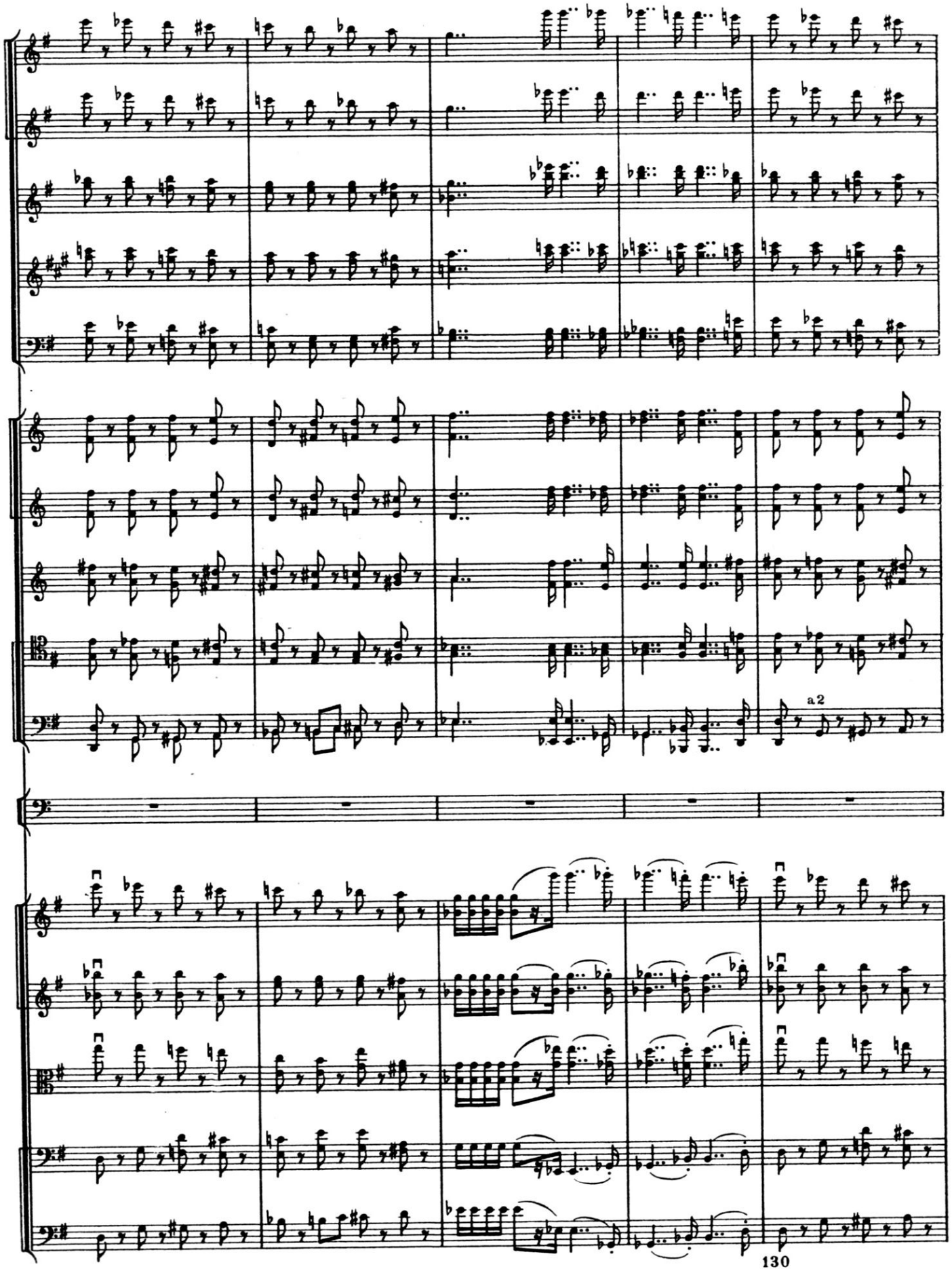

7
f
III
sul G
sul G

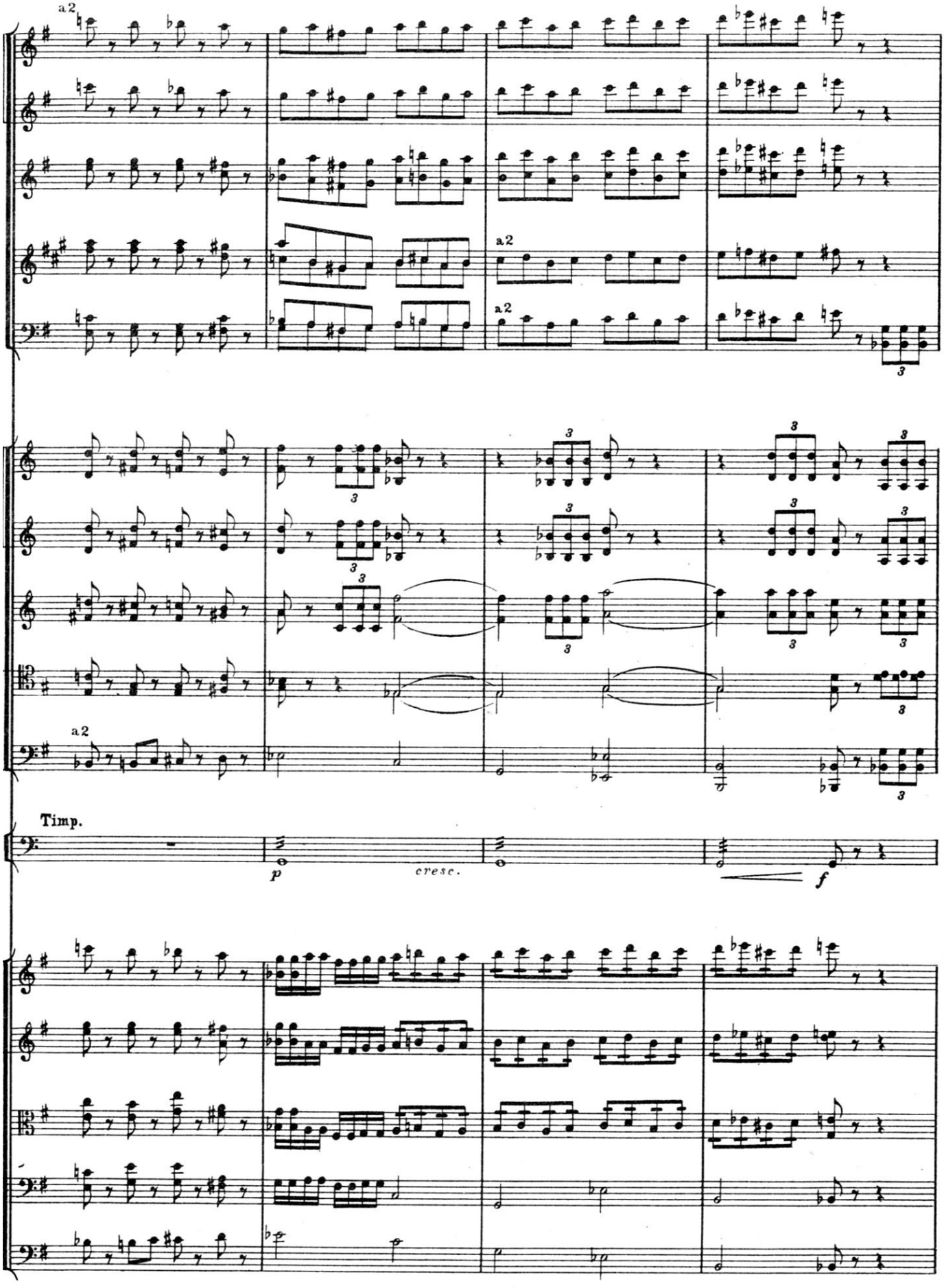

7
f
III
sul G
sul G

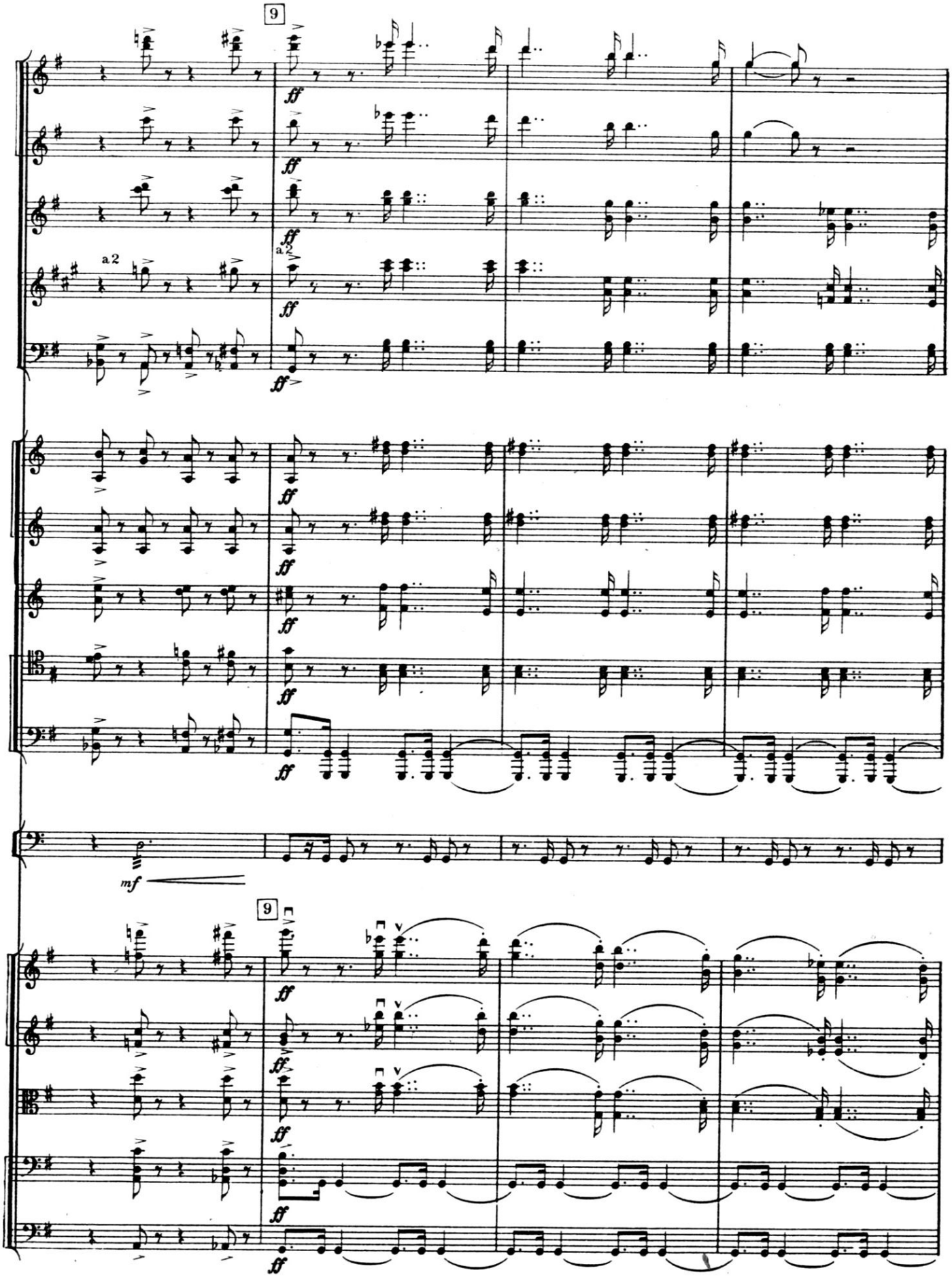

a2
a2
III
p
cresc.

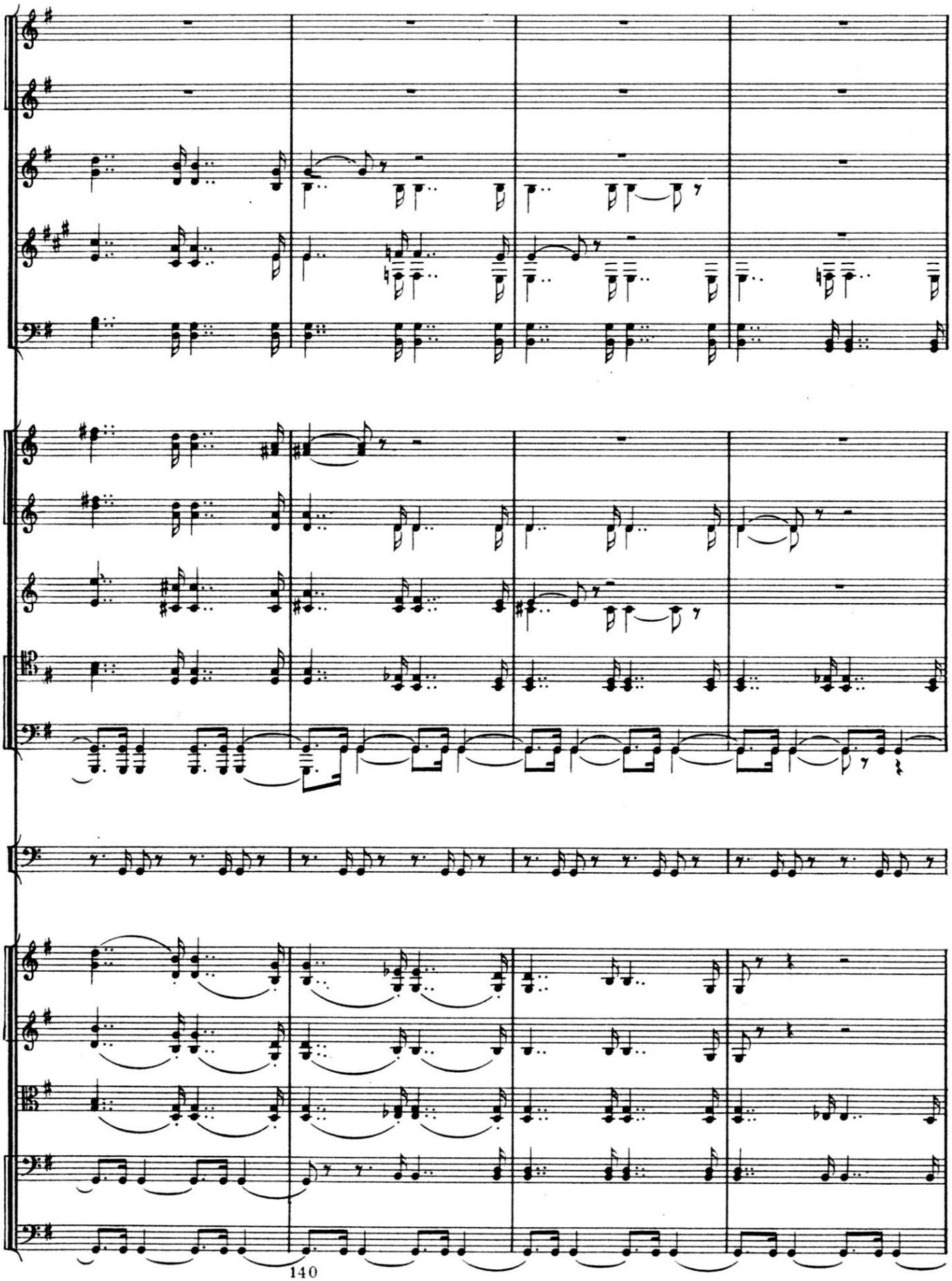

mf
ff
120


8
a2
ff
8

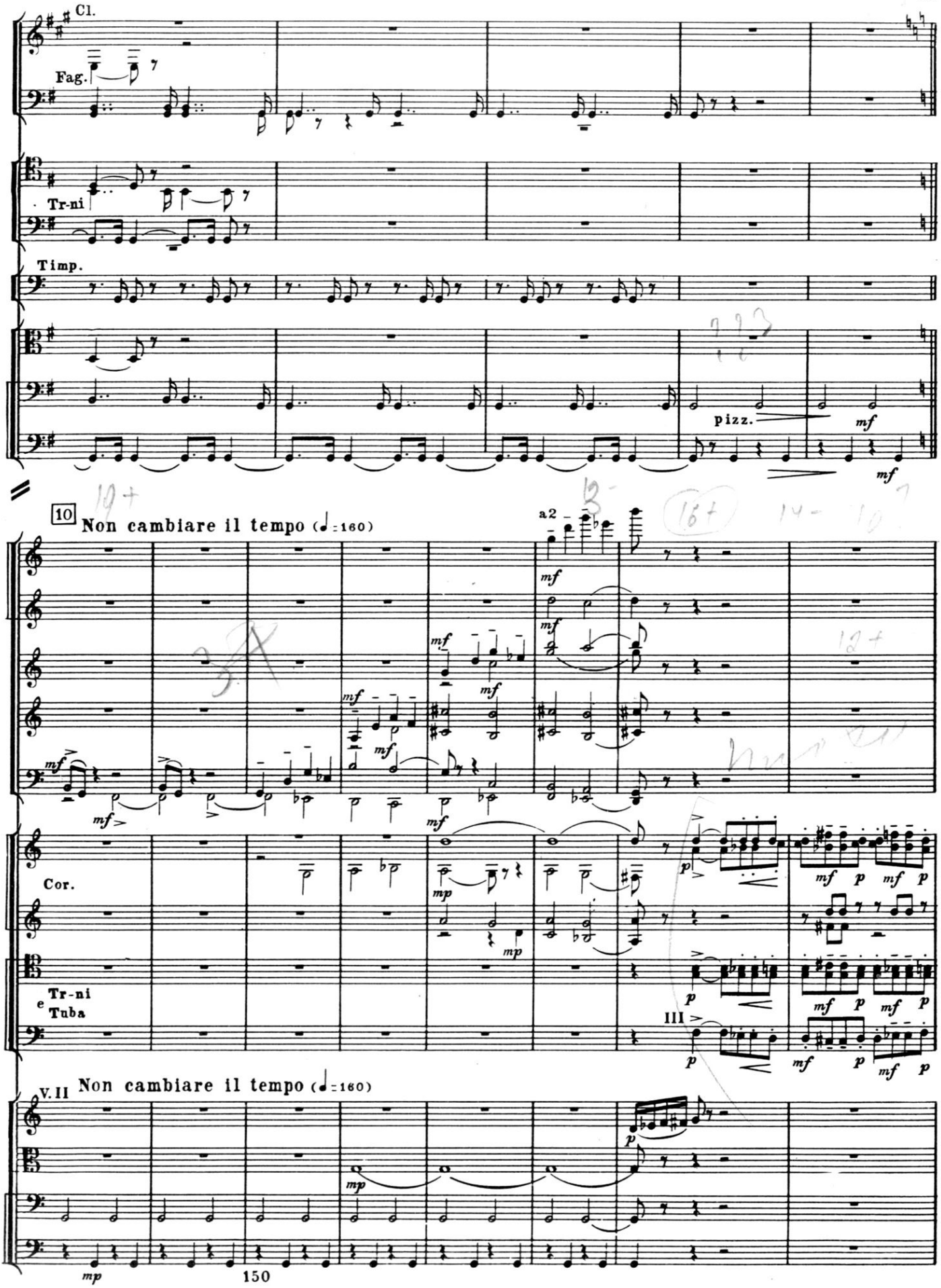

a2
130

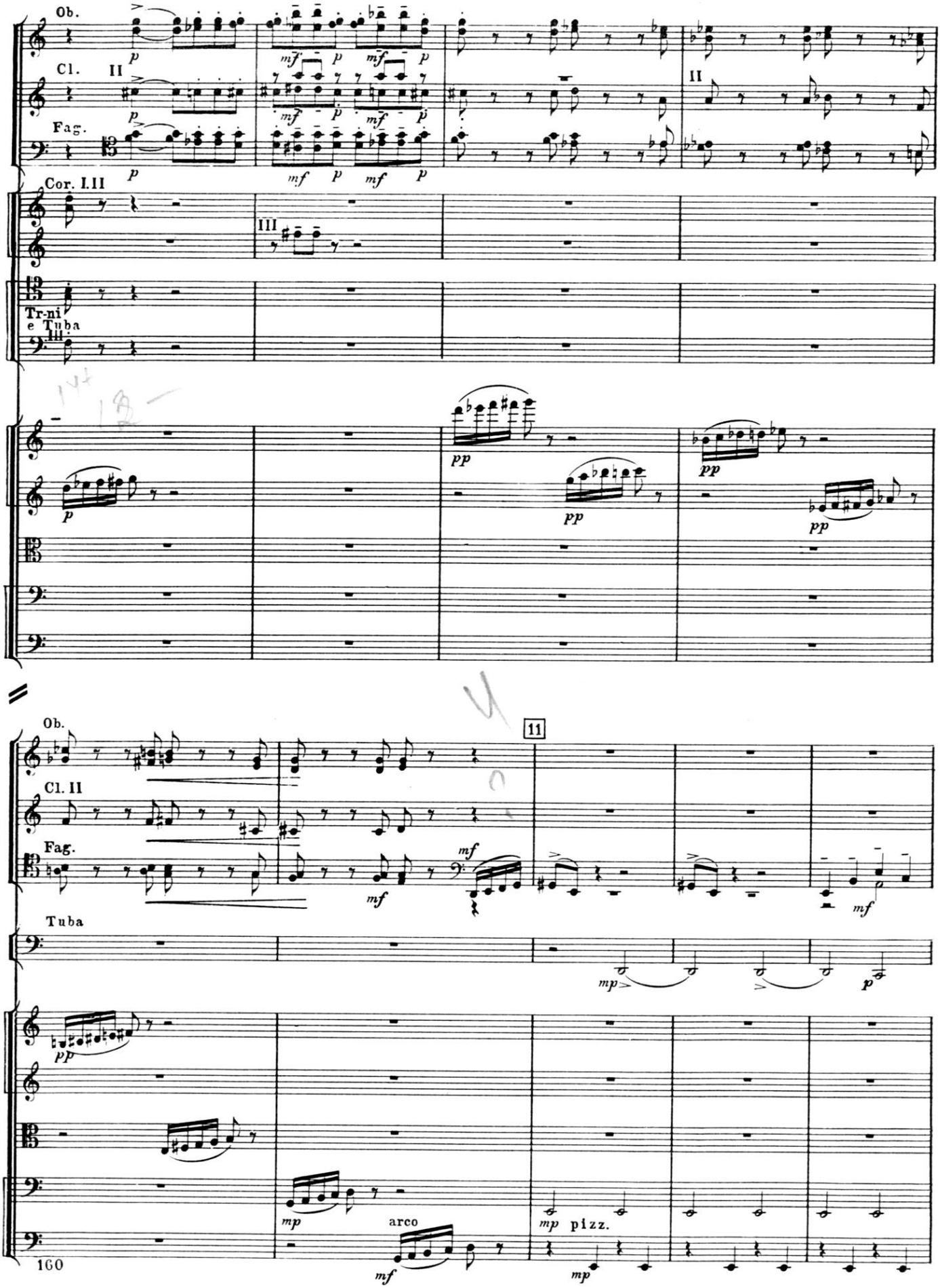

a2
a2
a2
a2
3
Timp.
p
cresc.
f


9
a2
a2
ff
mf
9

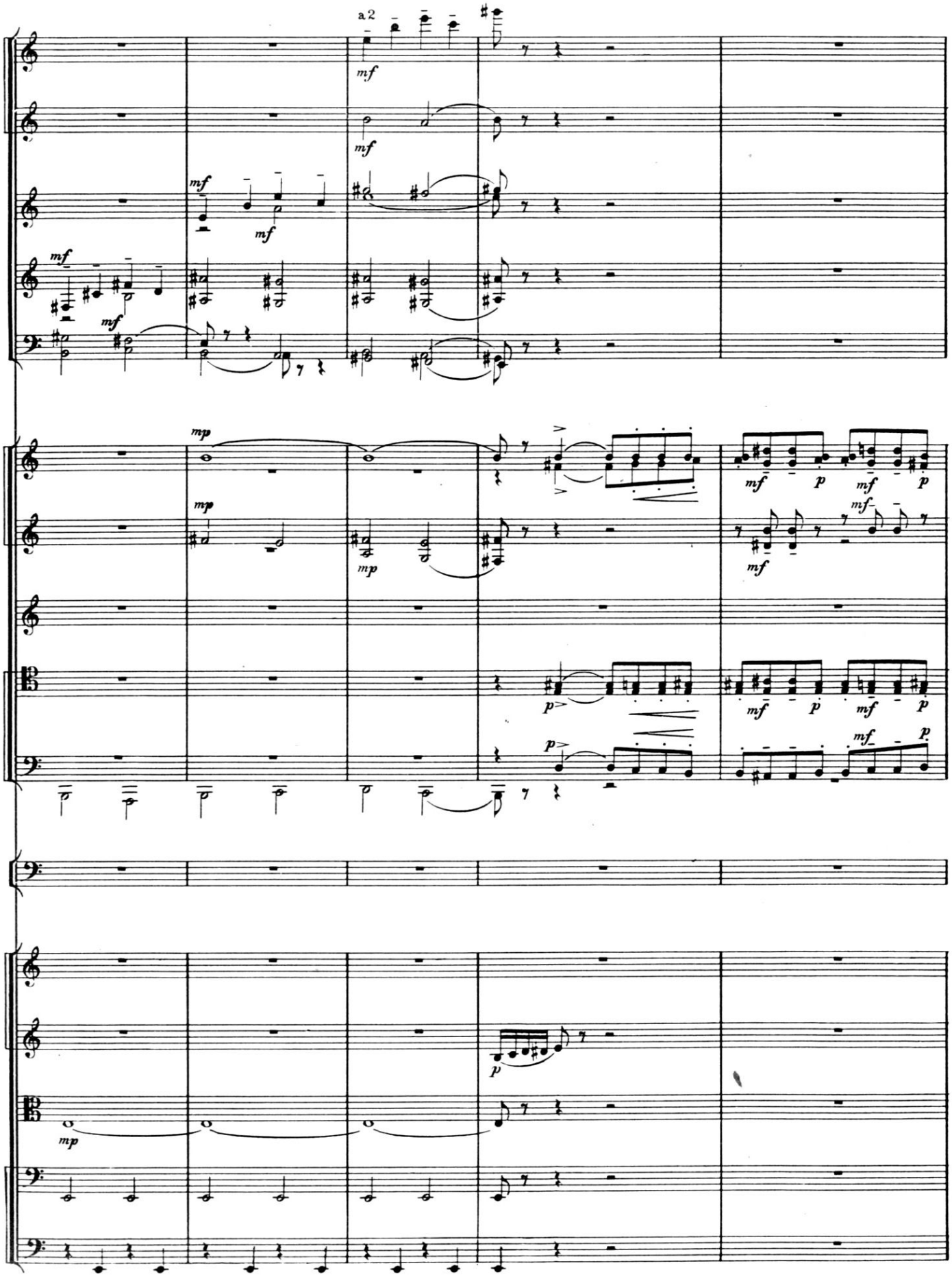


М 28500 Г.

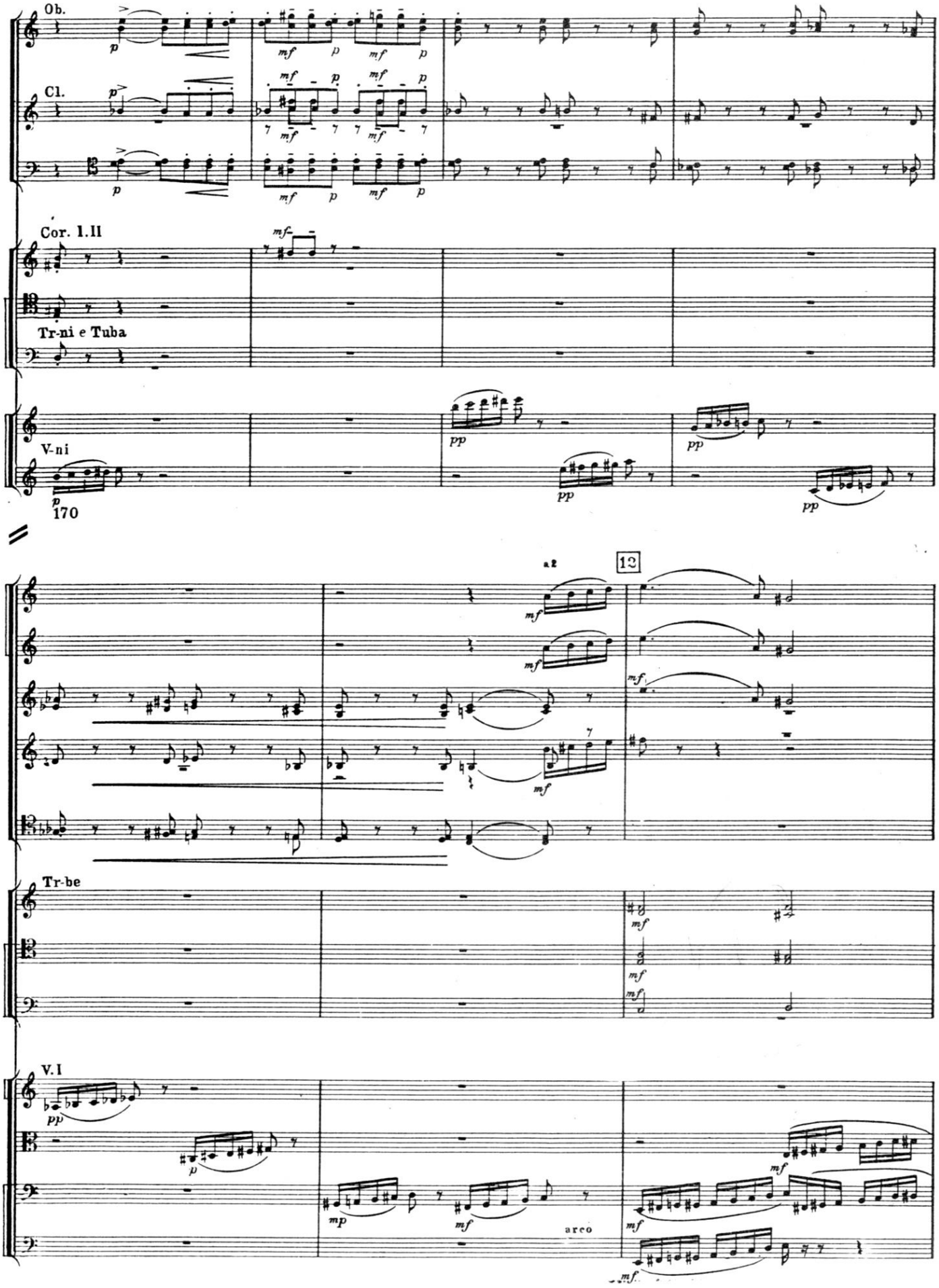

Cl.
Fag.
Tr-ni
Timp.
pizz.
mf
10
Non cambiare il tempo (♩=160)
a2
Cor.
Tr-ni
e
Tuba
III
V. II
Non cambiare il tempo (♩=160)

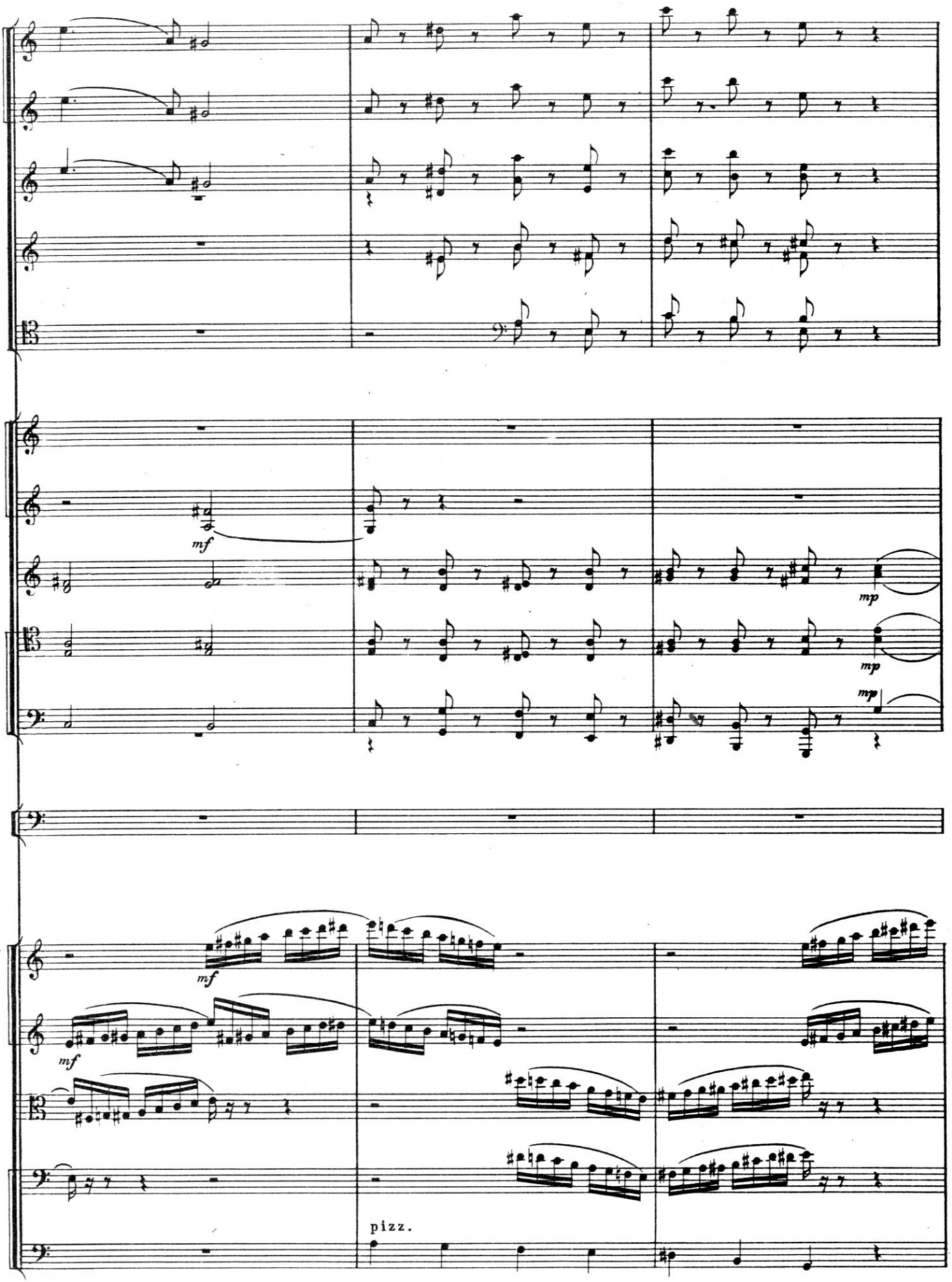


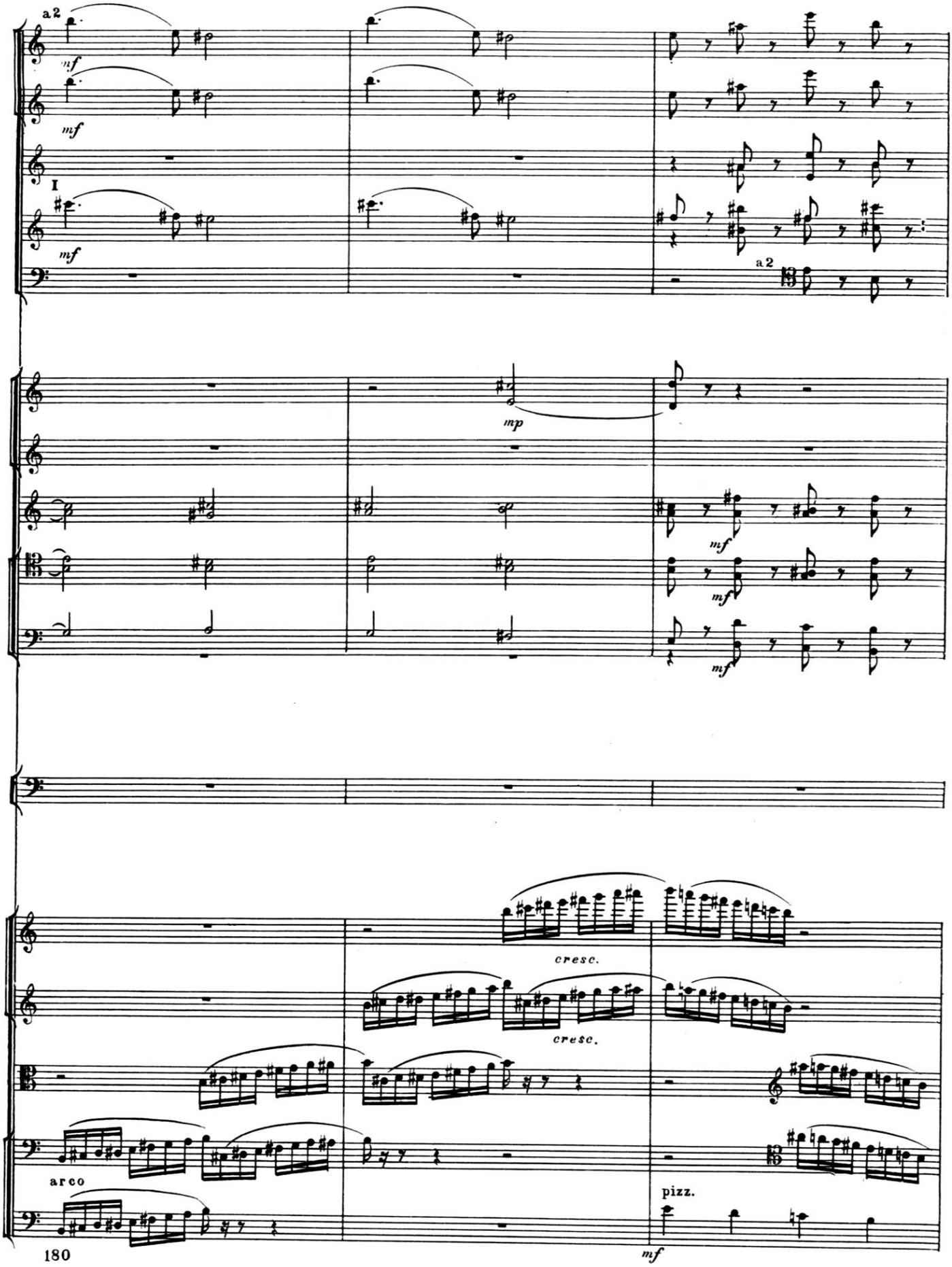
М 28500 г.

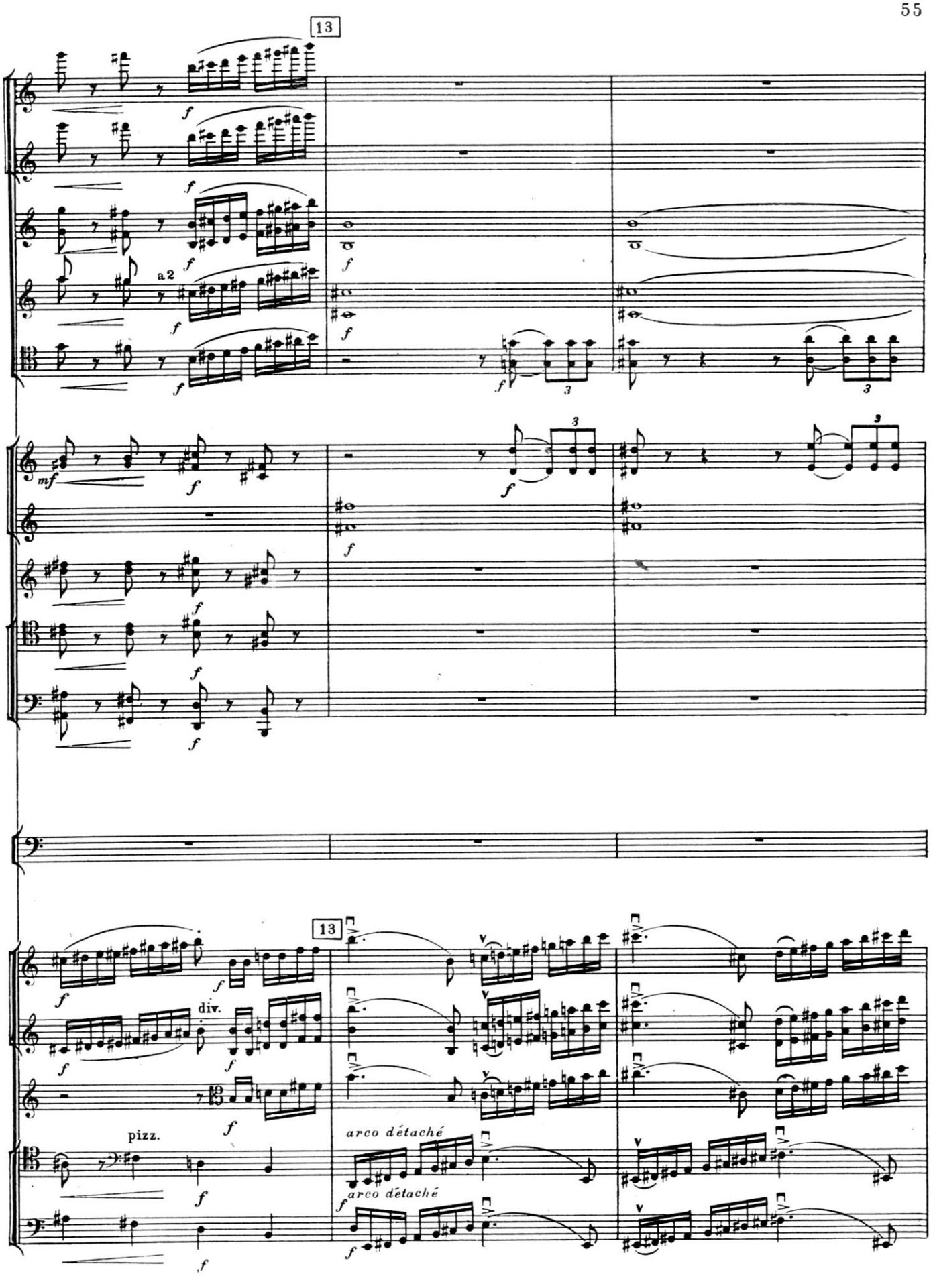


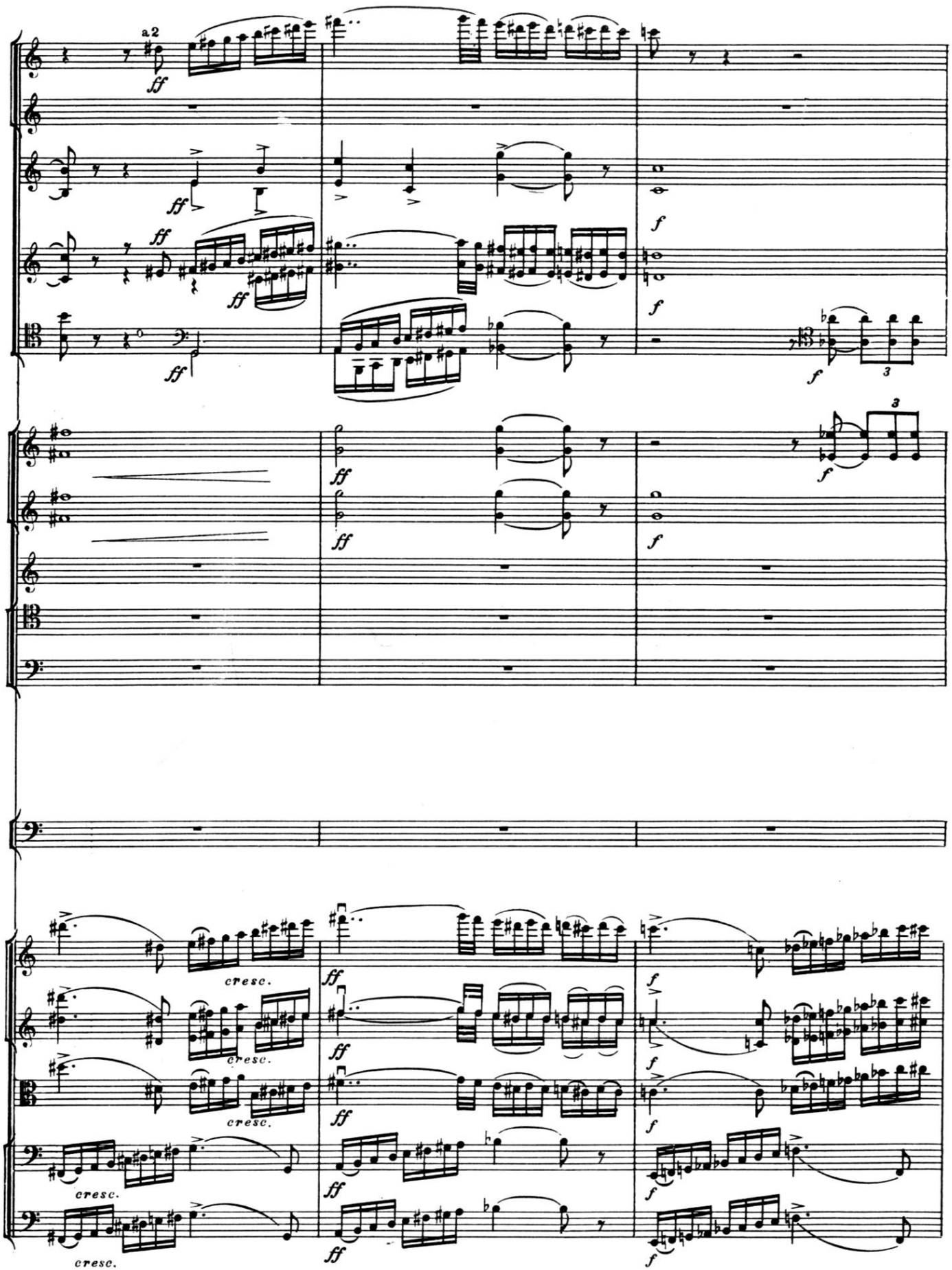
М 28500 г.

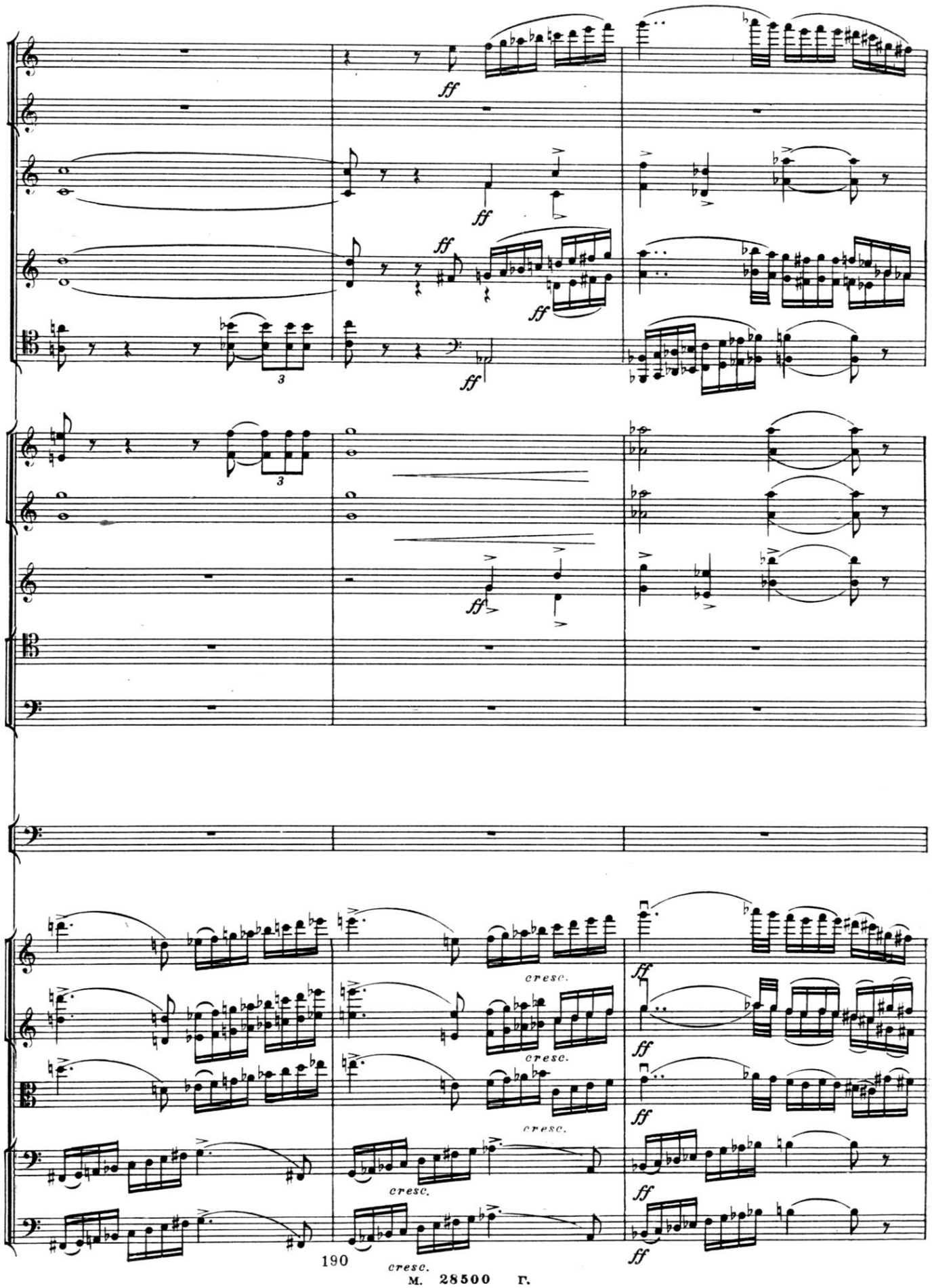

Ob.
Cl.
Cor. 1.II
Tr-ni e Tuba
V-ni
170
a2
12
Tr-be
V.I
arco


mf
mp
mp
mp
mf
mf
pizz.

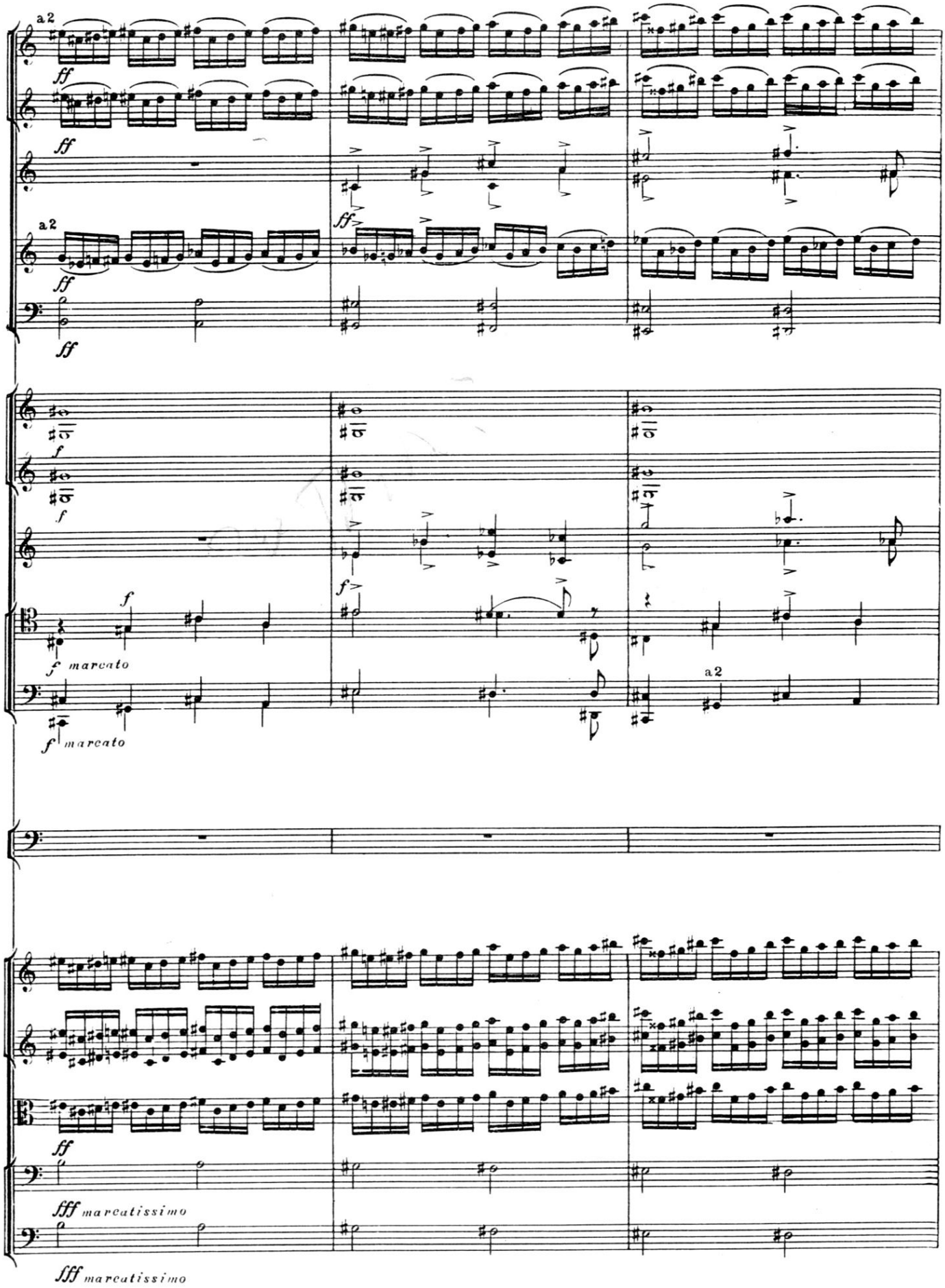

a2
mf
mf
I
mf
a2
mp
mf
mf
mf
cresc.
cresc.
arco
pizz.
180
mf

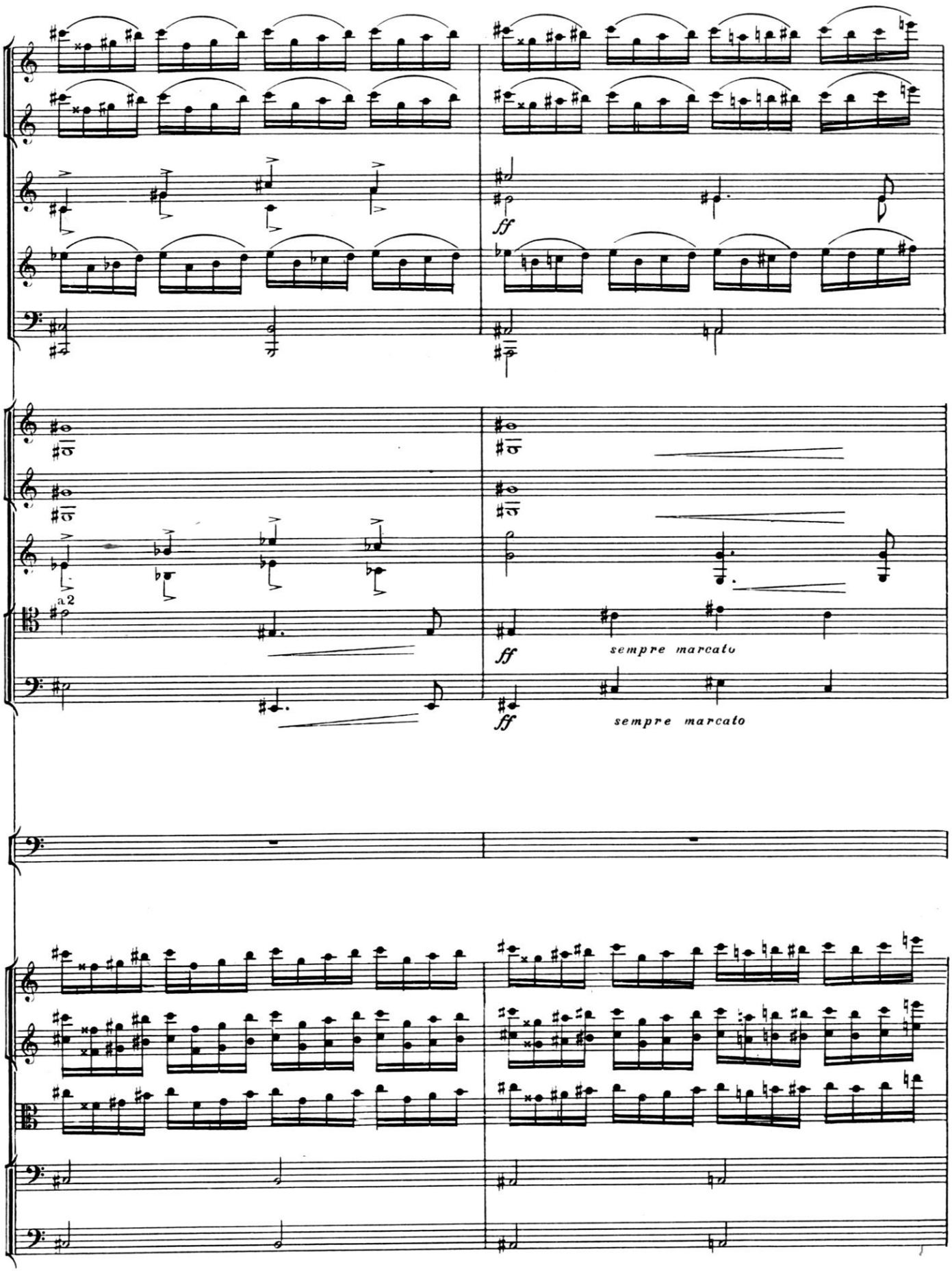

13
a 2
mf
f
13
div.
pizz.
arco détaché
arco détaché

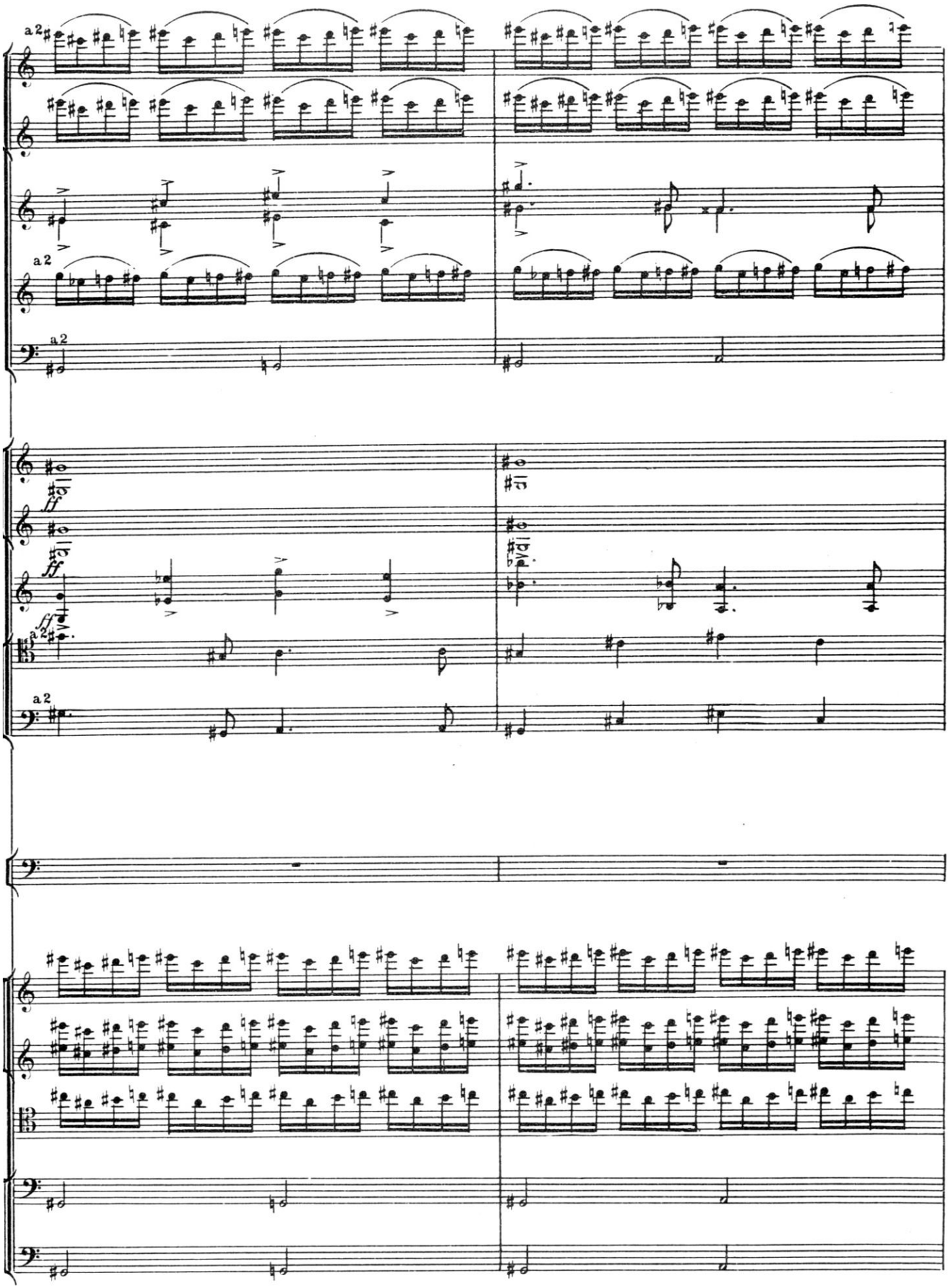

a2
ff
f
3
cresc.

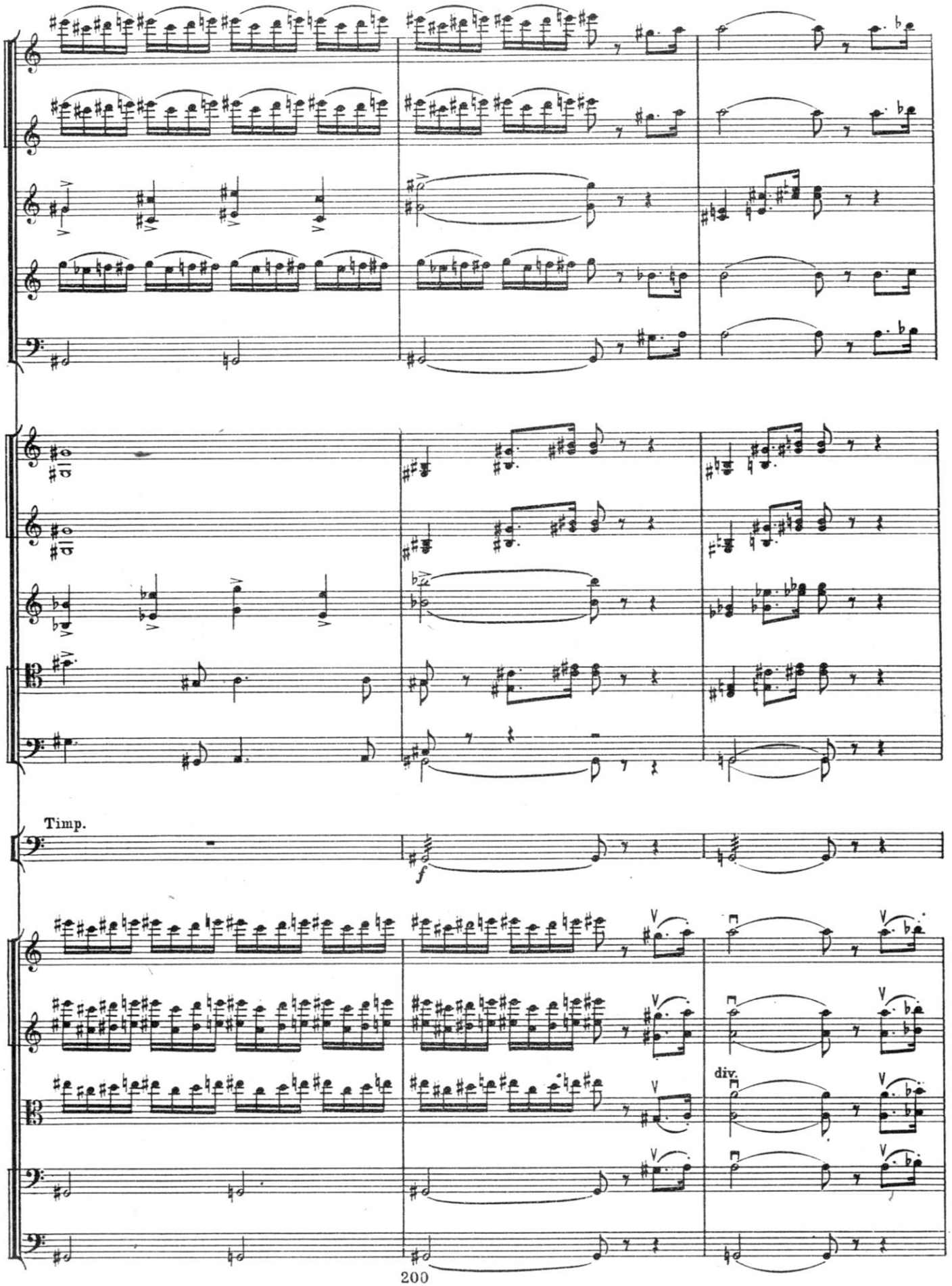


М. 28500 Г.


a2
ff
ff
a2
ff
ff
f
f
f
f marcato
f marcato
a2
ff
fff marcatissimo
fff marcatissimo


ff
a 2
ff
sempre marcato
ff
sempre marcato


a2
a2
a2
ff
ff
a2
a2



M. 28500 Г.

14

a2

a2

a2

ff

f

f

f

14

ff

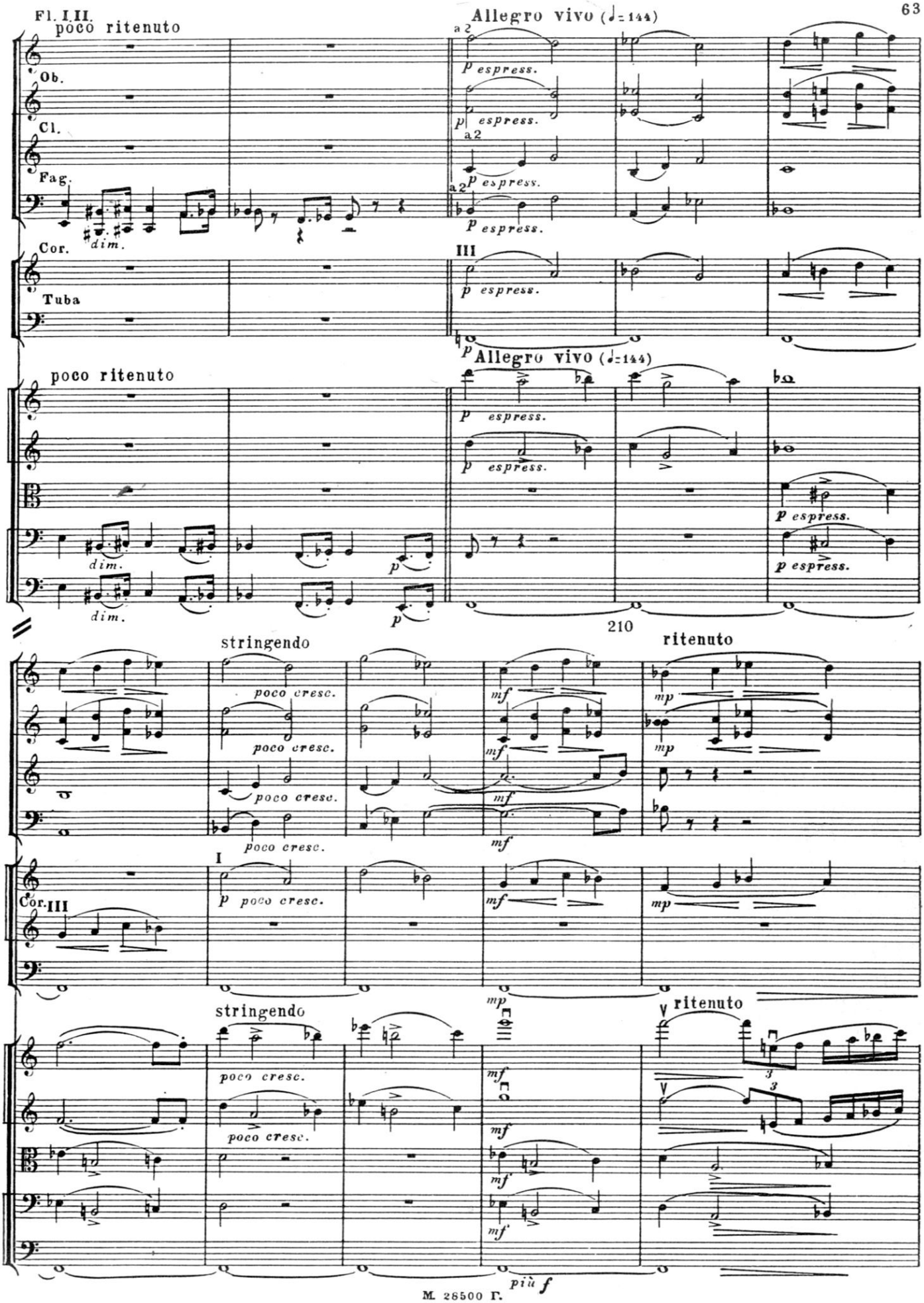
unis.

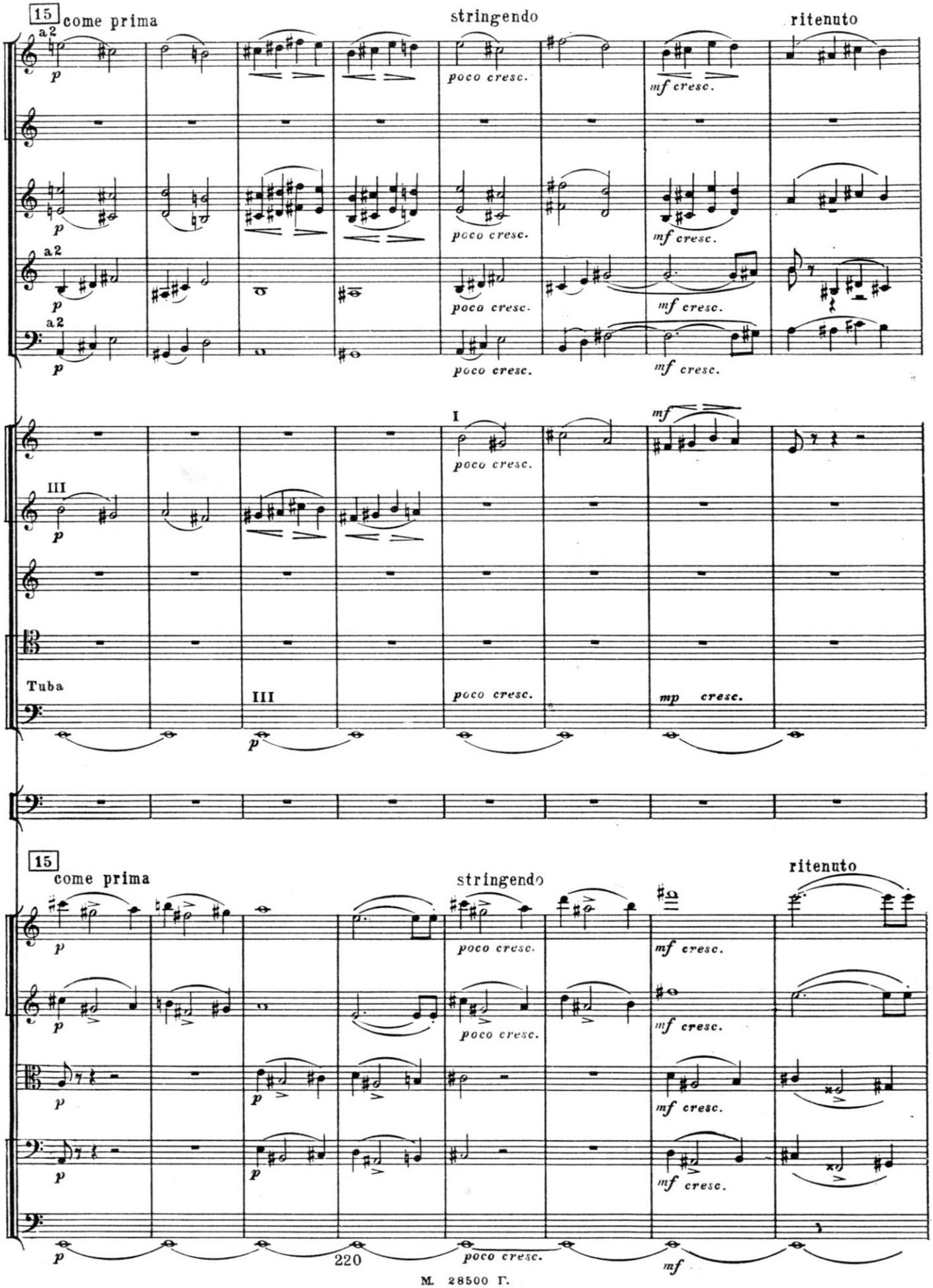
ff

unis.

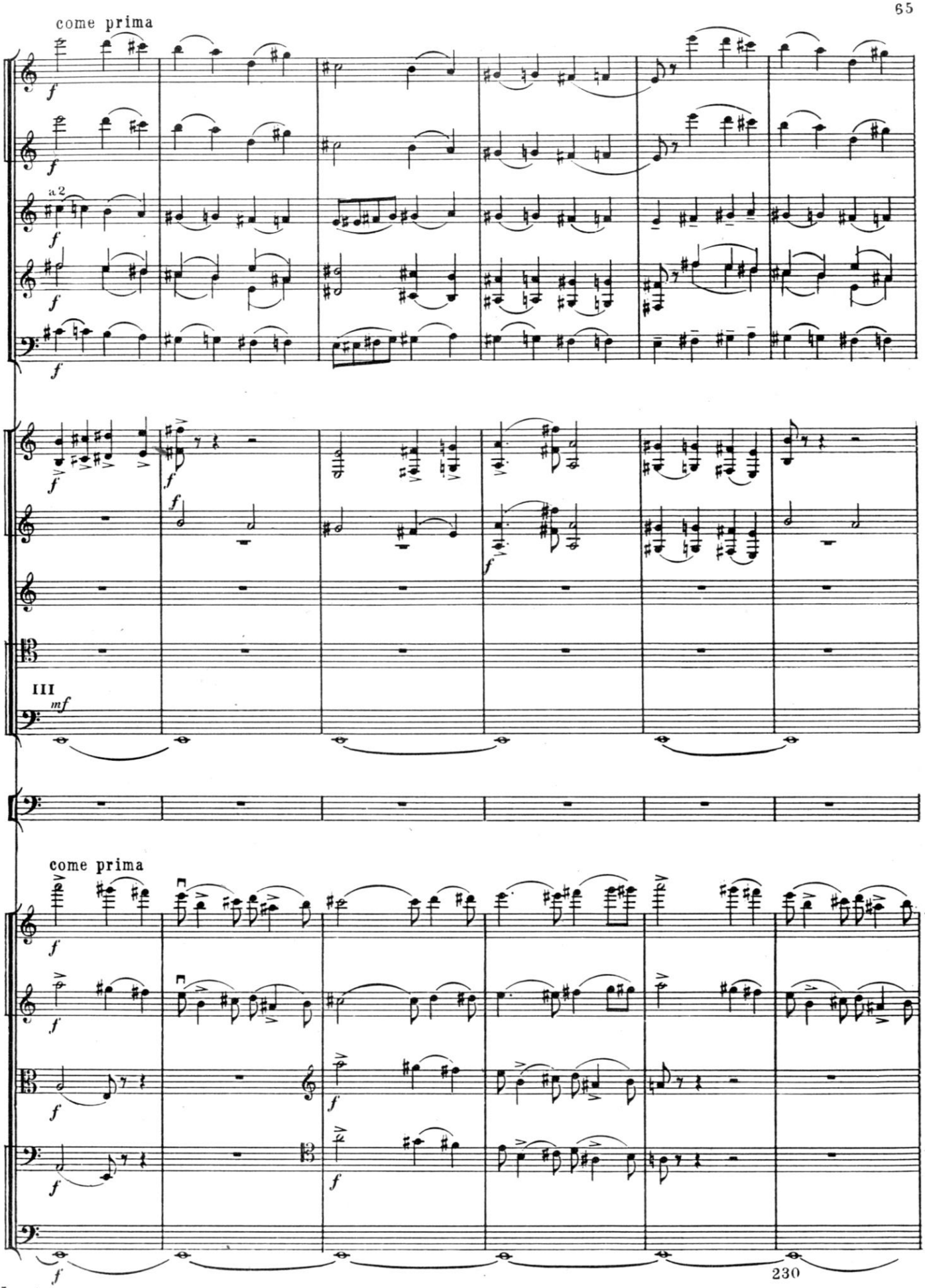
ff

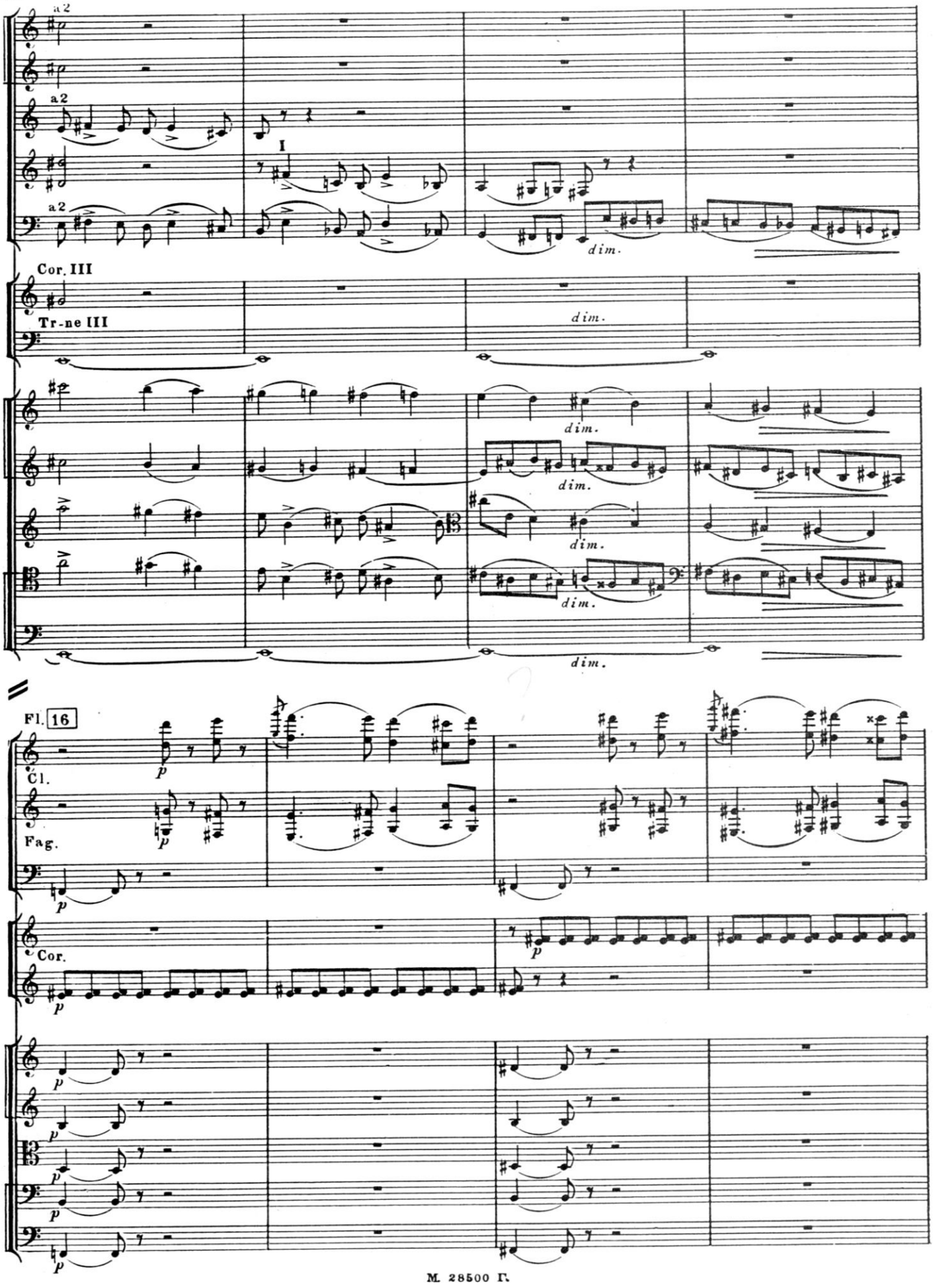
ff

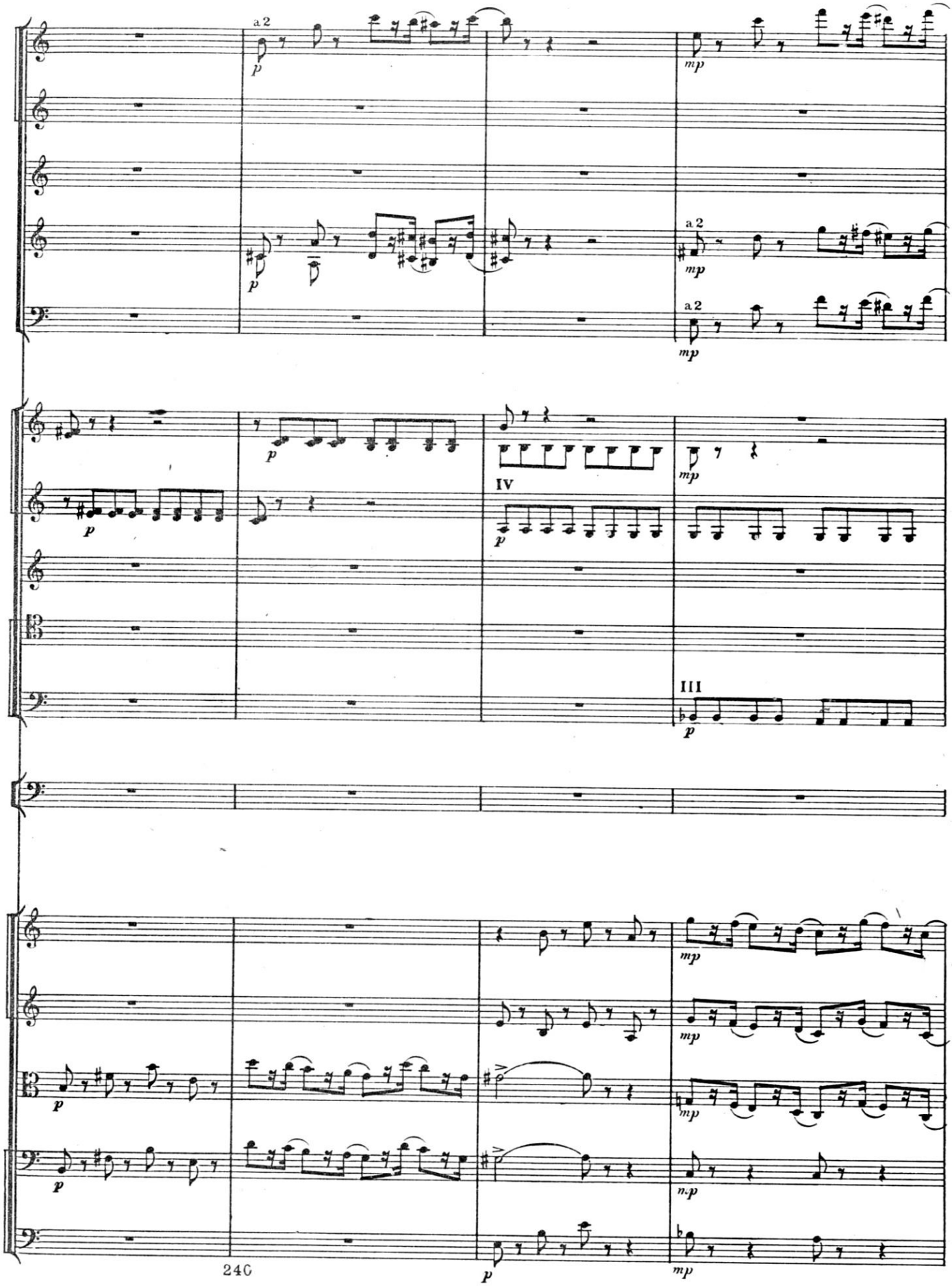

Fl. I. II.
poco ritenuto
Allegro vivo (♩= 144)
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tuba
a 2
III
p espress.
dim.
210
stringendo
ritenuto
poco cresc.
mf
mp
I
Cor. III
più f

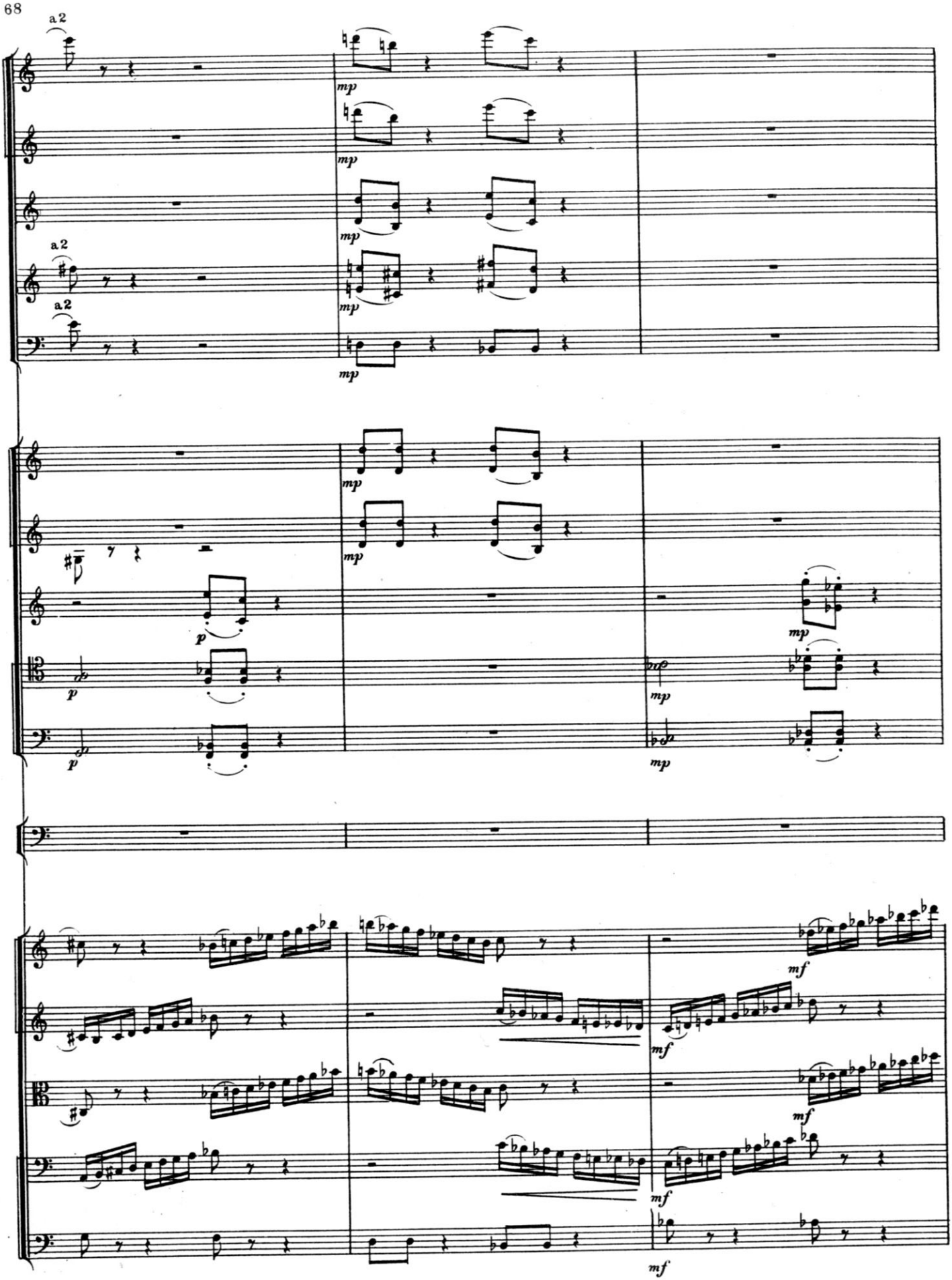

15
come prima
stringendo
ritenuto
a2
p
poco cresc.
mf cresc.
I
III
Tuba
mp cresc.
15
come prima
stringendo
ritenuto

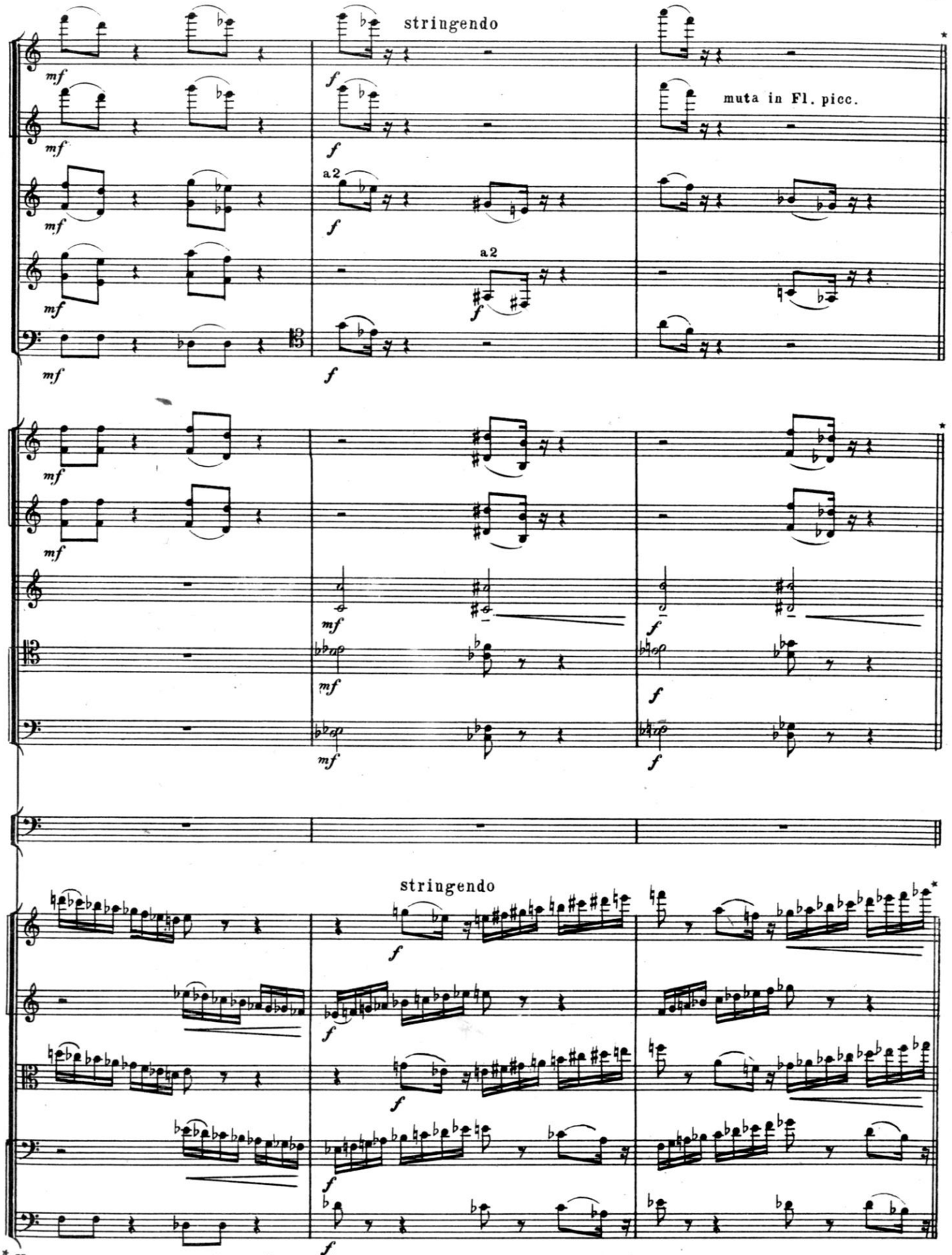
M. 28500 Г.


come prima
a2
III
mf
come prima
230

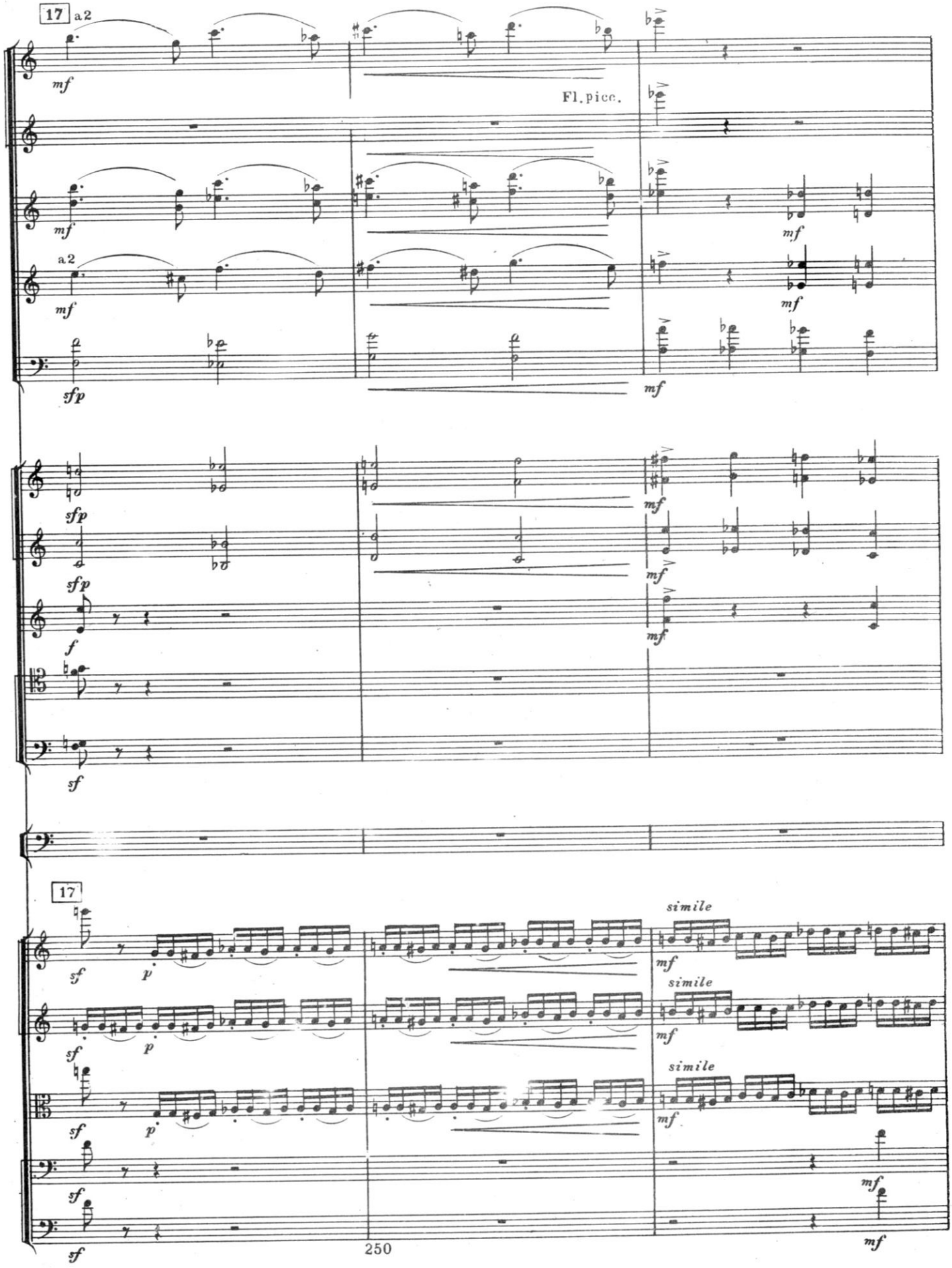

a2
a2
I
a2
dim.
Cor. III
Tr-ne III
dim.
dim.
dim.
dim.
dim.
Fl. 16
Cl.
Fag.
Cor.


a 2
p
mp
a 2
mp
a 2
mp
p
mp
IV
p
III
p
mp
mp
p
mp
p
n.p
p
mp

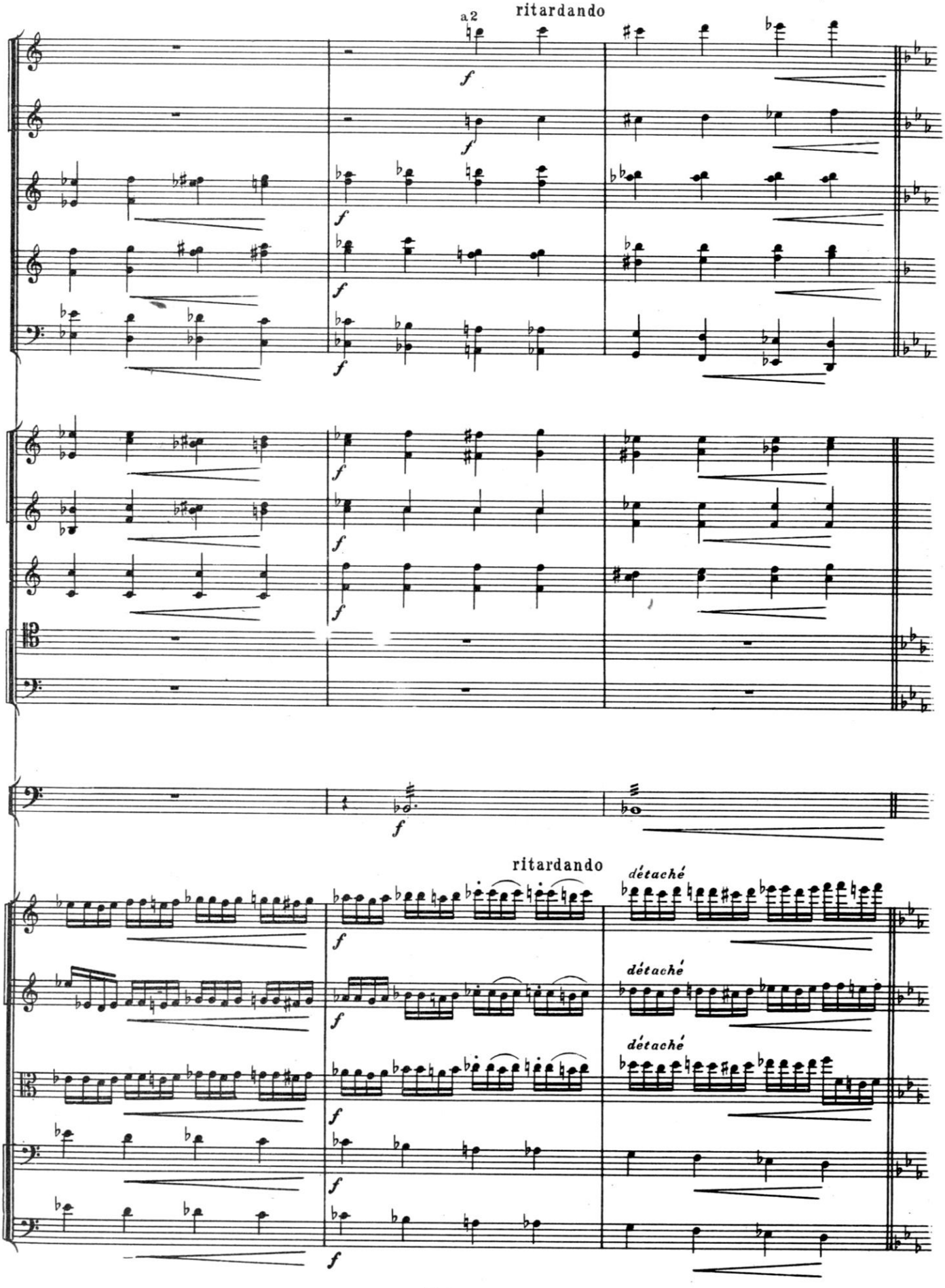

a 2
a 2
a 2
mp
p
mf

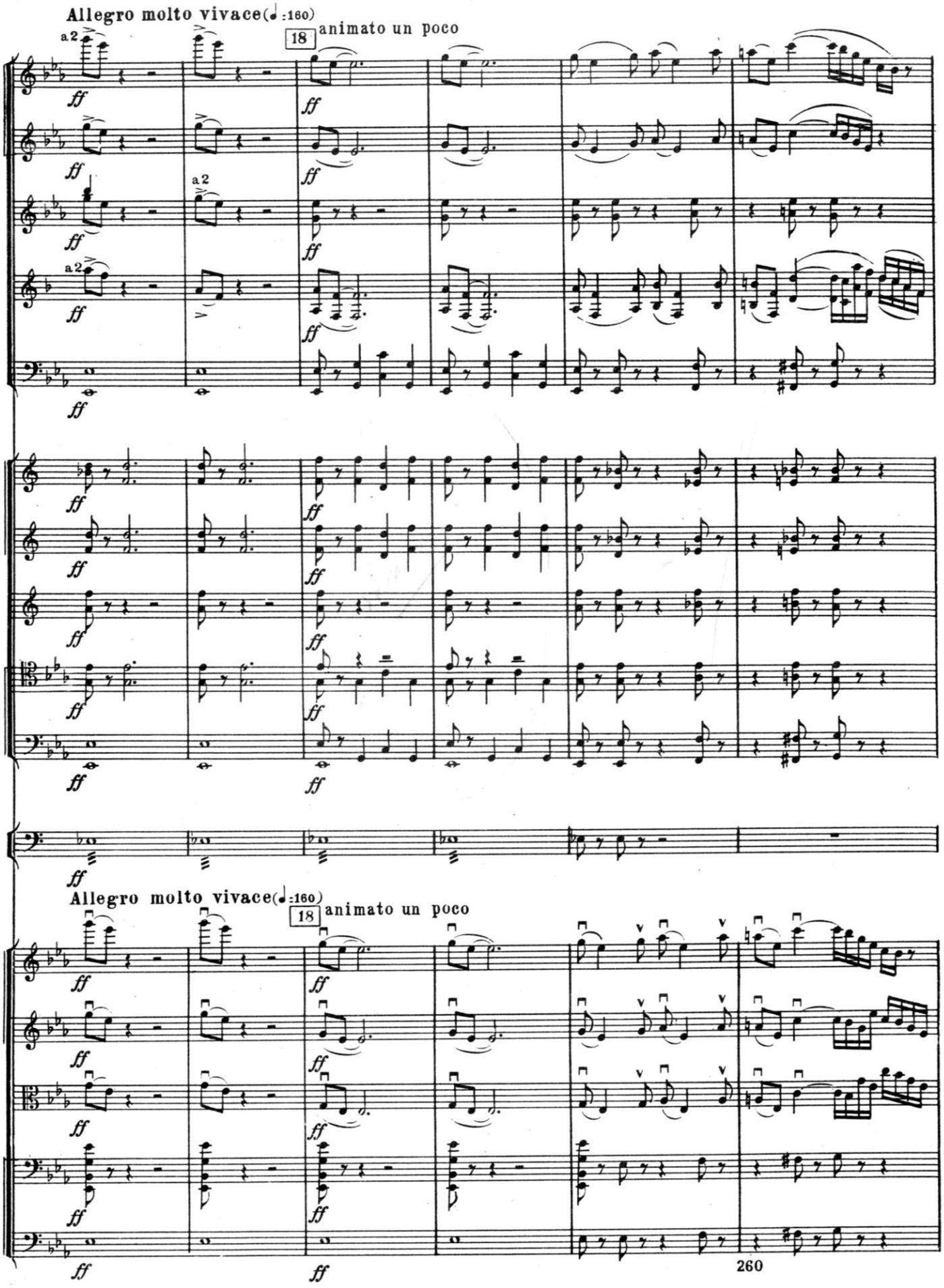


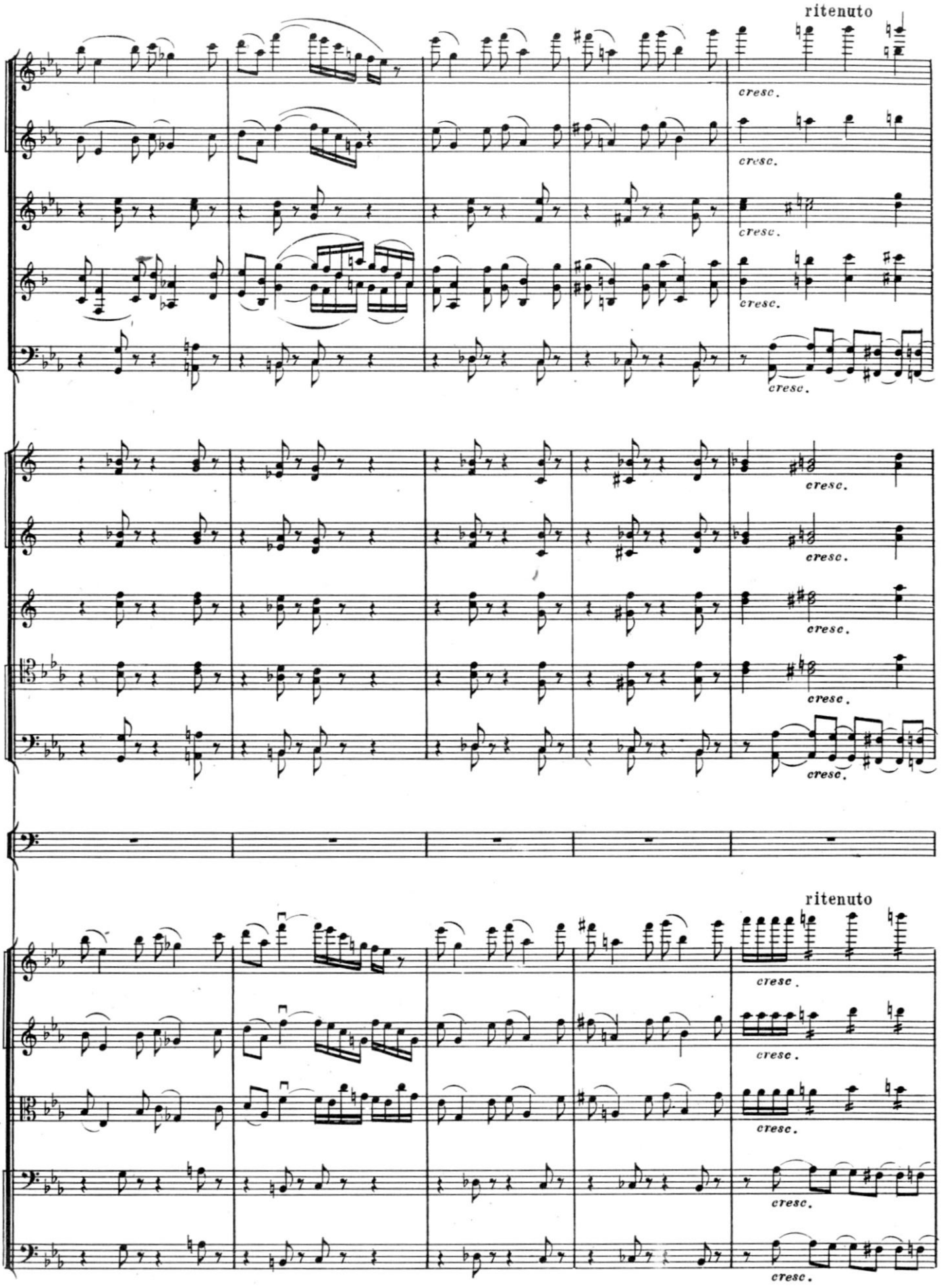
* На этом такте автограф симфонии обрывается.
* At this bar the symphony manuscript ends abruptly.

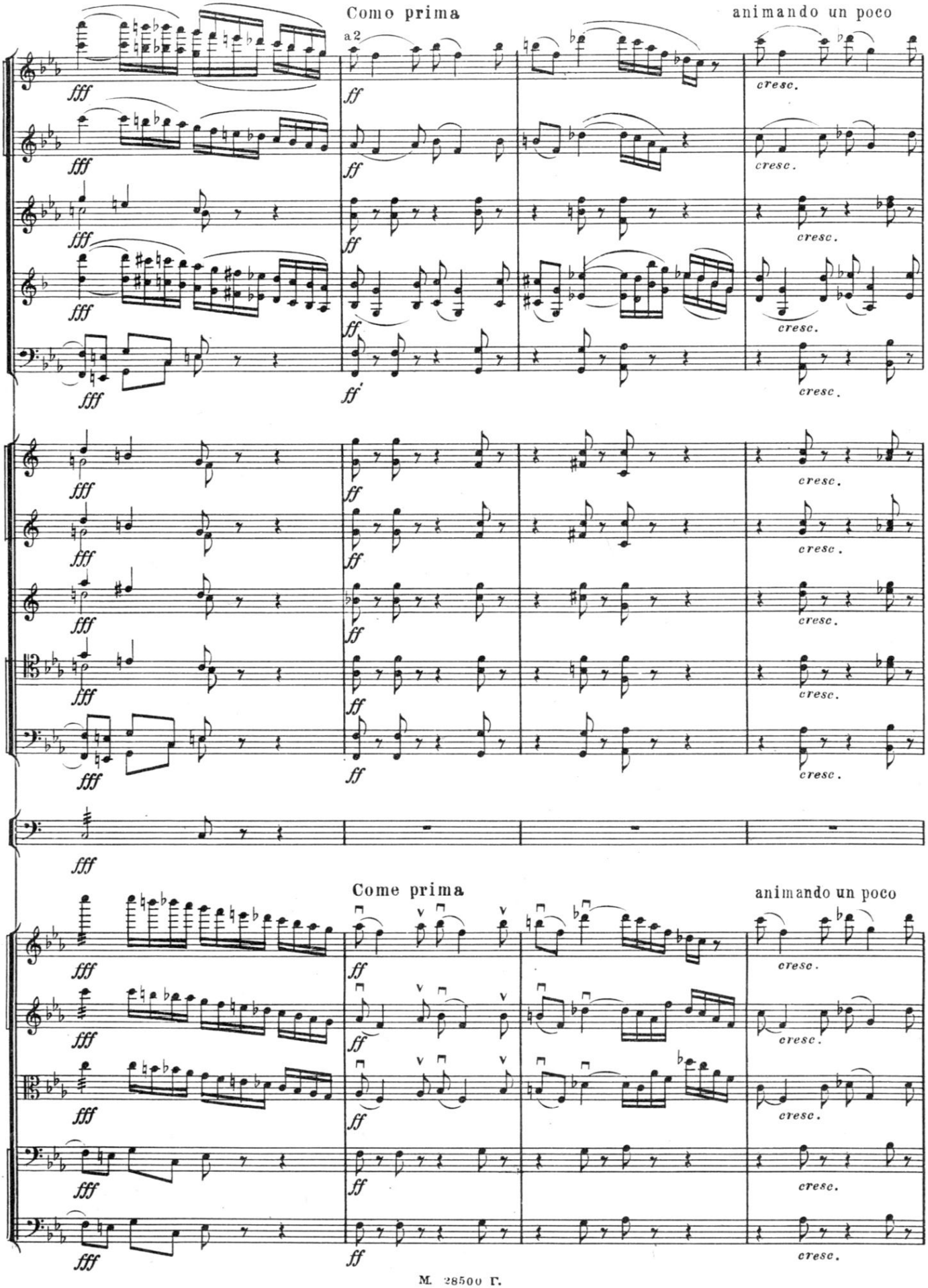

17
a2
mf
Fl. picc.
mf
a2
mf
sfp
mf
mf
sfp
sfp
mf
mf
f
mf
sf
17
simile
sf
p
mf
simile
sf
p
mf
simile
sf
p
mf
sf
mf
sf
mf

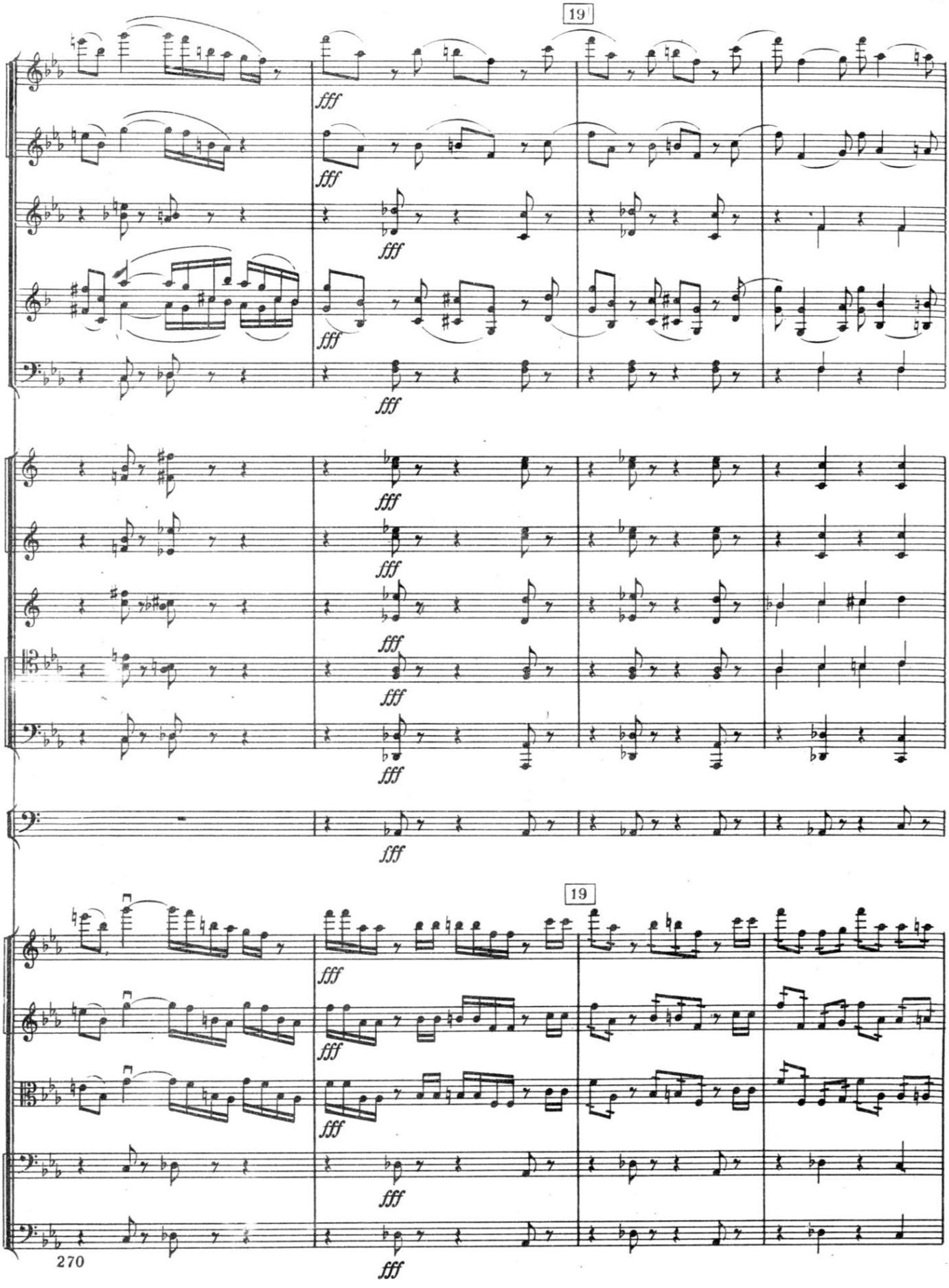
М. 28500 Г.

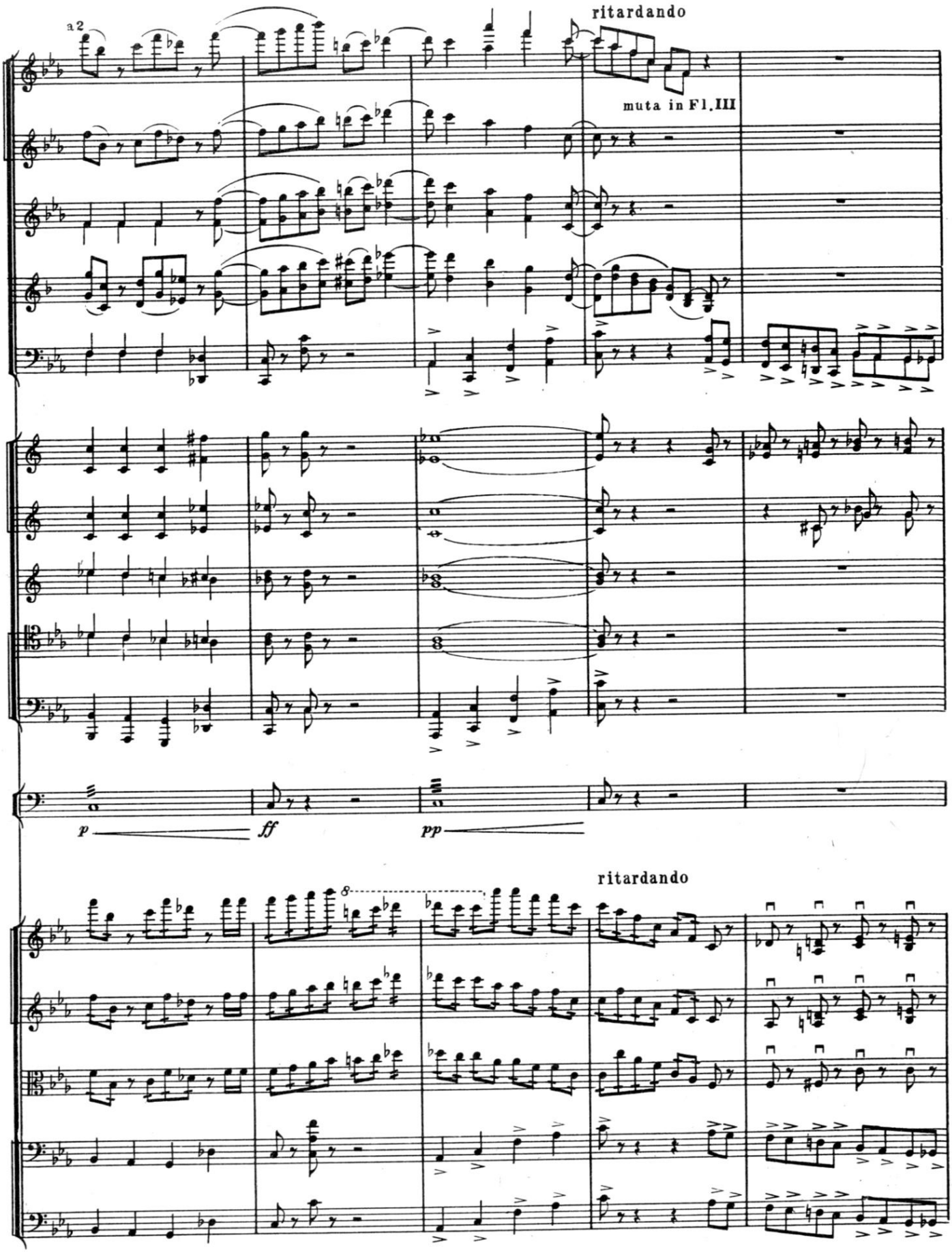

a2
ritardando
f
ritardando
détaché
détaché
détaché

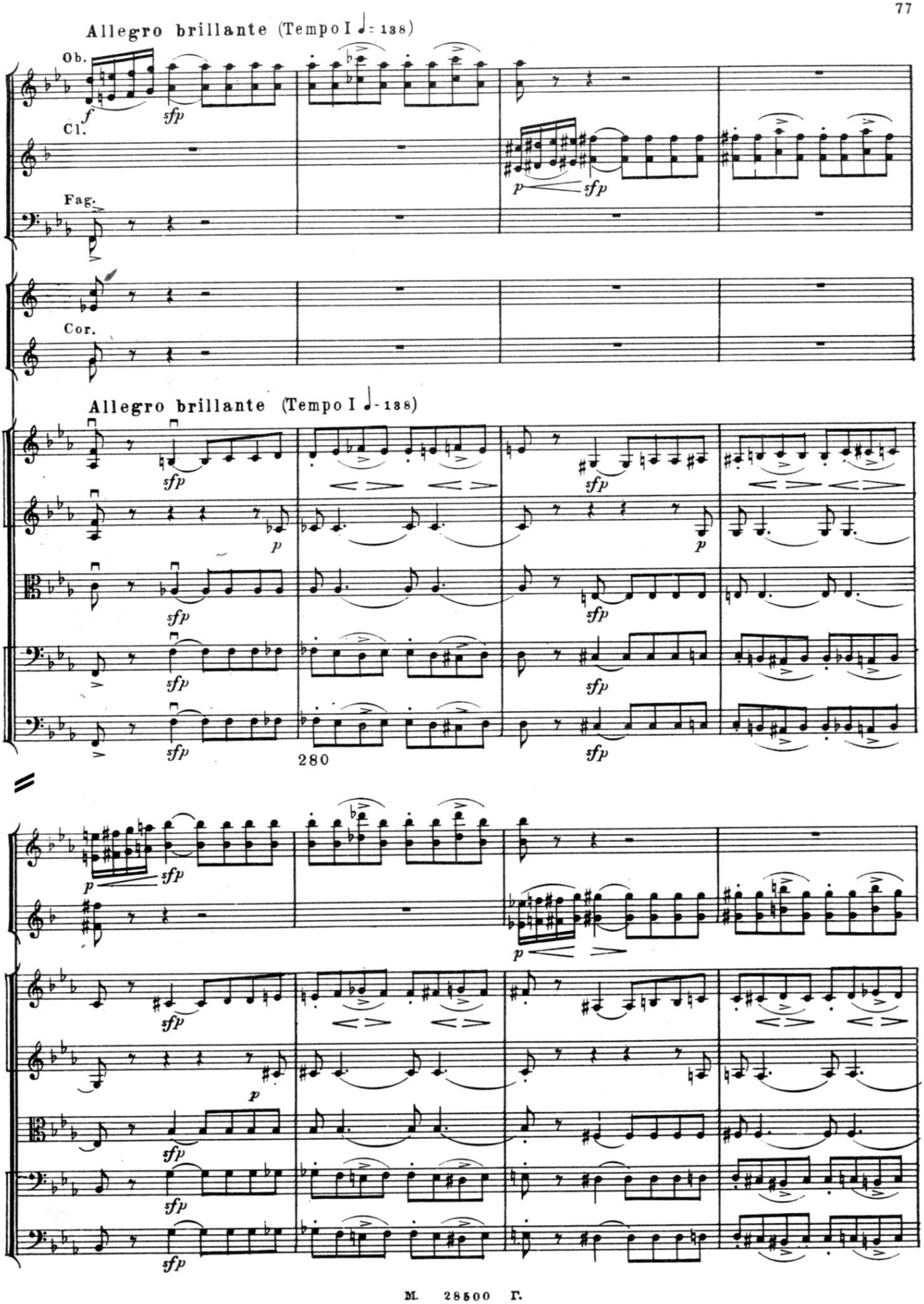

Allegro molto vivace(♩:160)
18
animato un poco
a2
ff
Allegro molto vivace(♩:160)
18
animato un poco
260

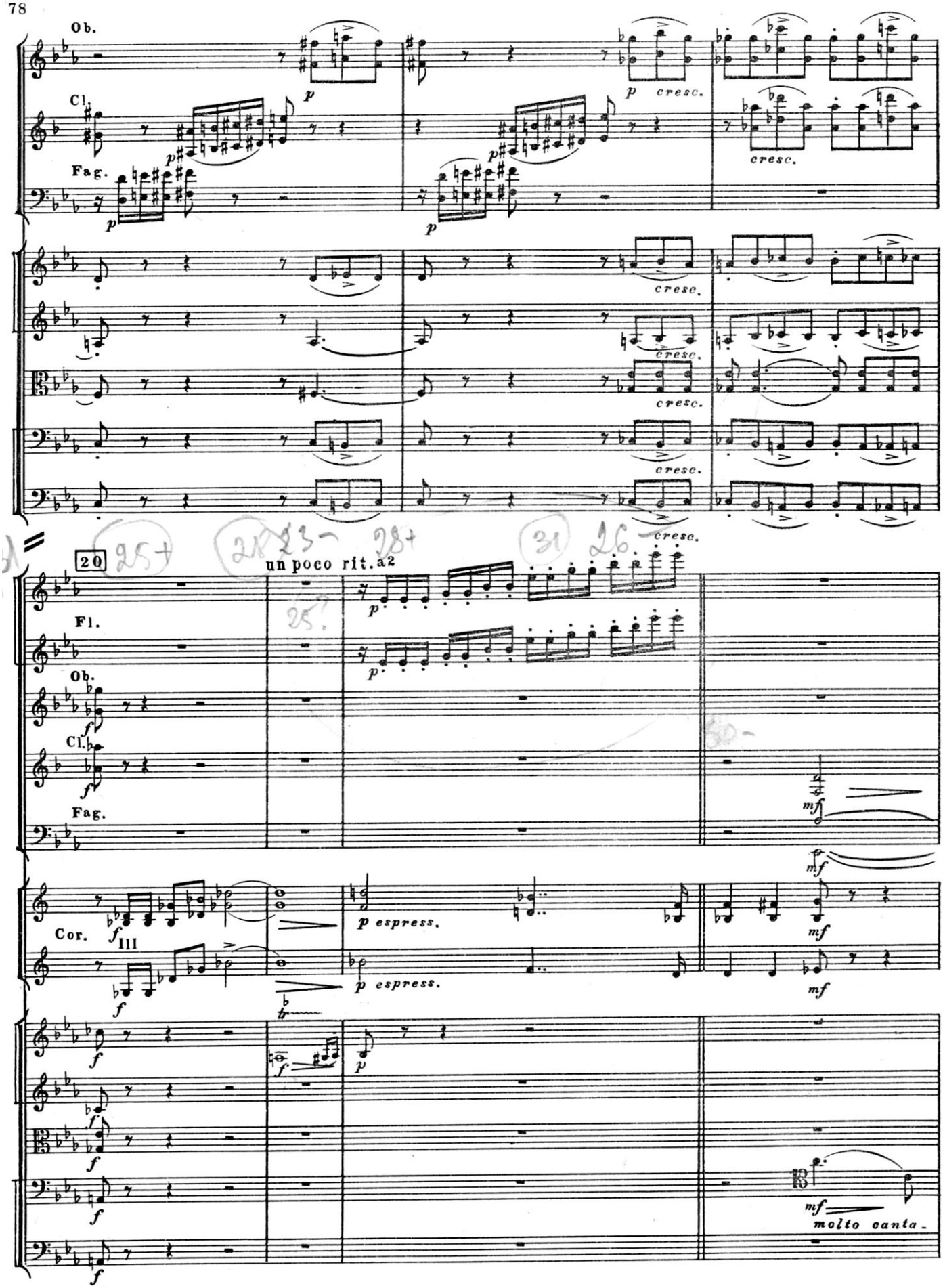

ritenuto
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
ritenuto
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.


Como prima
a2
animando un poco
Come prima
animando un poco

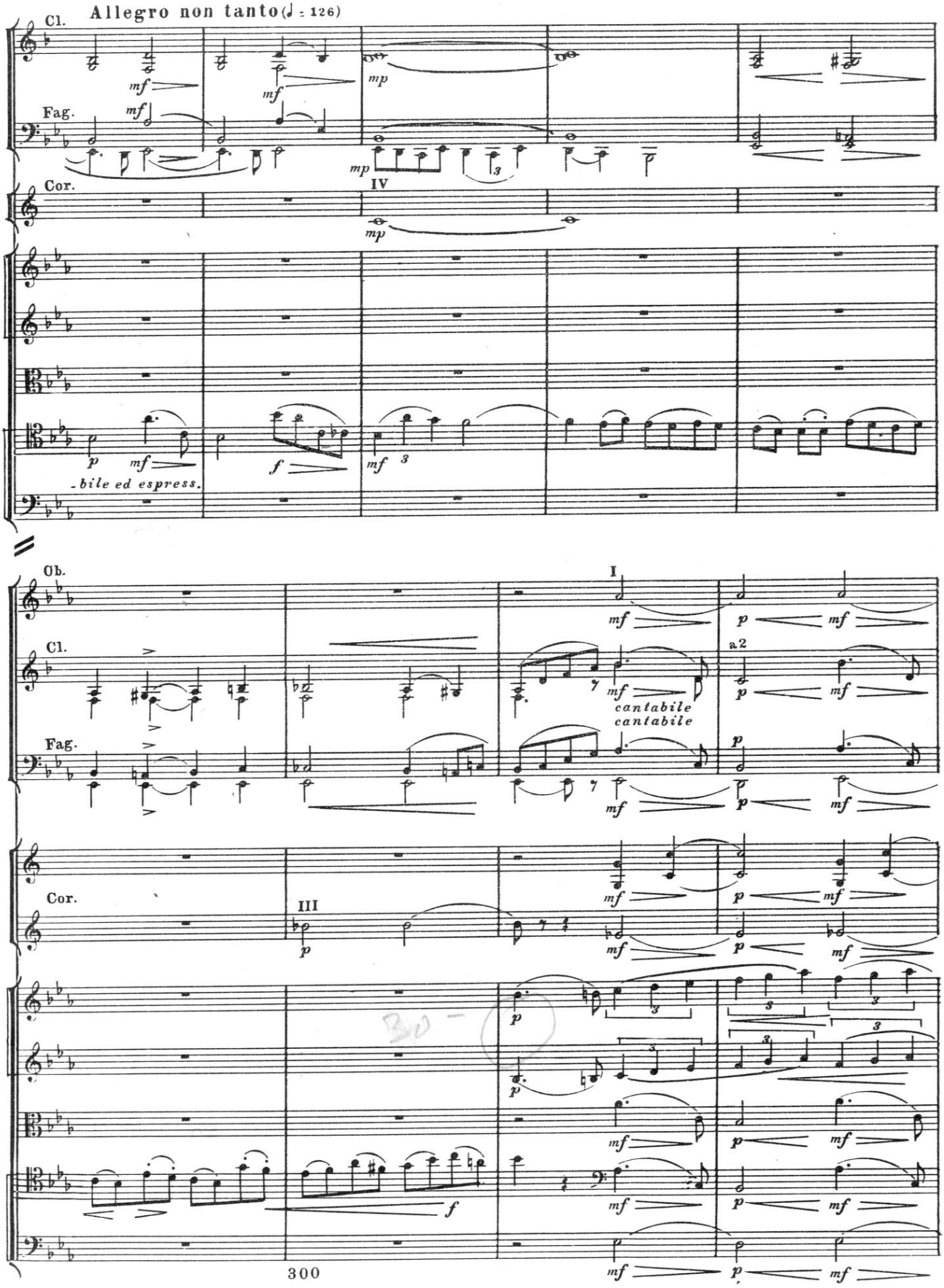

19
fff
19
fff
270


a2
ritardando
muta in Fl. III
p
ff
pp
8
ritardando

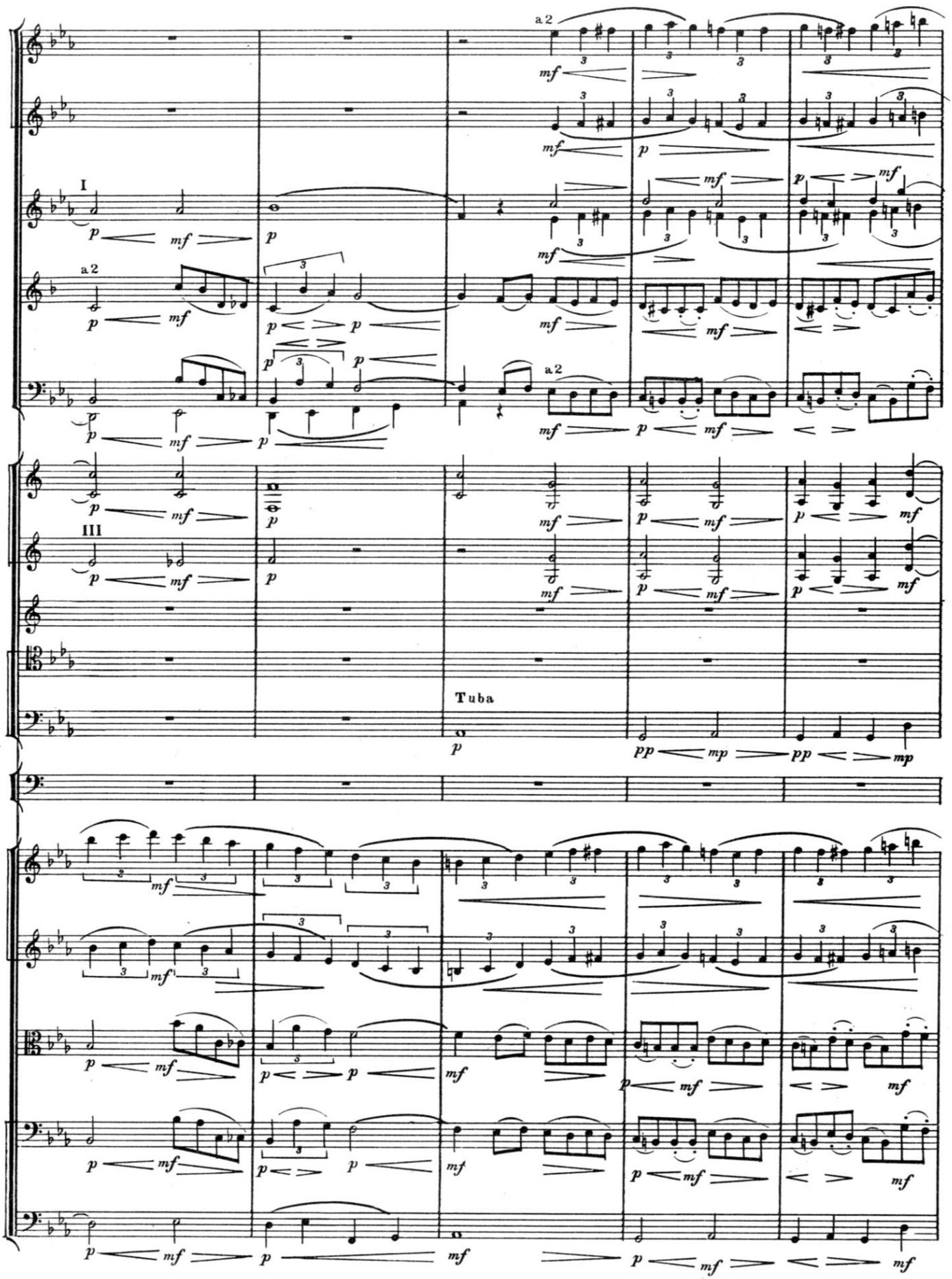

Allegro brillante (Tempo I ♩= 138)
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Allegro brillante (Tempo I ♩= 138)
280

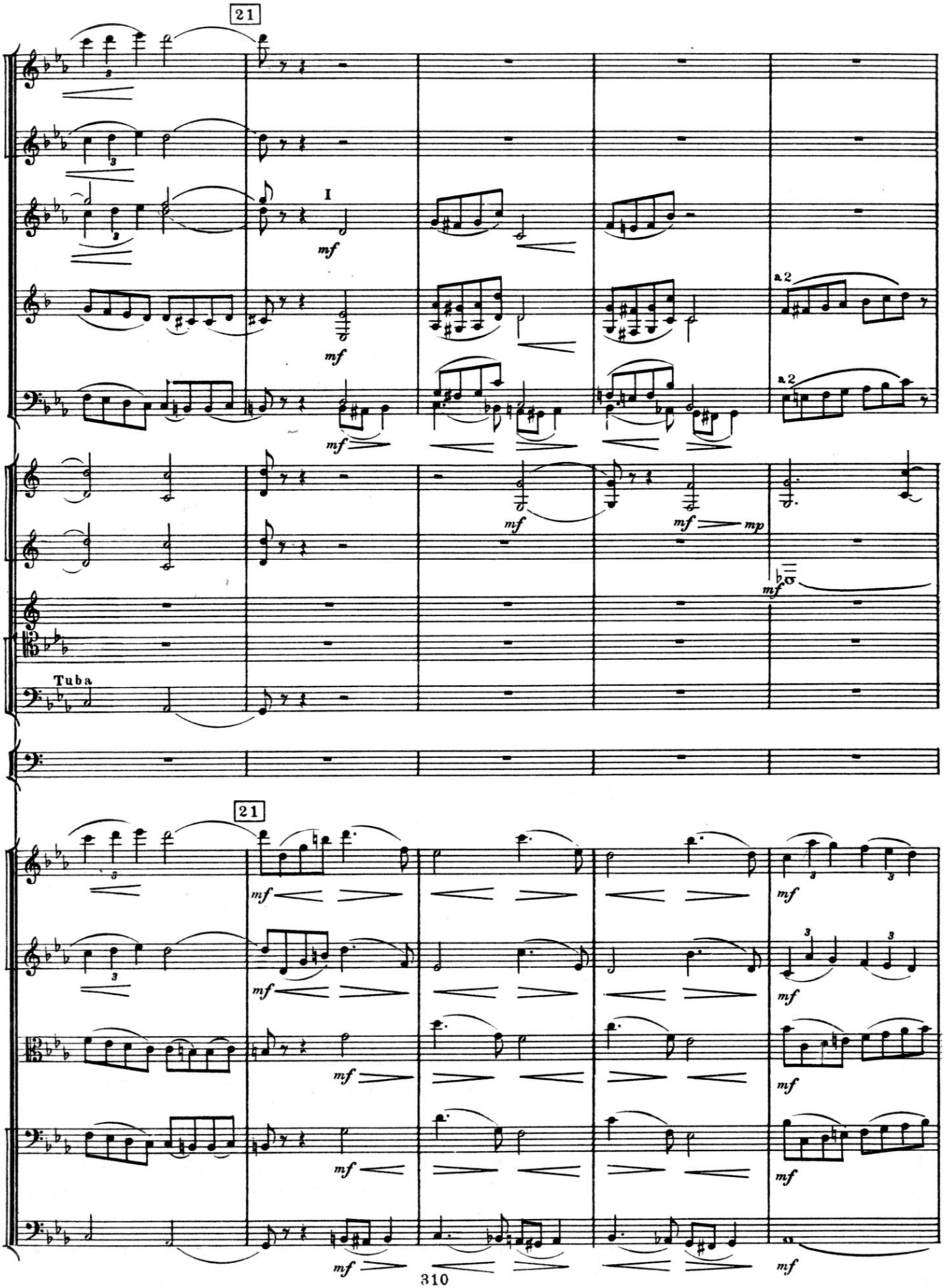

Ob.
Cl.
Fag.
p
cresc.
20
un poco rit.
a2
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
III
f
p espress.
mf
molto canta-

М. 28500 Г.

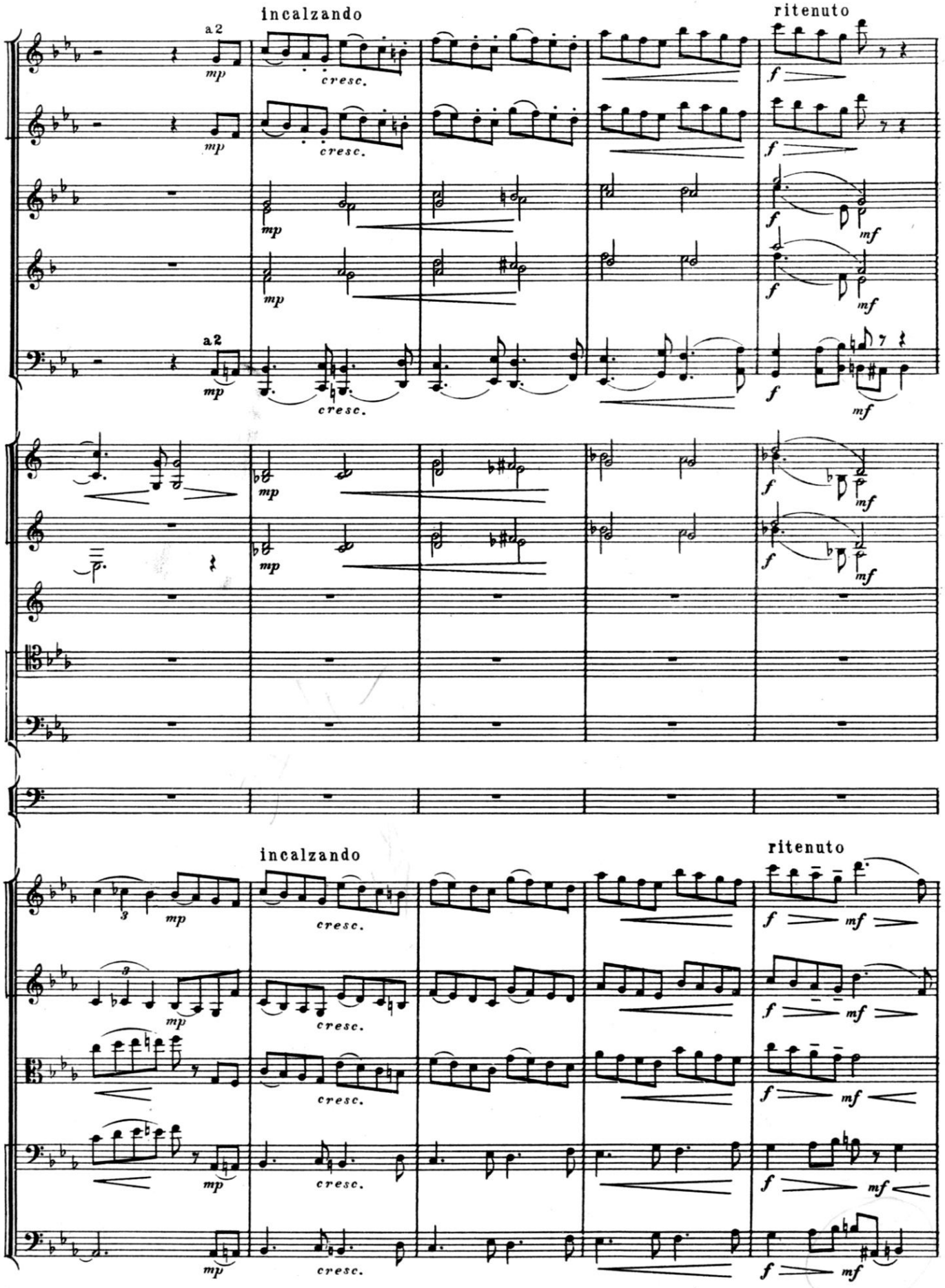

Allegro non tanto (♩ = 126)
Cl.
Fag.
Cor.
IV
-bile ed espress.
Ob.
I
a 2
cantabile
cantabile
III

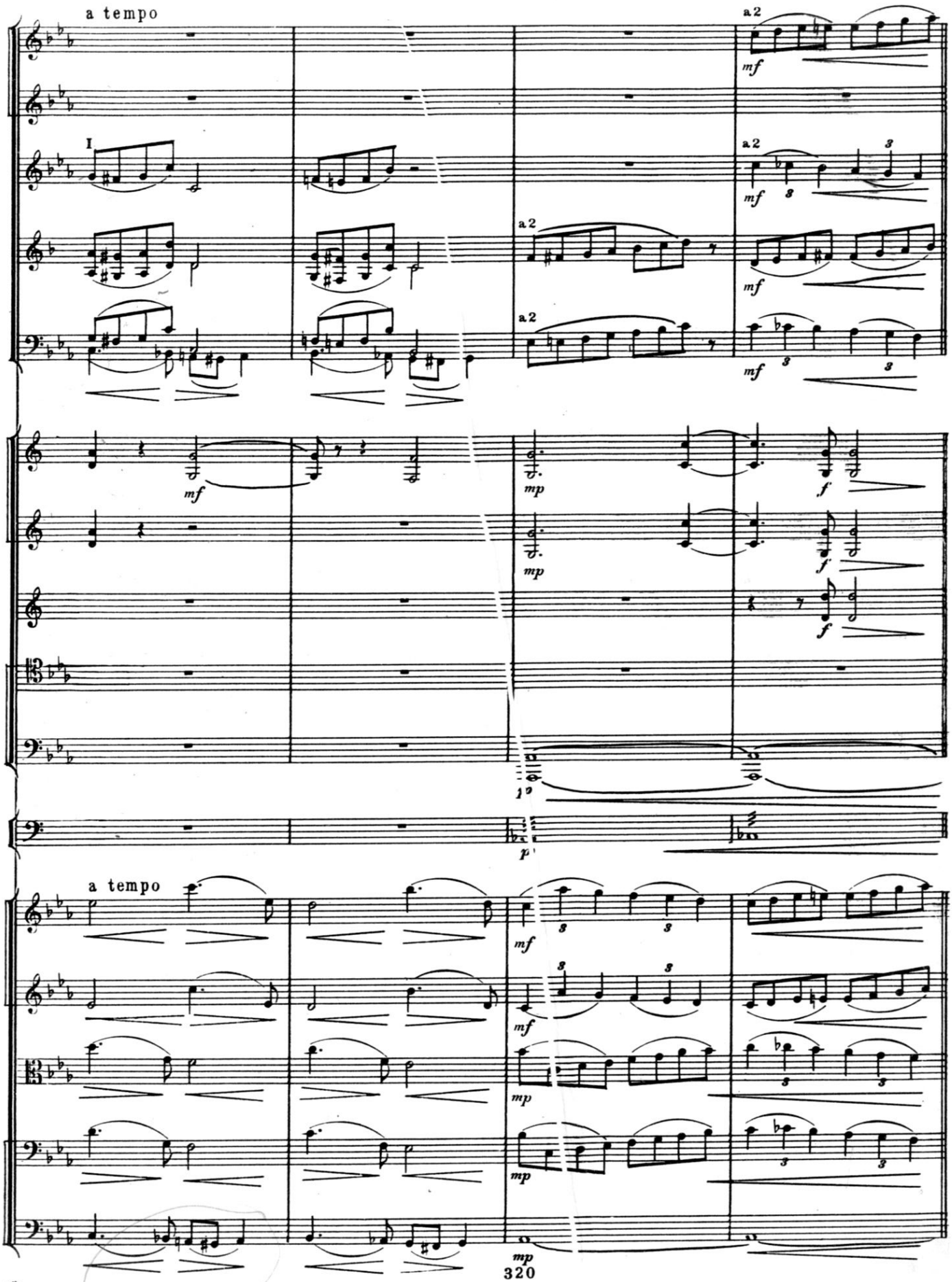
М. 28500 Г.


a 2
I
a 2
III
Tuba



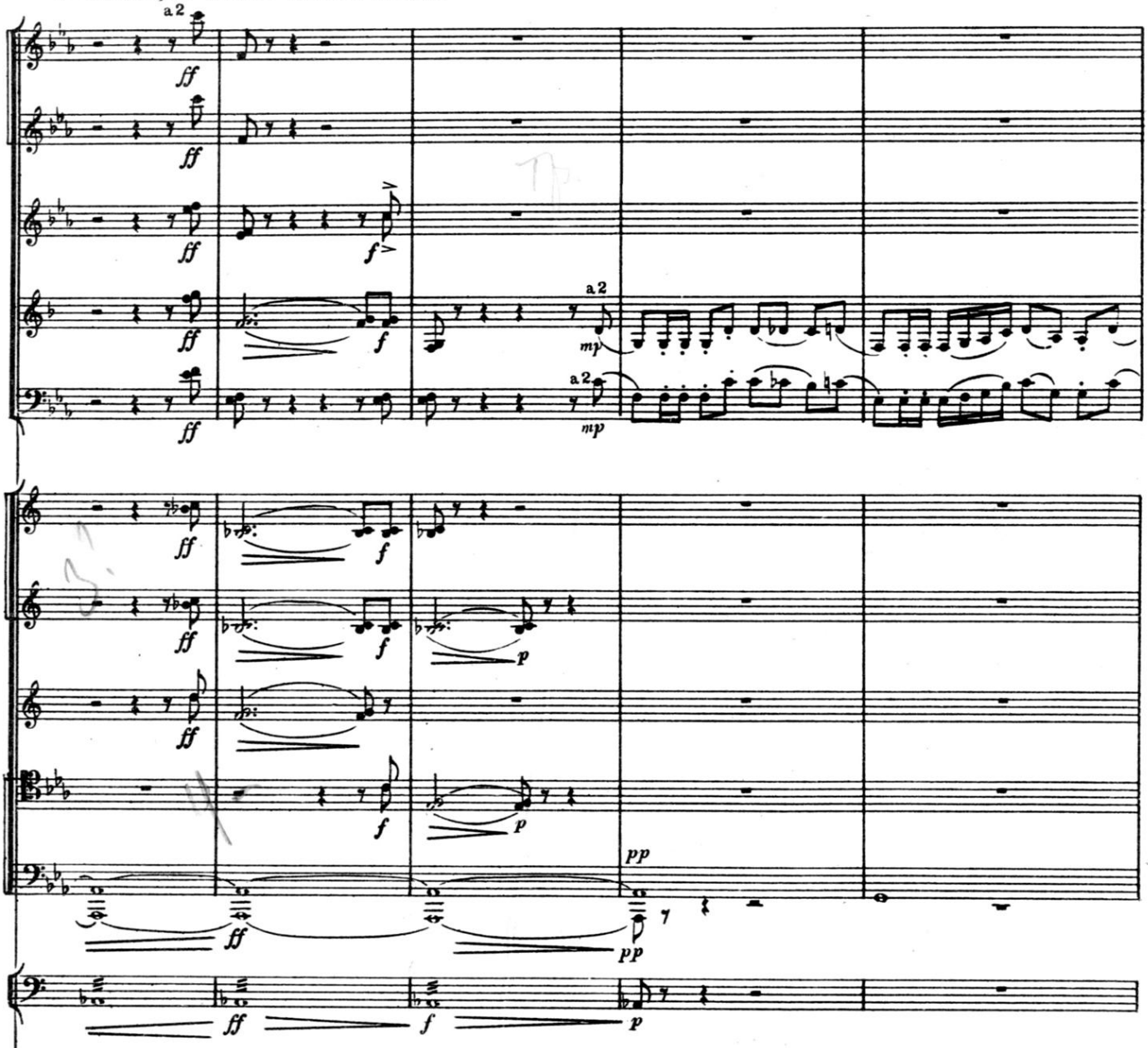
М. 28500 Г.


incalzando
ritenuto
a 2
mp
cresc.
f
mf
incalzando
ritenuto

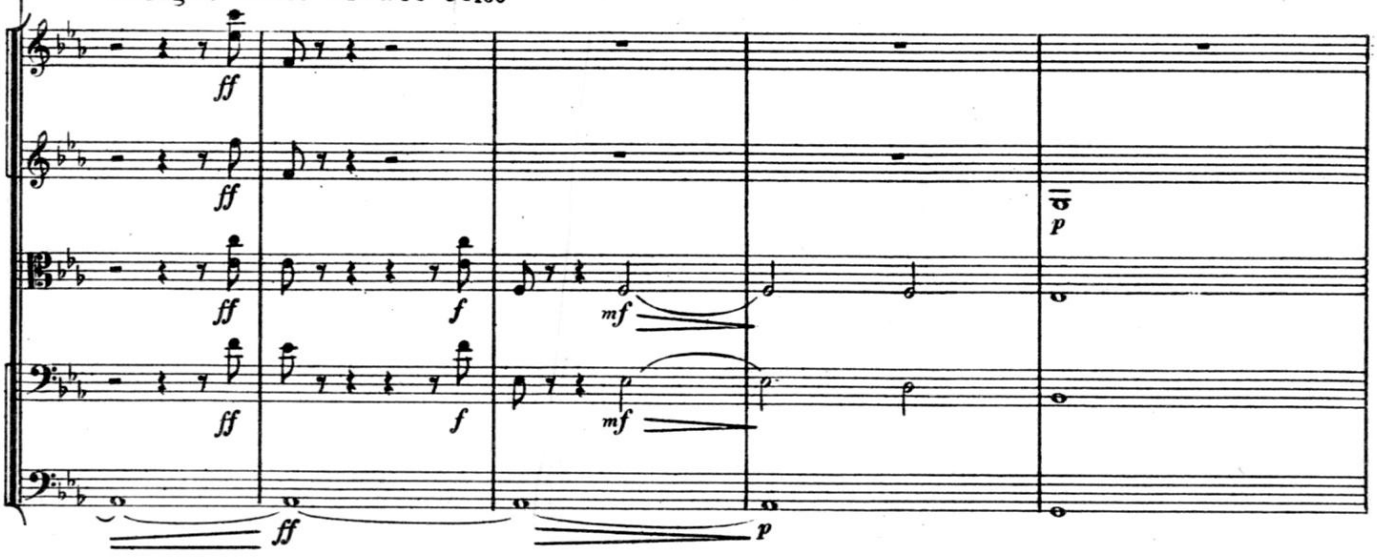


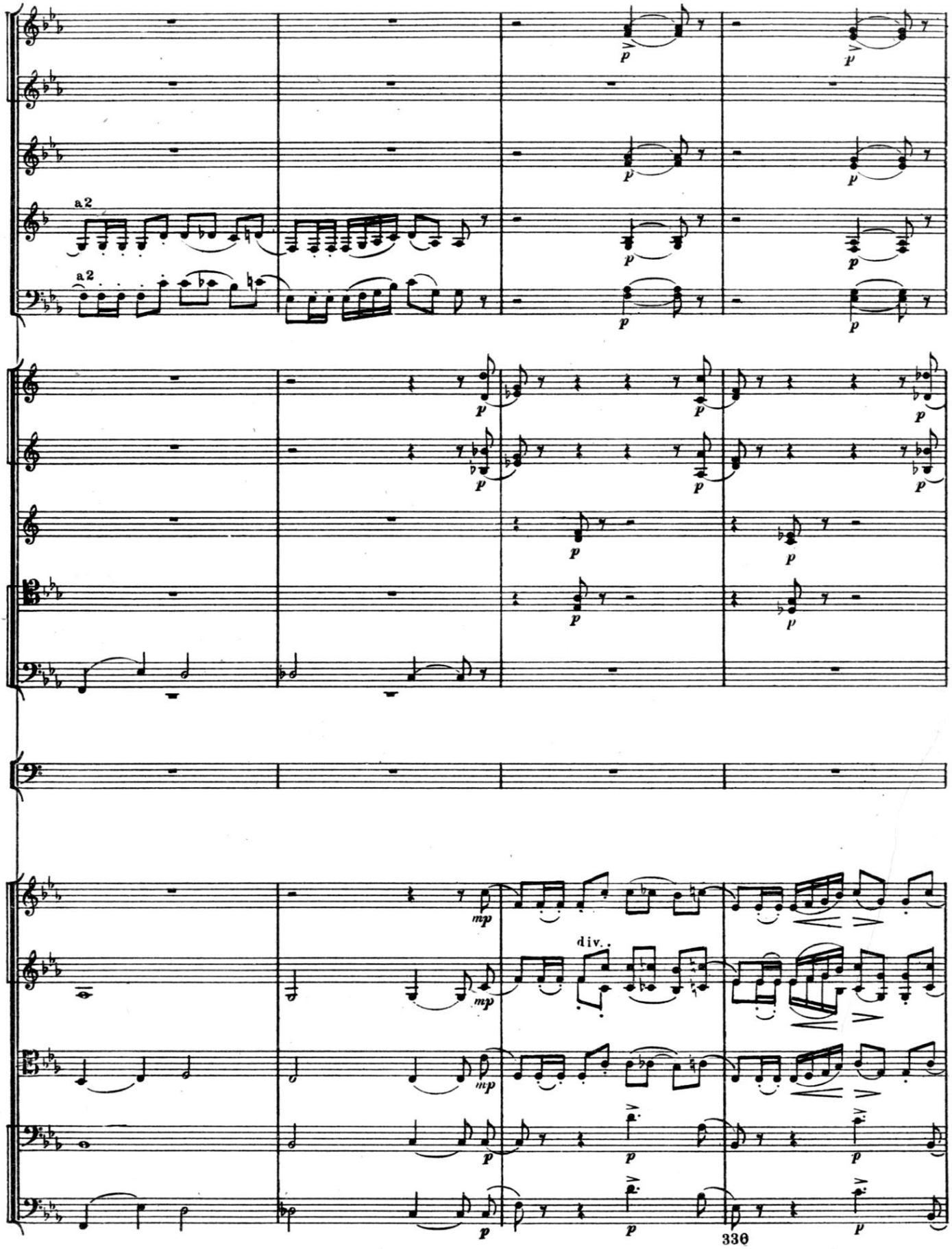
М. 28500 Г.

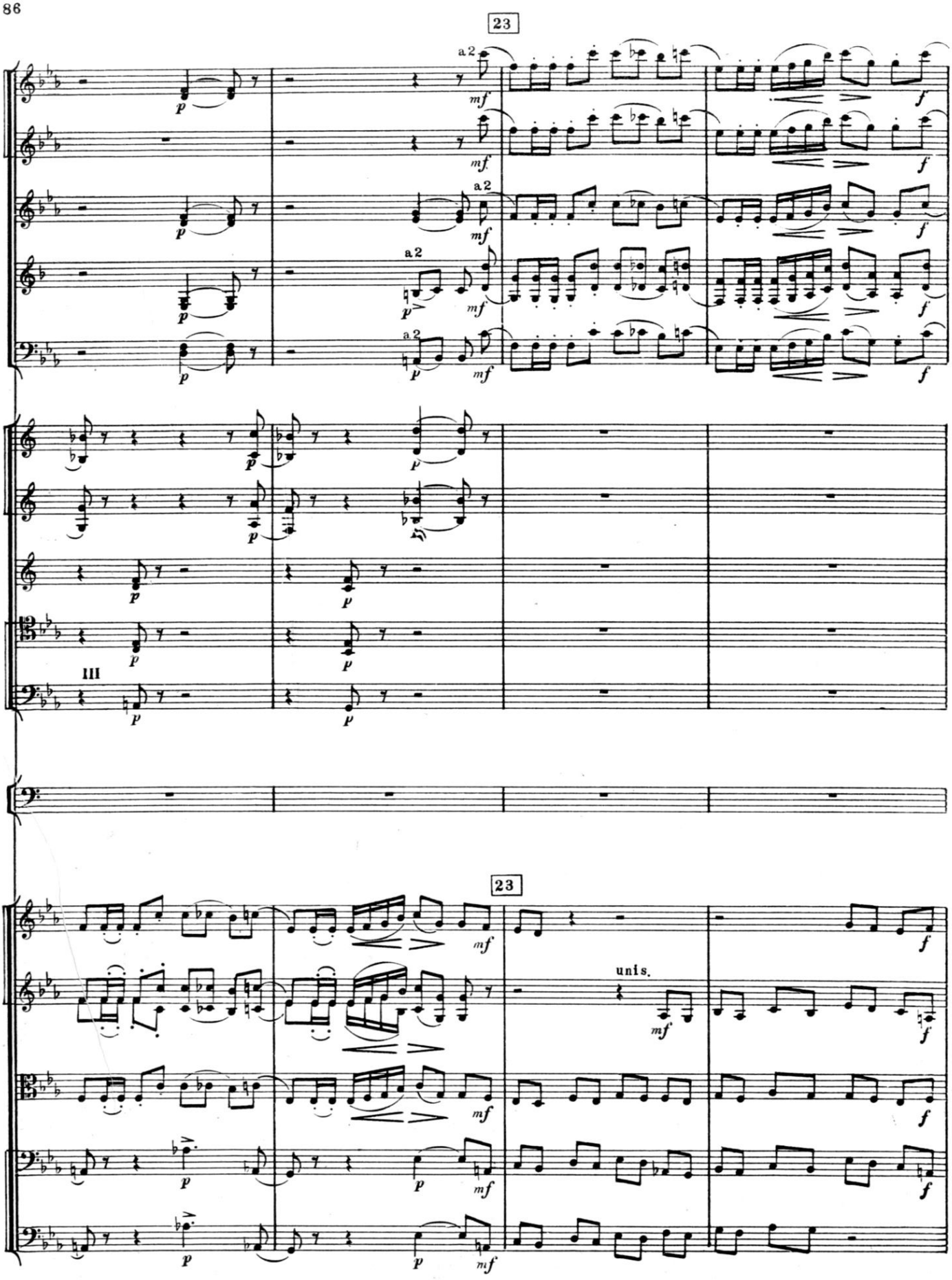
22 Allegro molto vivace (♩=160)

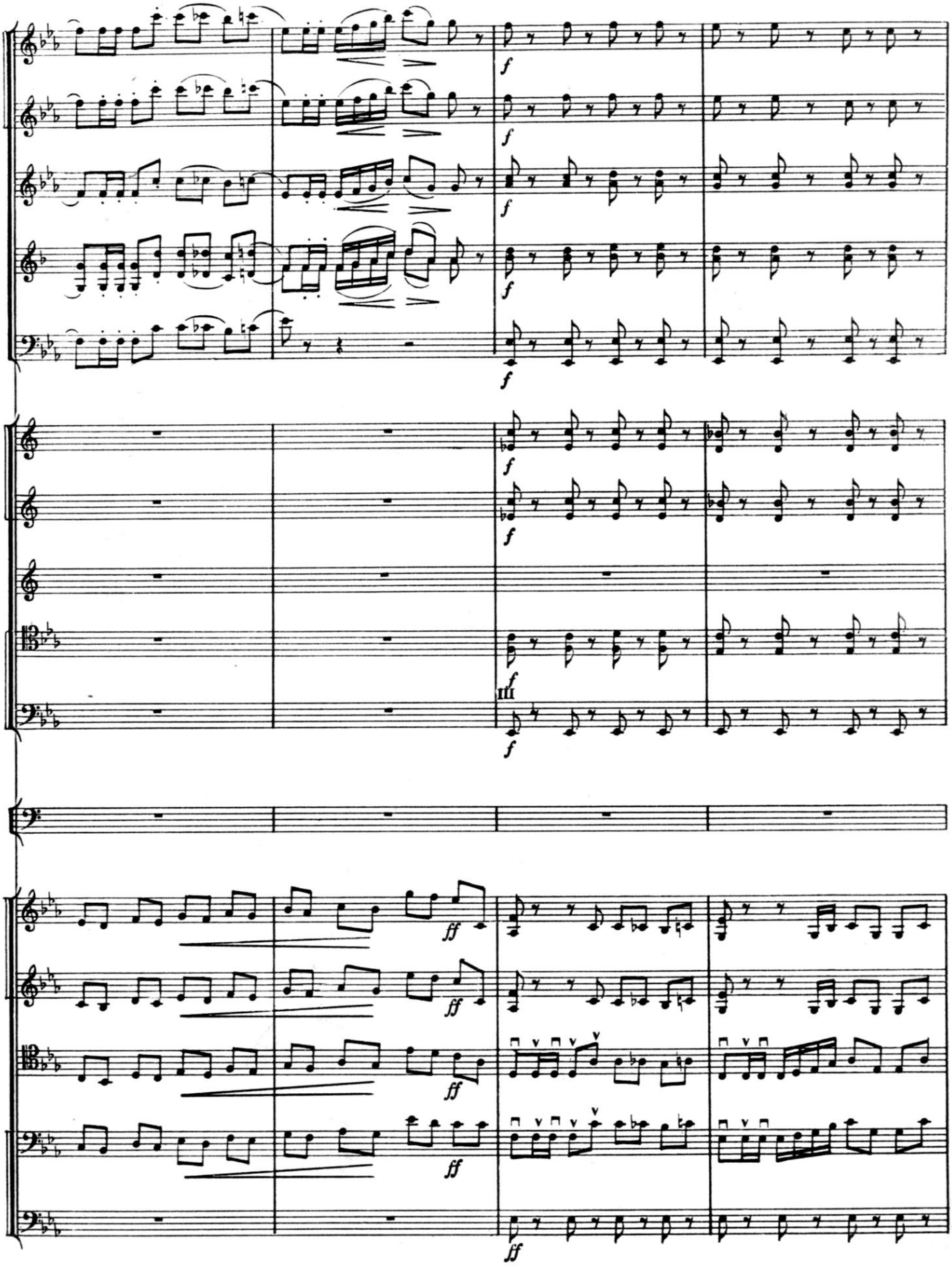


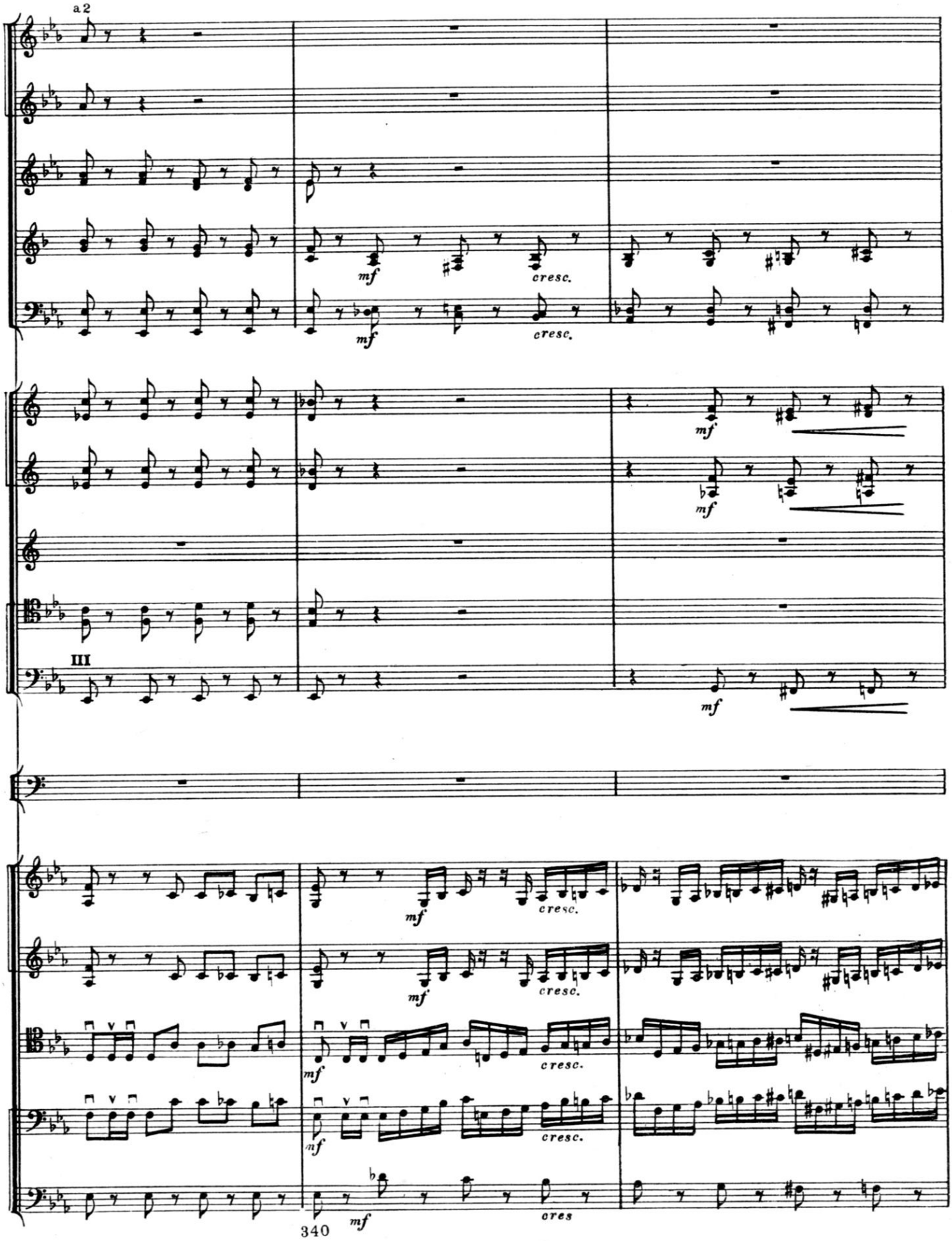
22 Allegro molto vivace ♩=160



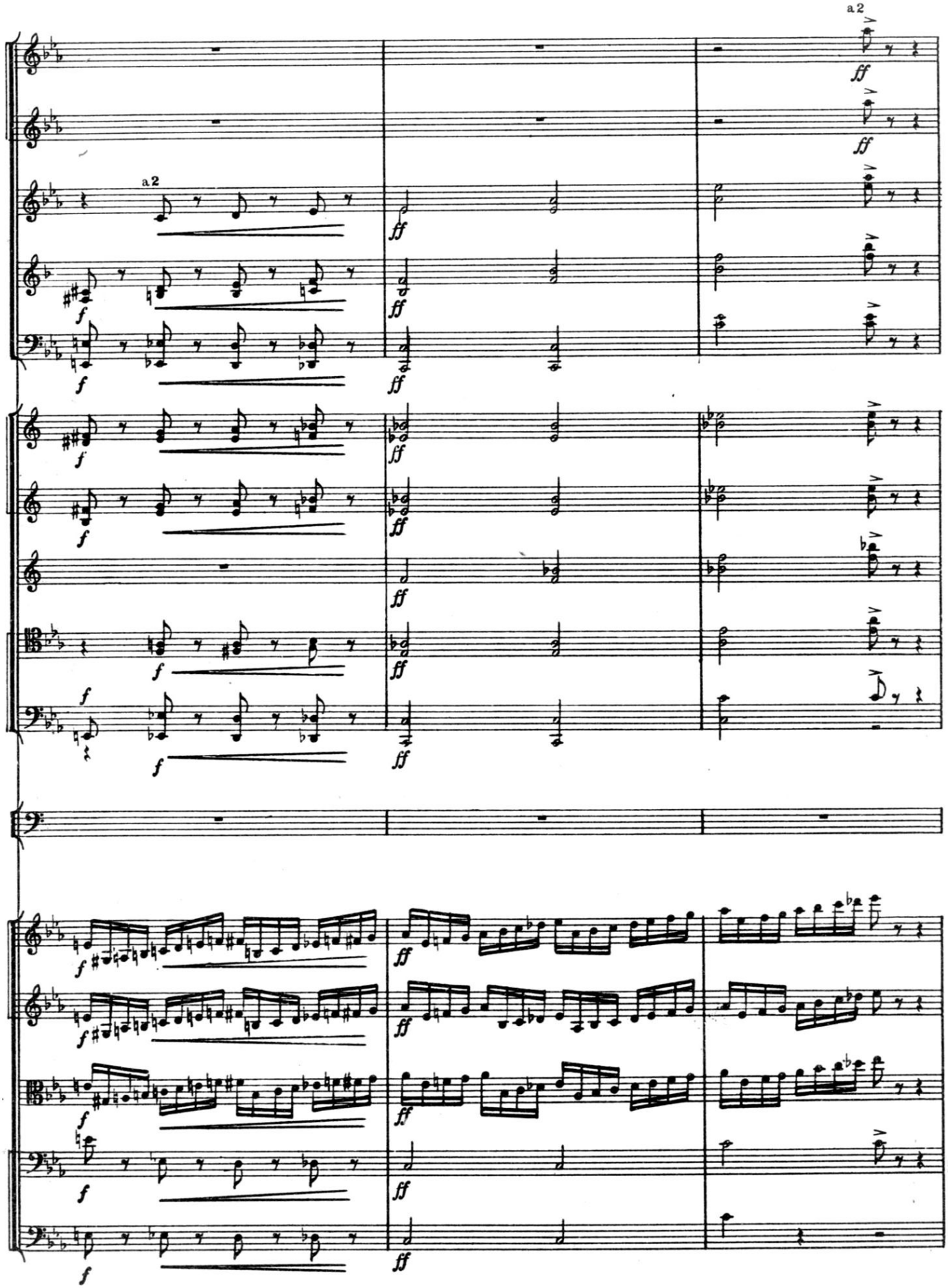

a2
a2
p
mp
div.
330

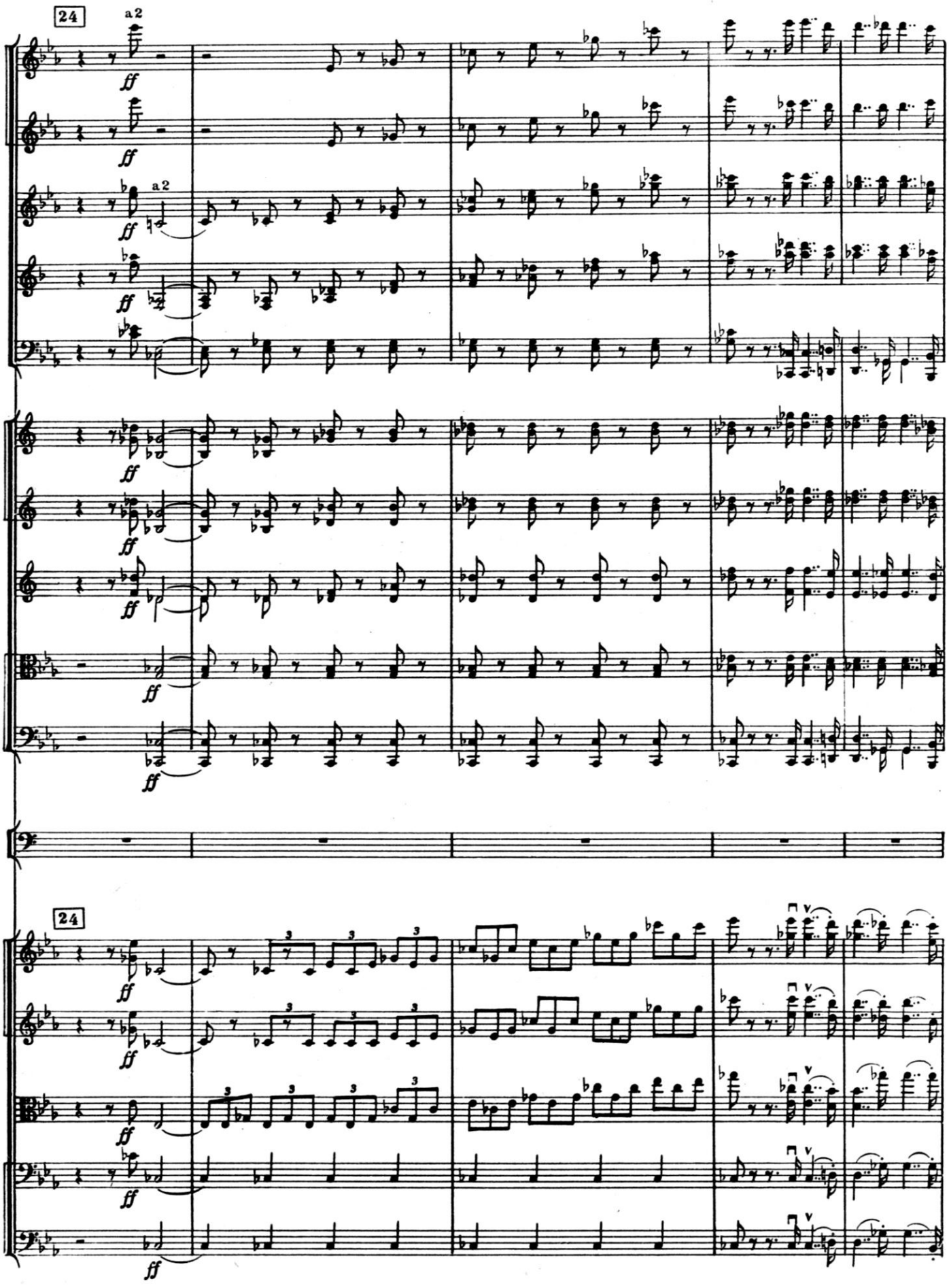

23
a 2
III
23
unis.

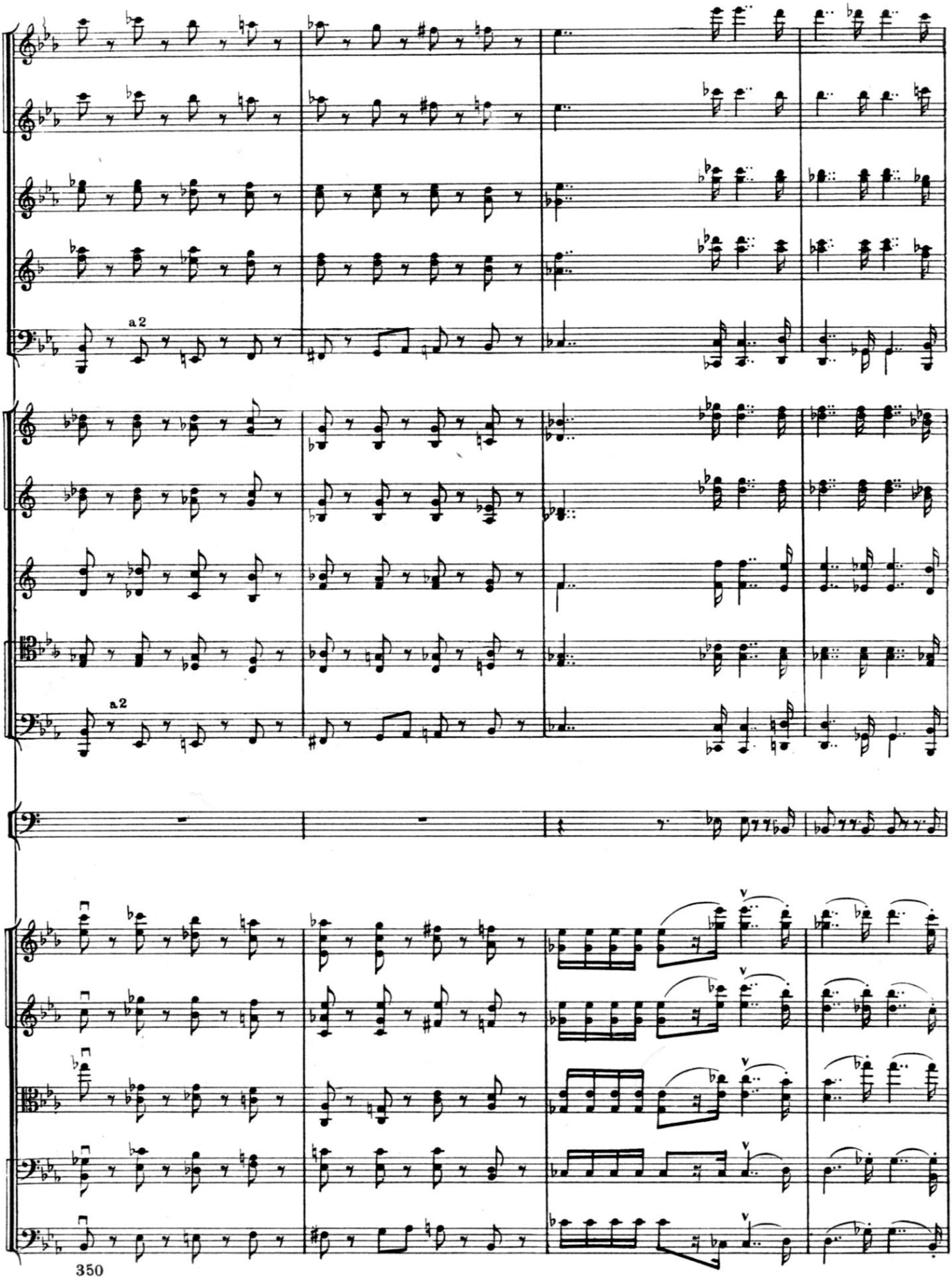

f
III
ff

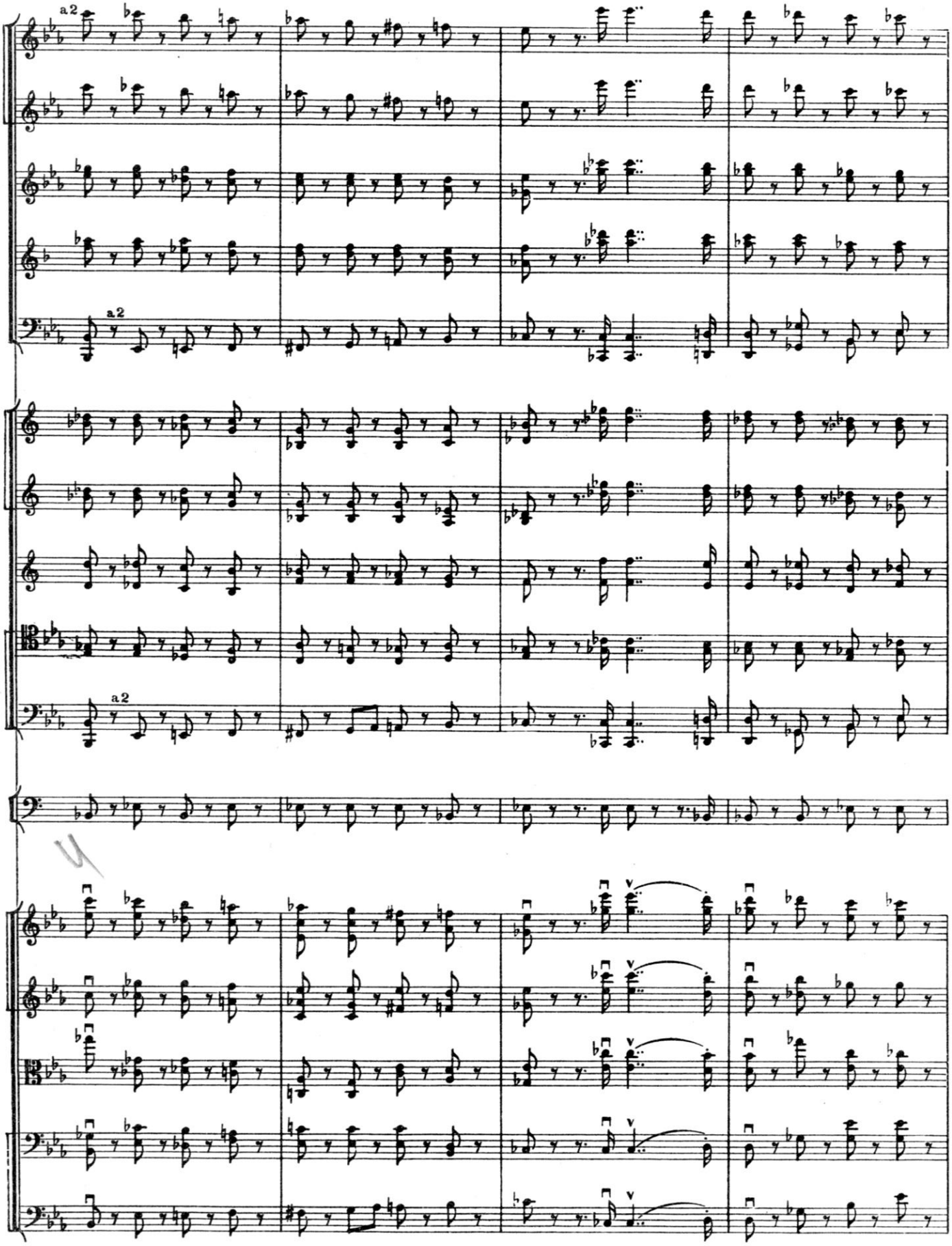


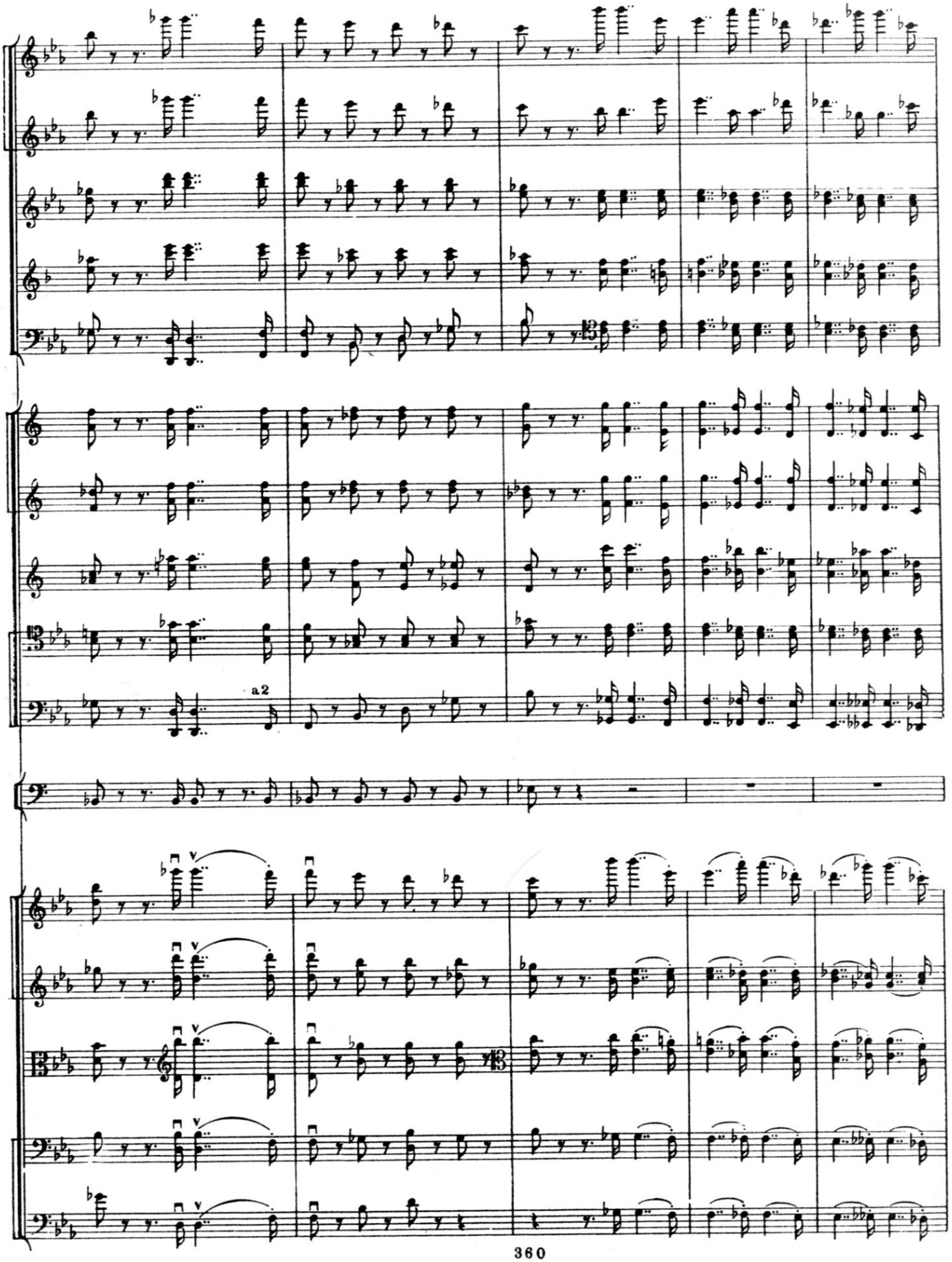
M. 28500 Г.


a2
a2
ff
f

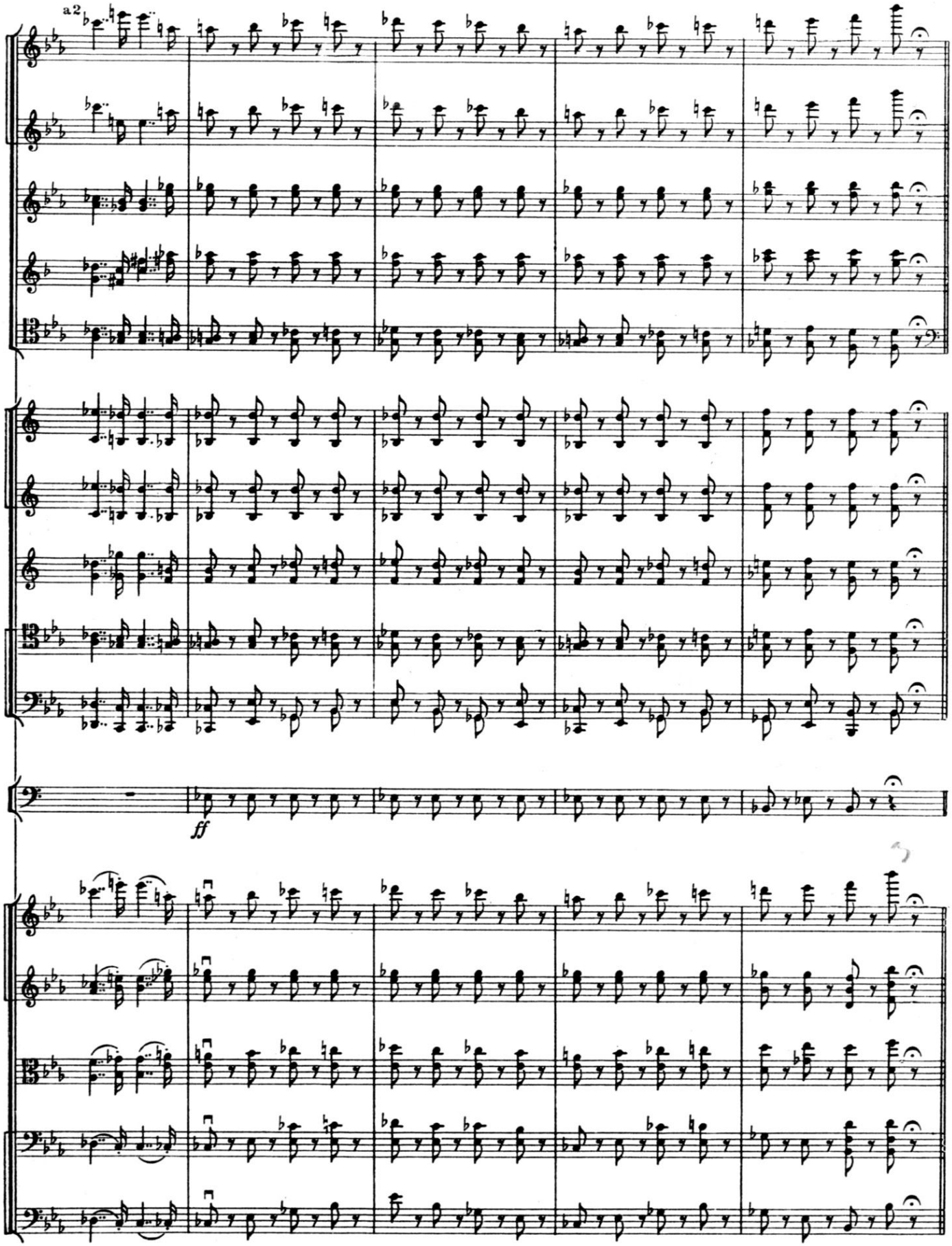

24
a2
ff
24

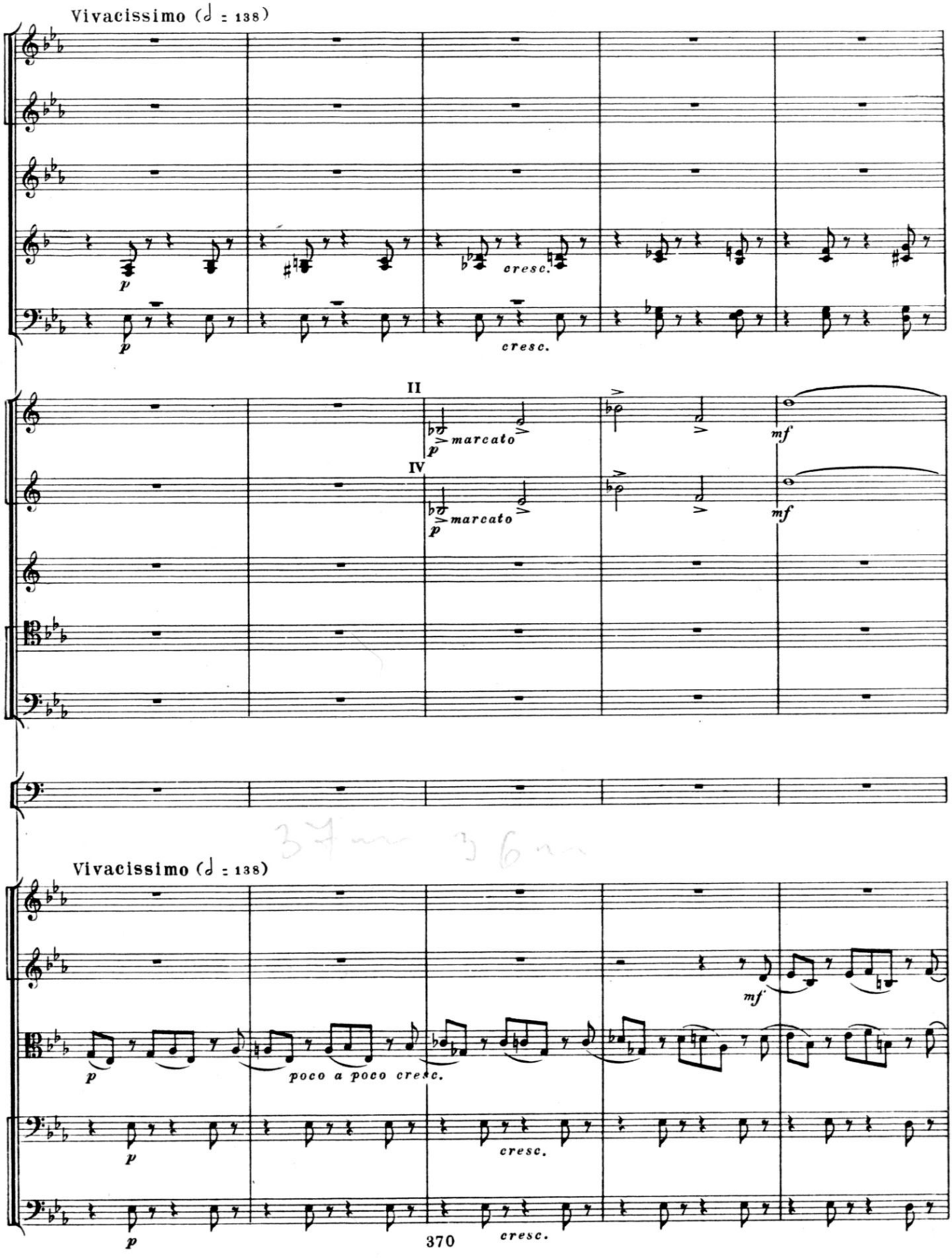

a 2
a 2
V
V
V
V
V


a2
a2
a2

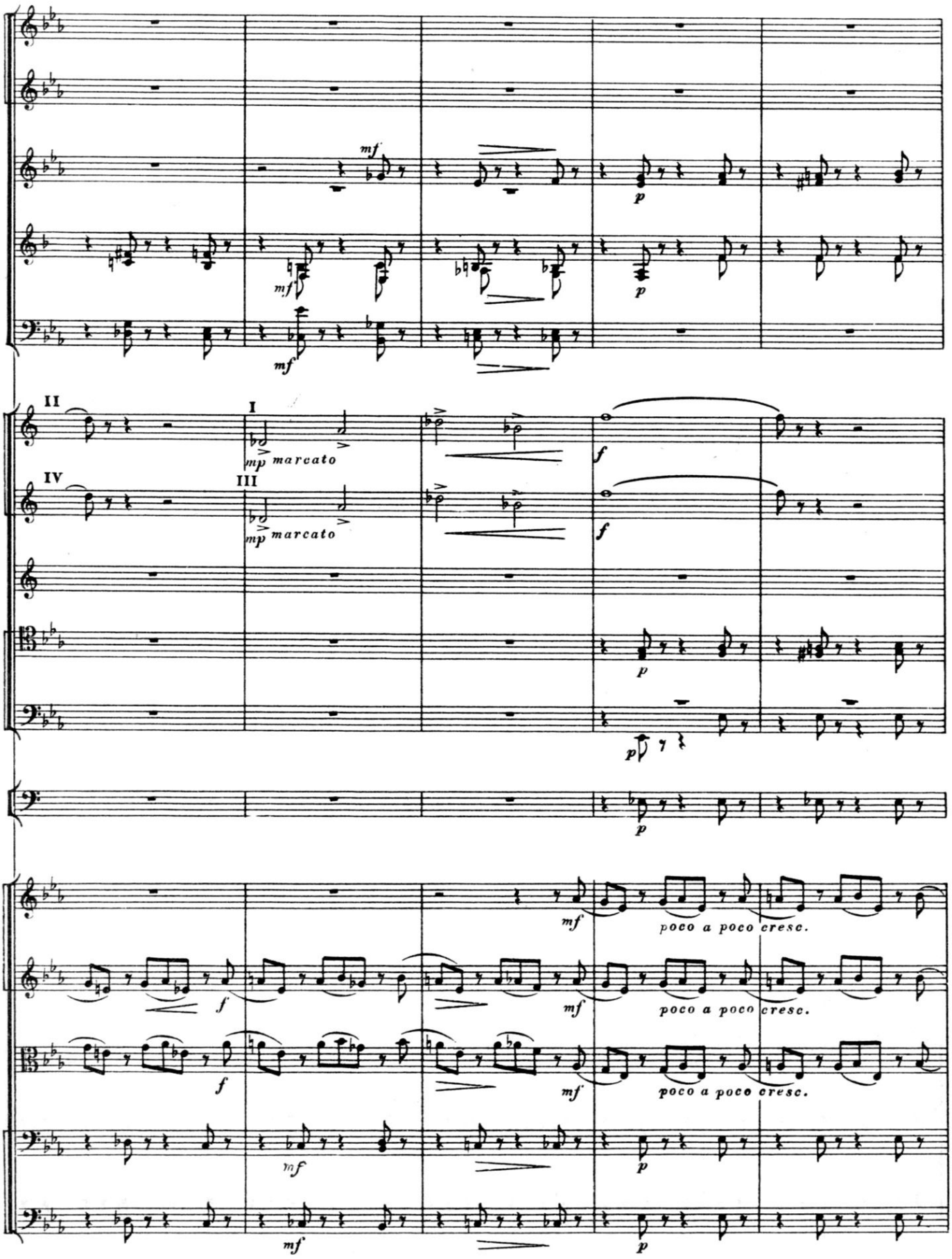


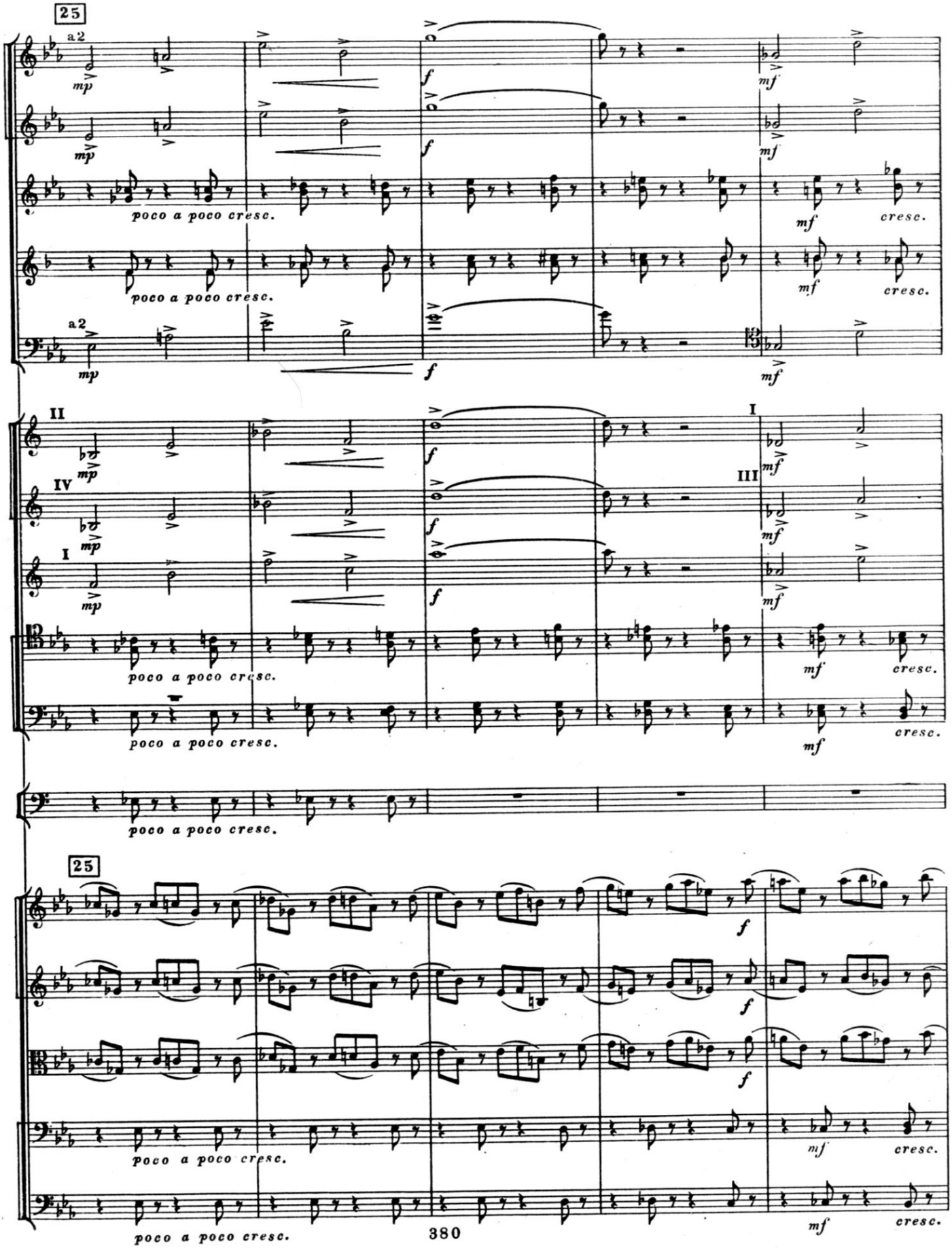
М. 28500 Г.


a2
ff

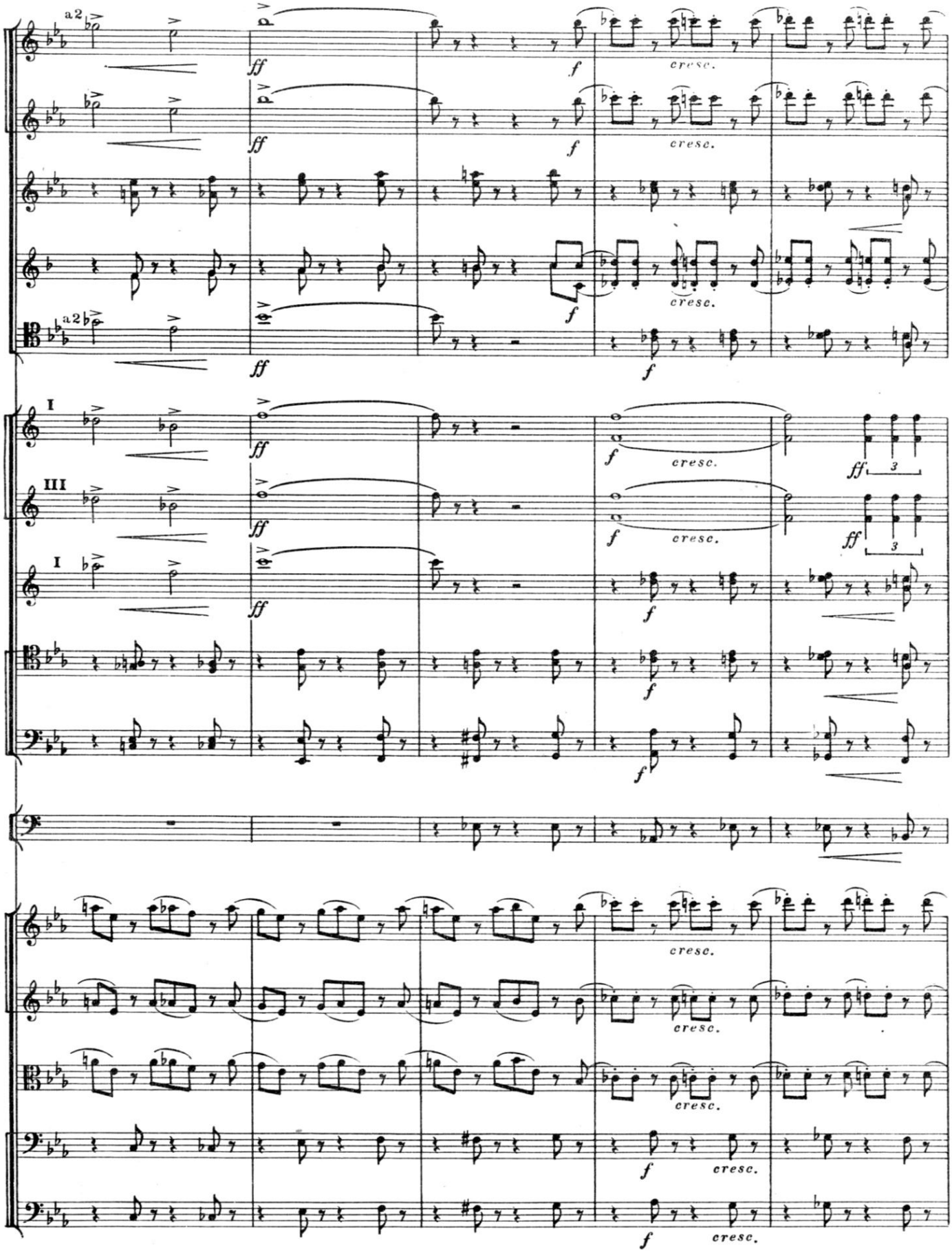

Vivacissimo (𝅗𝅥 = 138)
p
cresc.
II
marcato
mf
IV
marcato
mf
Vivacissimo (𝅗𝅥 = 138)
mf
p
poco a poco cresc.
cresc.
cresc.

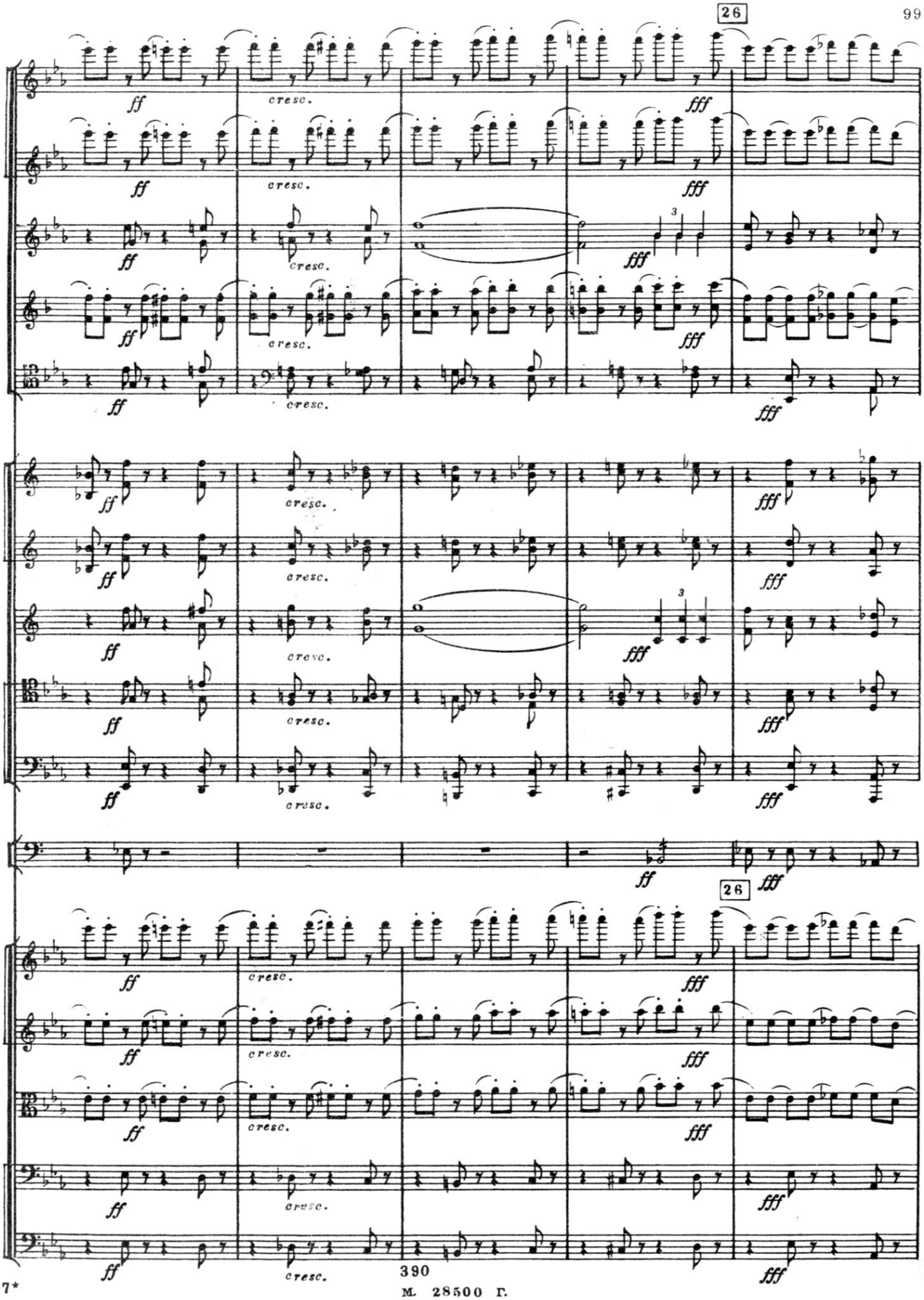
М. 28500 Г.

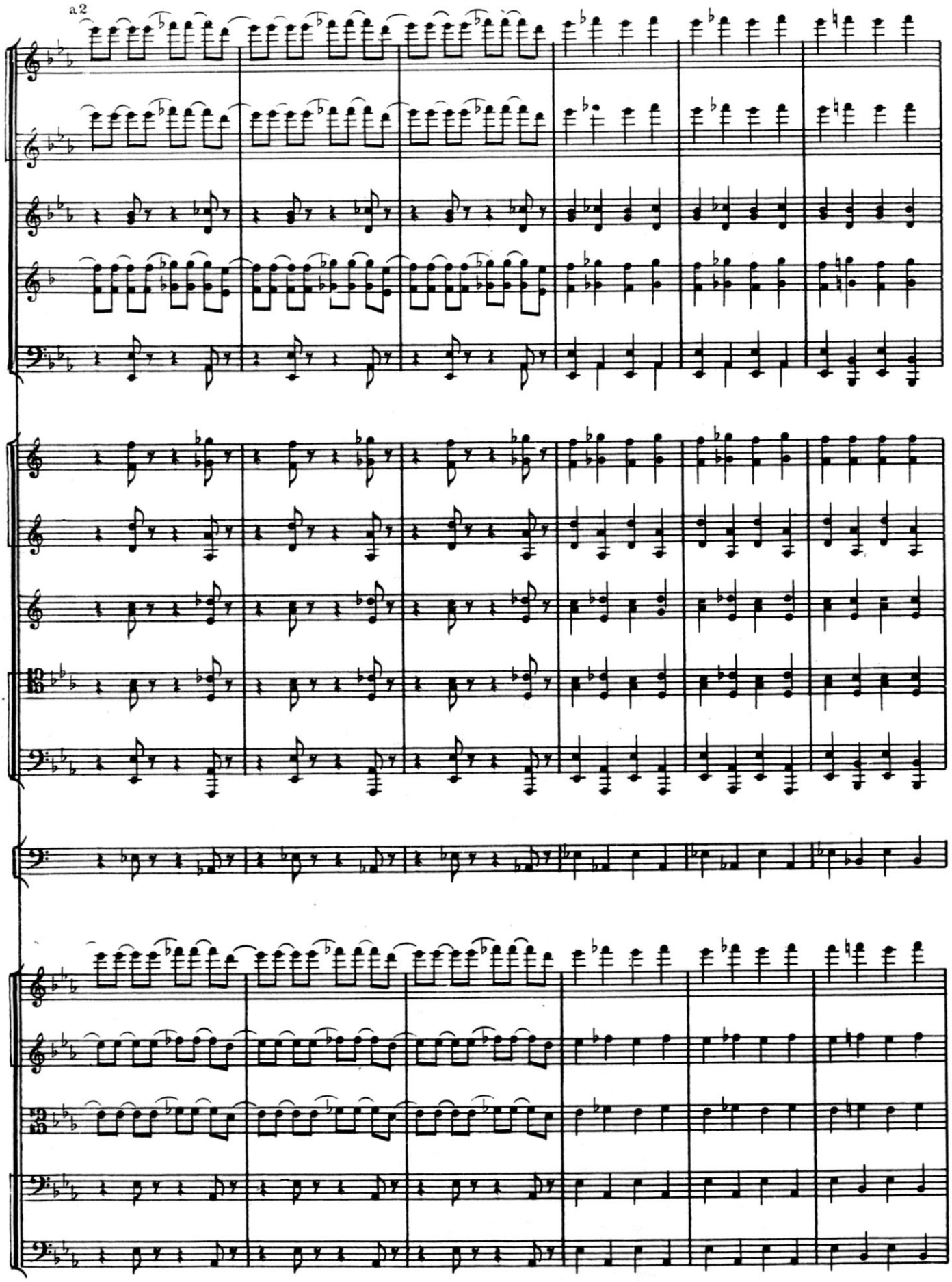

II
I
IV
III
mp marcato
mp marcato
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.

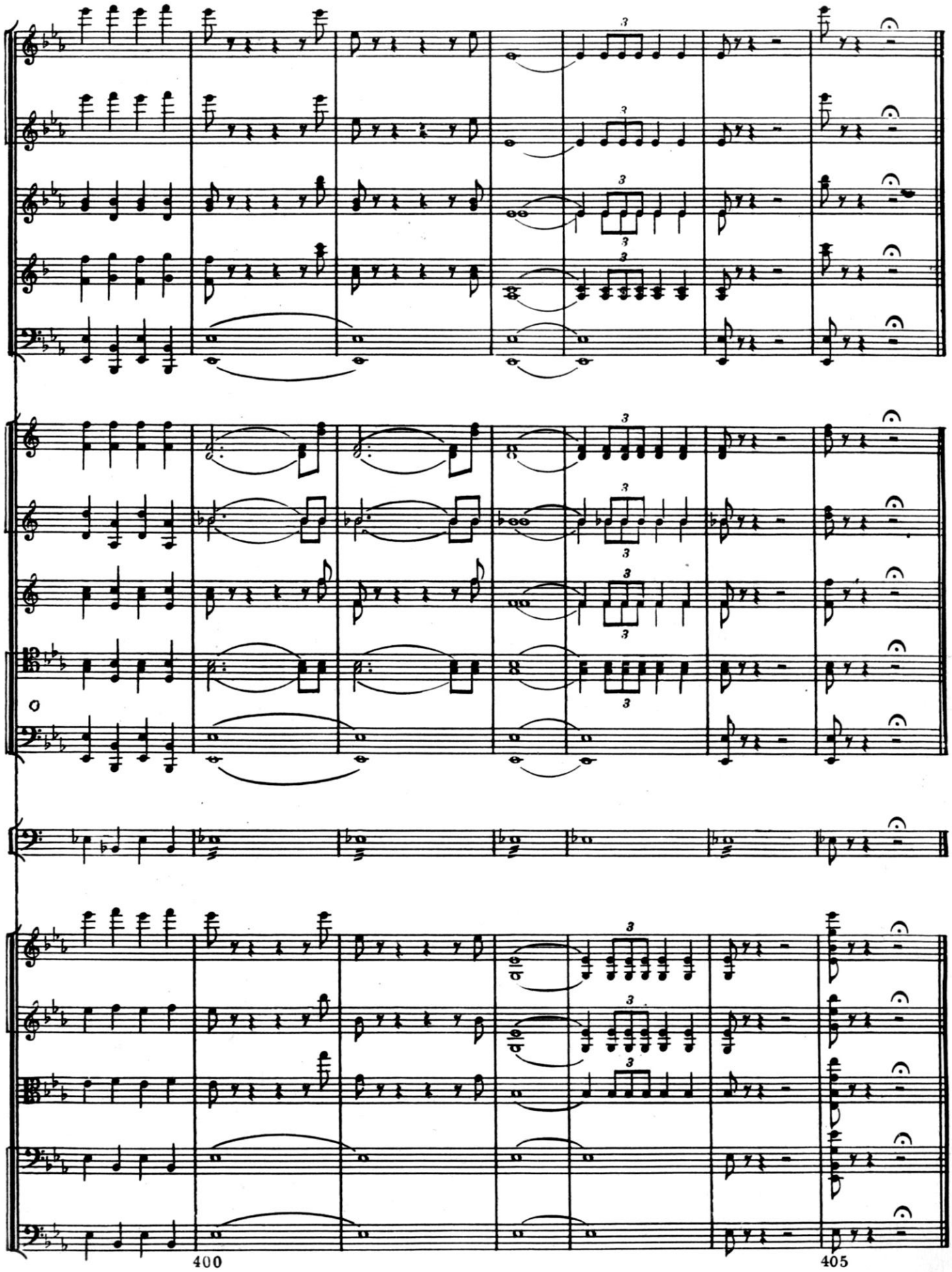


М. 28500 Г.

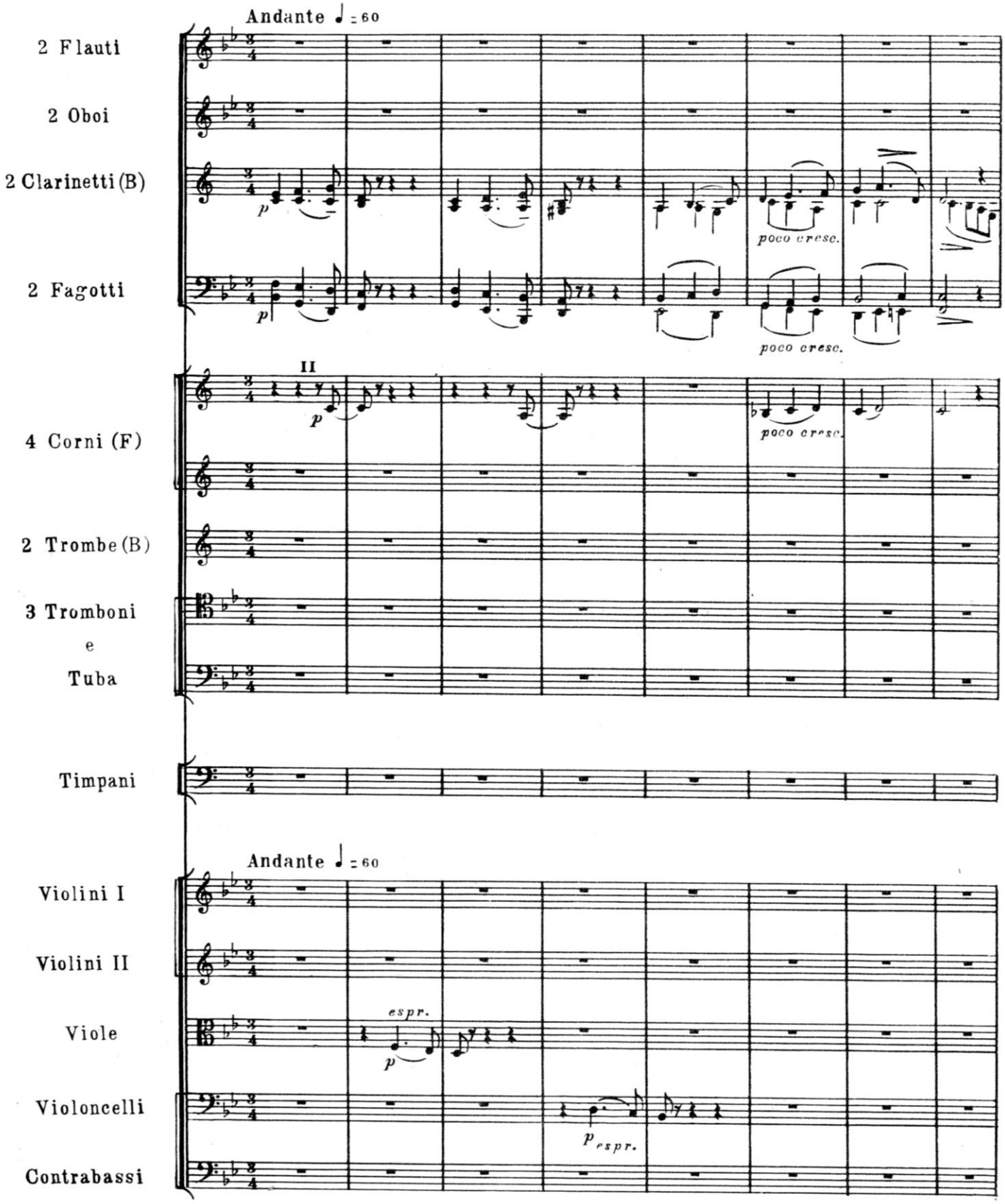

a2
ff
f
cresc.
I
III
3

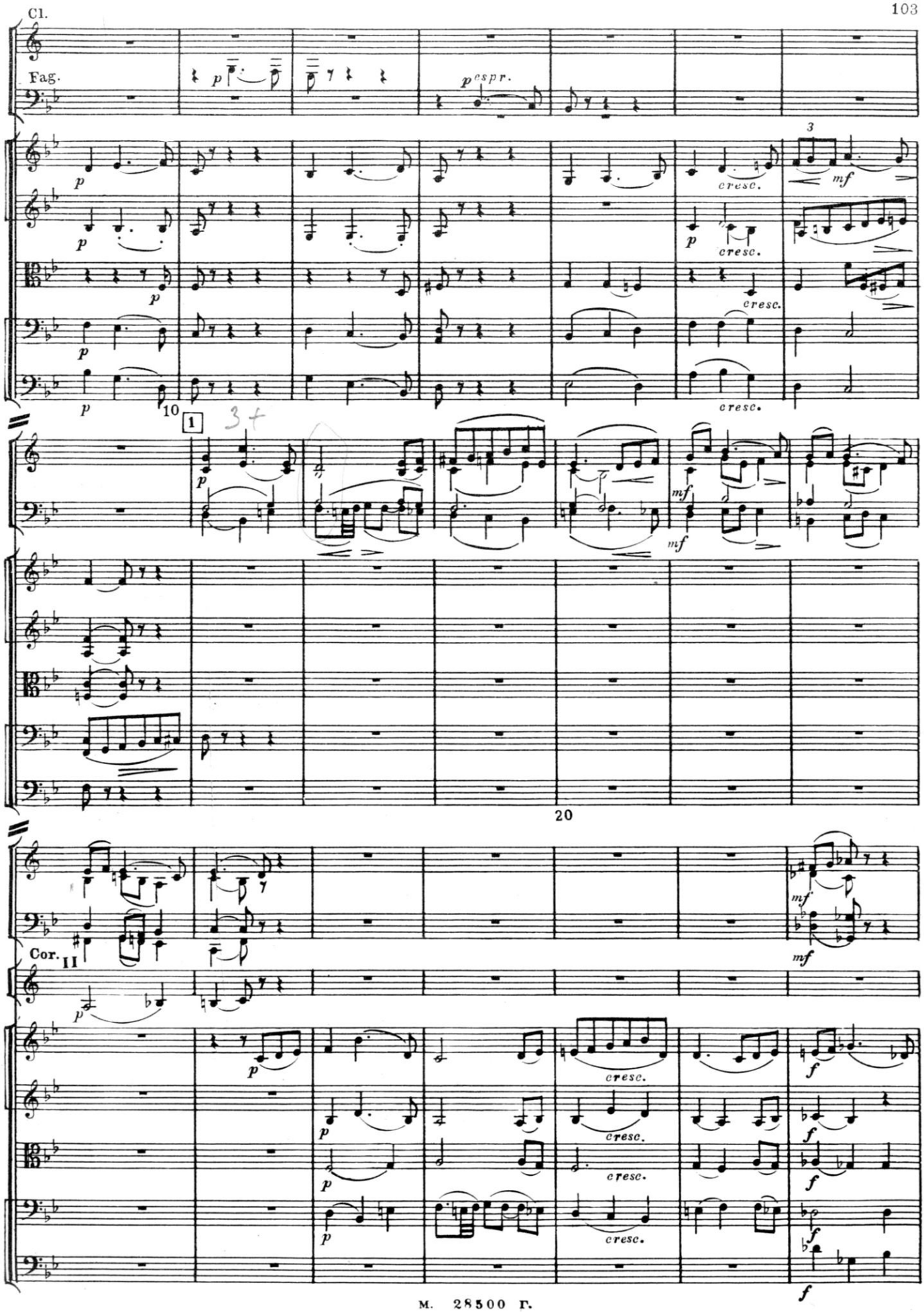

26
ff
cresc.
fff
26

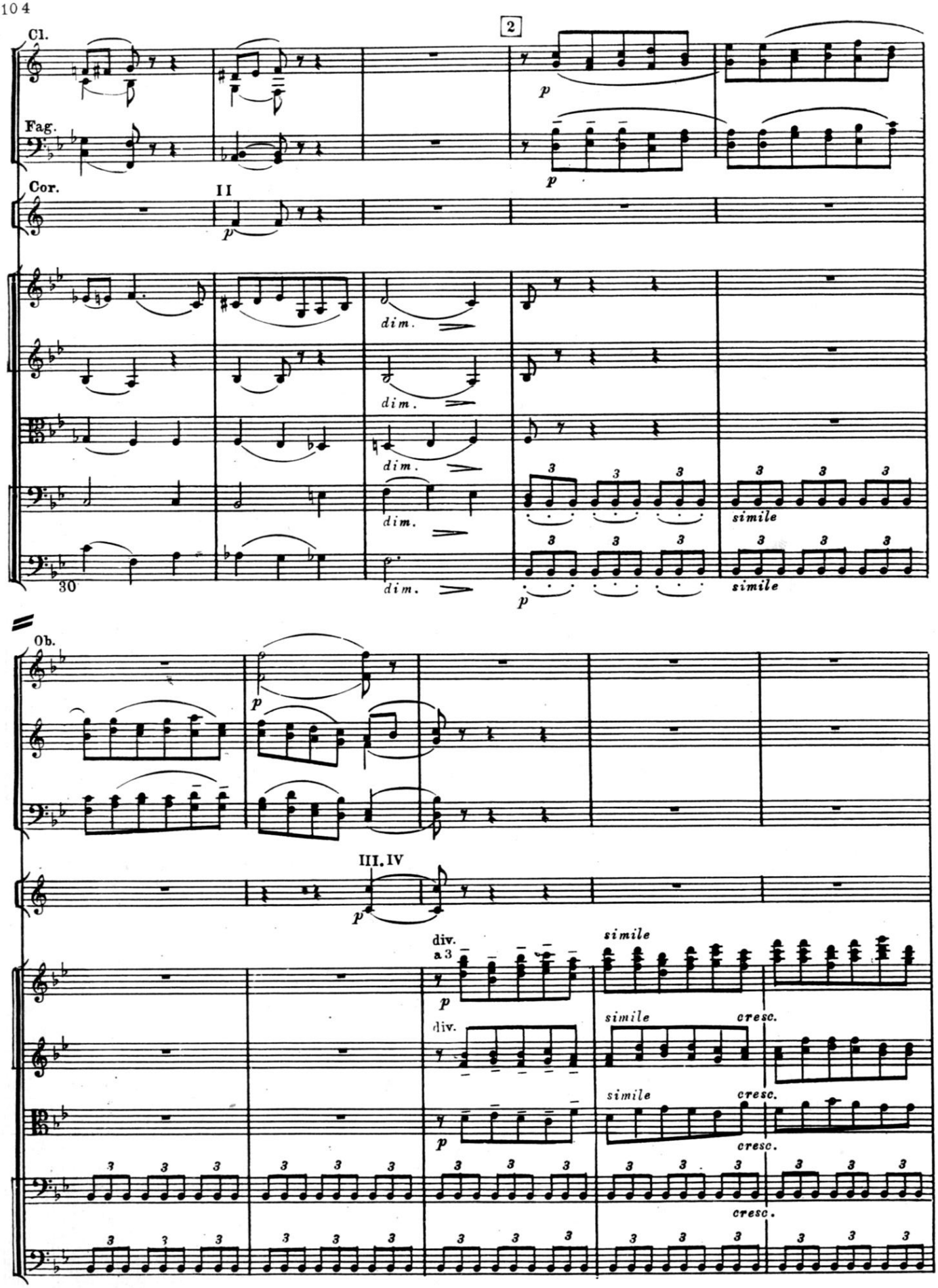

a2

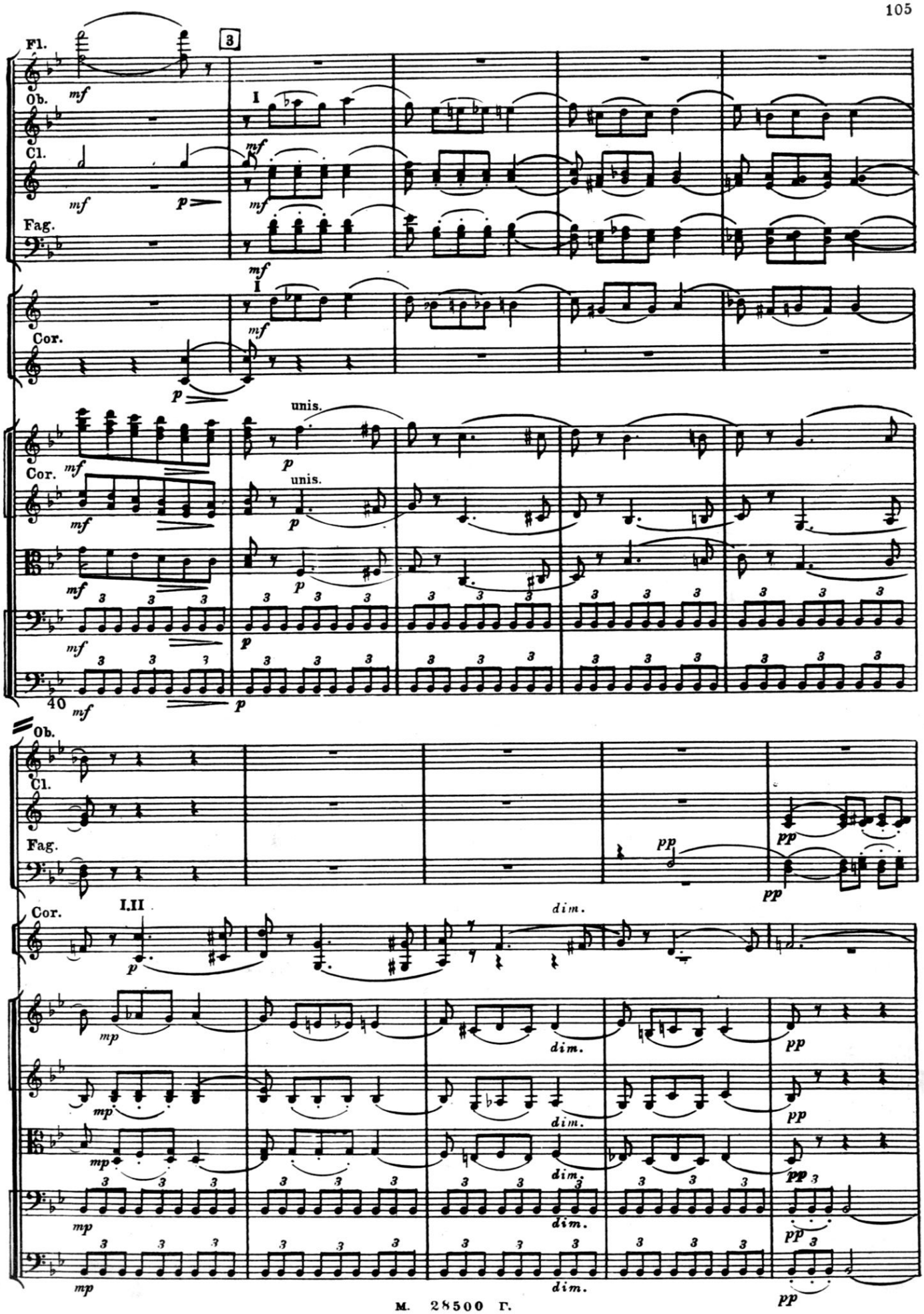

400
405

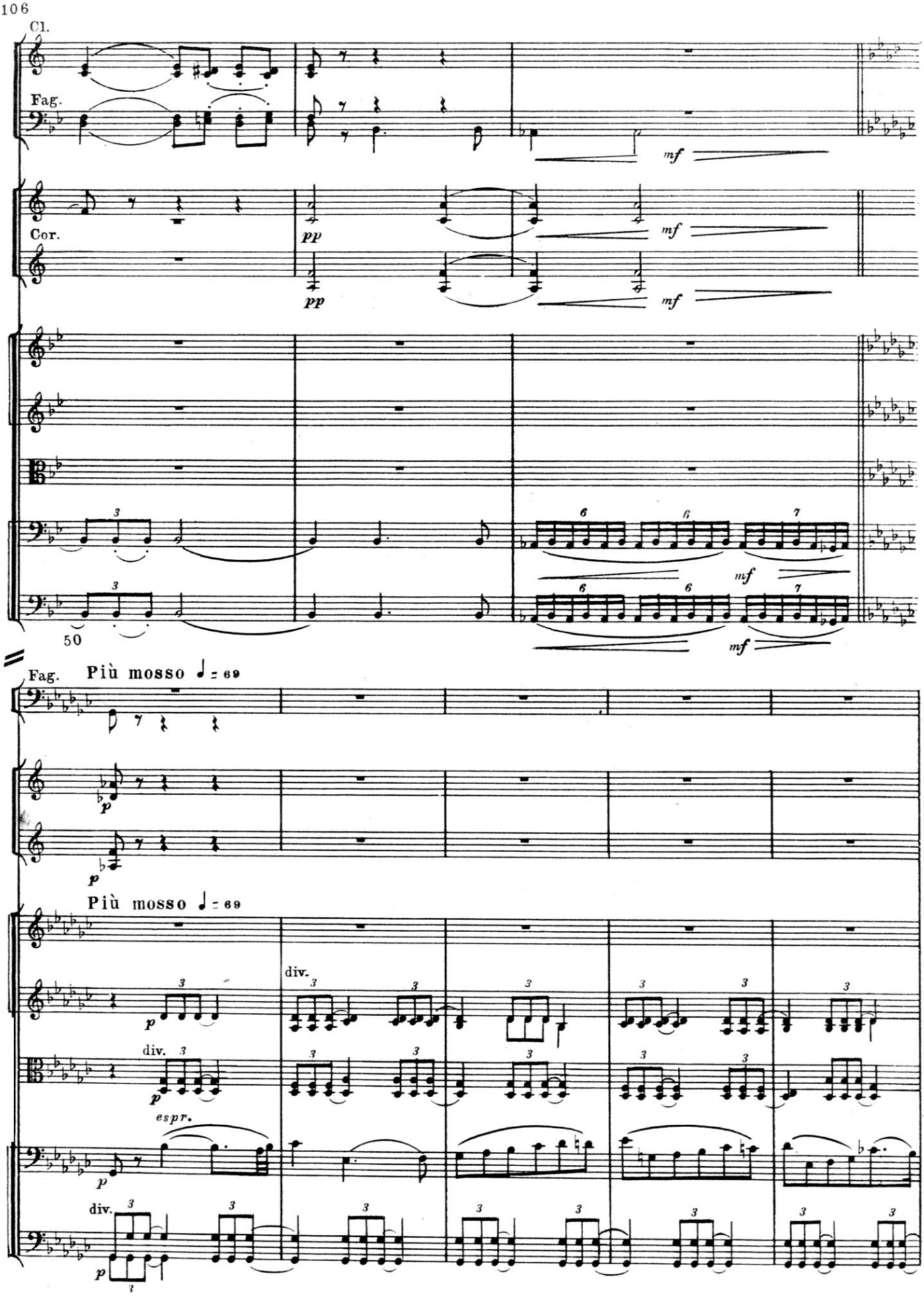
II

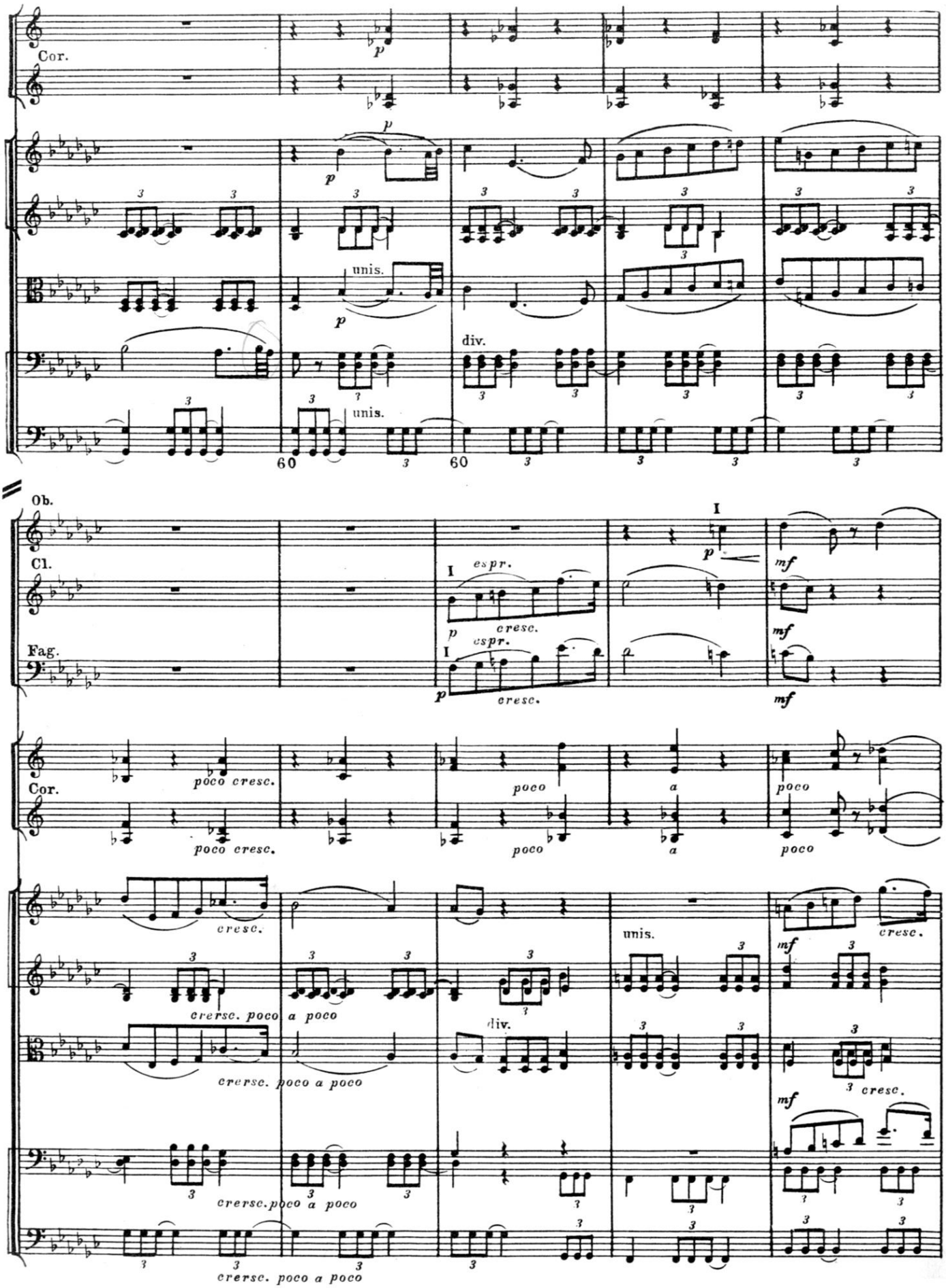

Andante ♩ = 60
2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti (B)
2 Fagotti
p
poco cresc.
II
4 Corni (F)
2 Trombe (B)
3 Tromboni
e
Tuba
Timpani
Andante ♩ = 60
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi
espr.
p
p espr.

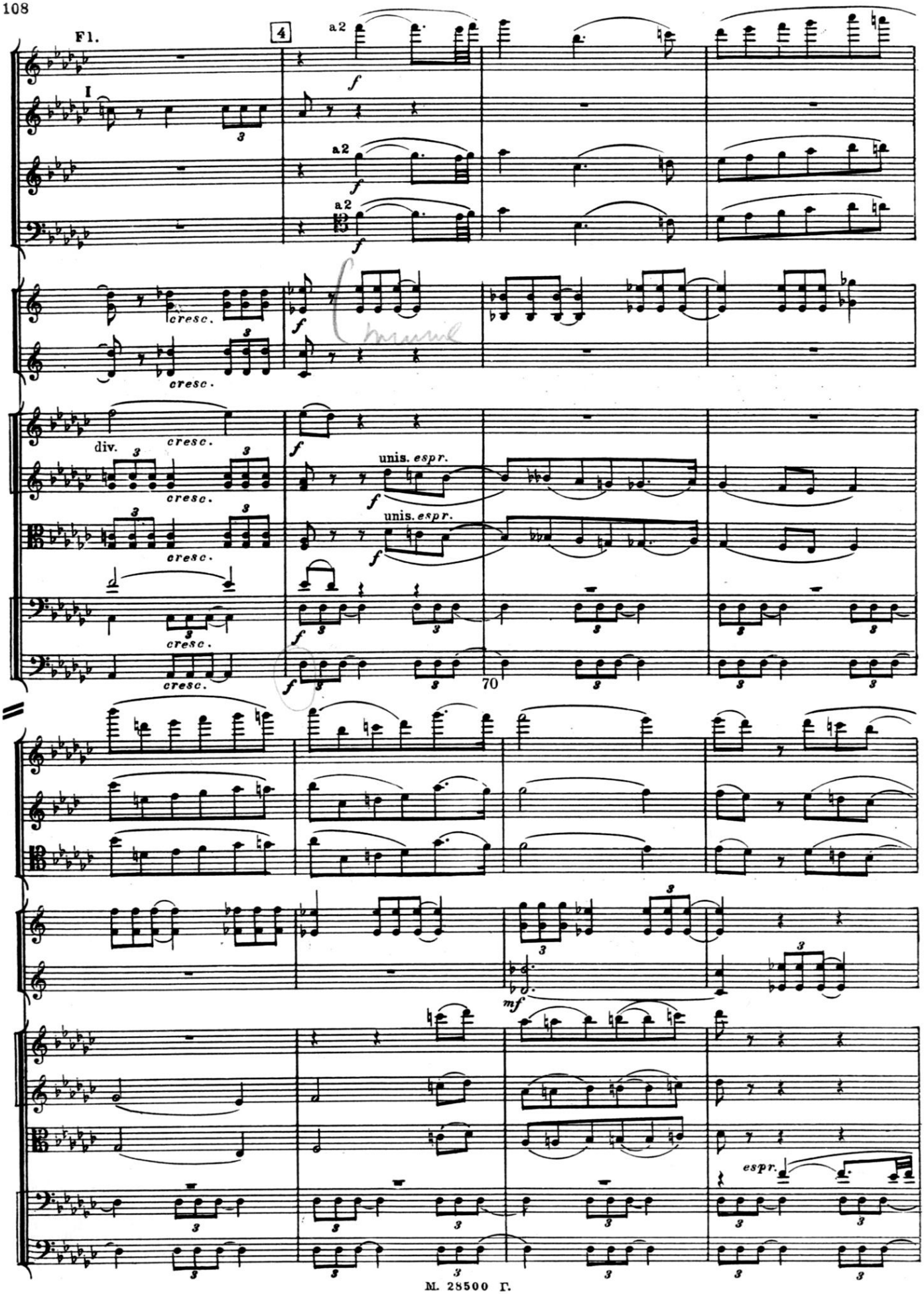

Cl.
Fag.
p espr.
cresc.
mf
10
1
20
Cor. II
f

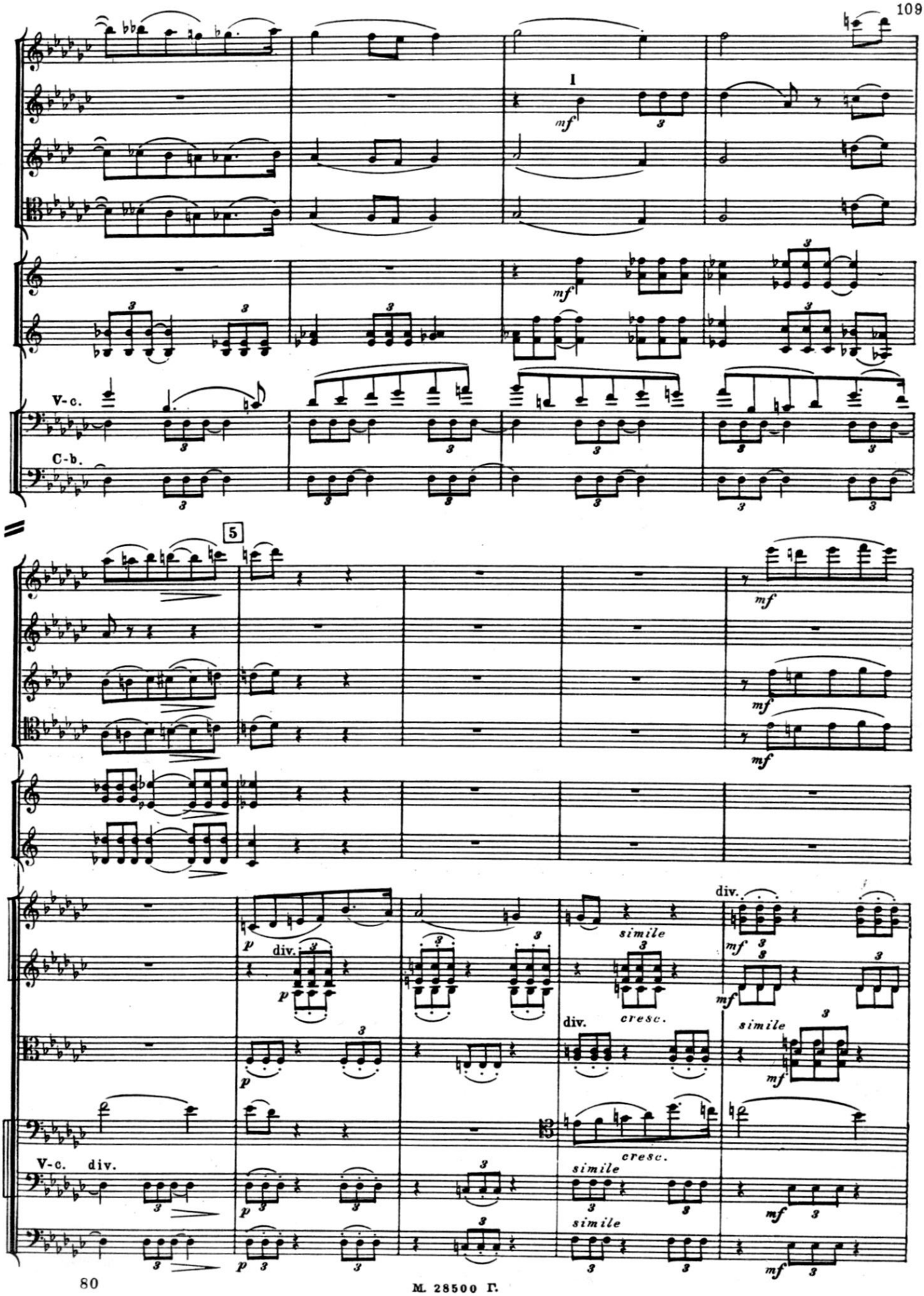

Cl.
2
p
Fag.
p
Cor.
II
p
dim.
dim.
dim.
dim.
dim.
3
simile
30
p
Ob.
p
III. IV
p
div.
a 3
simile
p
div.
simile
cresc.
simile
cresc.
p
cresc.


Fl.
3
Ob.
mf
I
Cl.
mf
p
mf
Fag.
mf
I
Cor.
p
unis.
Cor.
mf
p
unis.
mf
p
mf
p
40
mf
p
Ob.
Cl.
Fag.
pp
pp
pp
Cor.
I,II
p
dim.
mp
dim.
pp
mp
dim.
pp
mp
dim.
pp
mp
dim.
pp

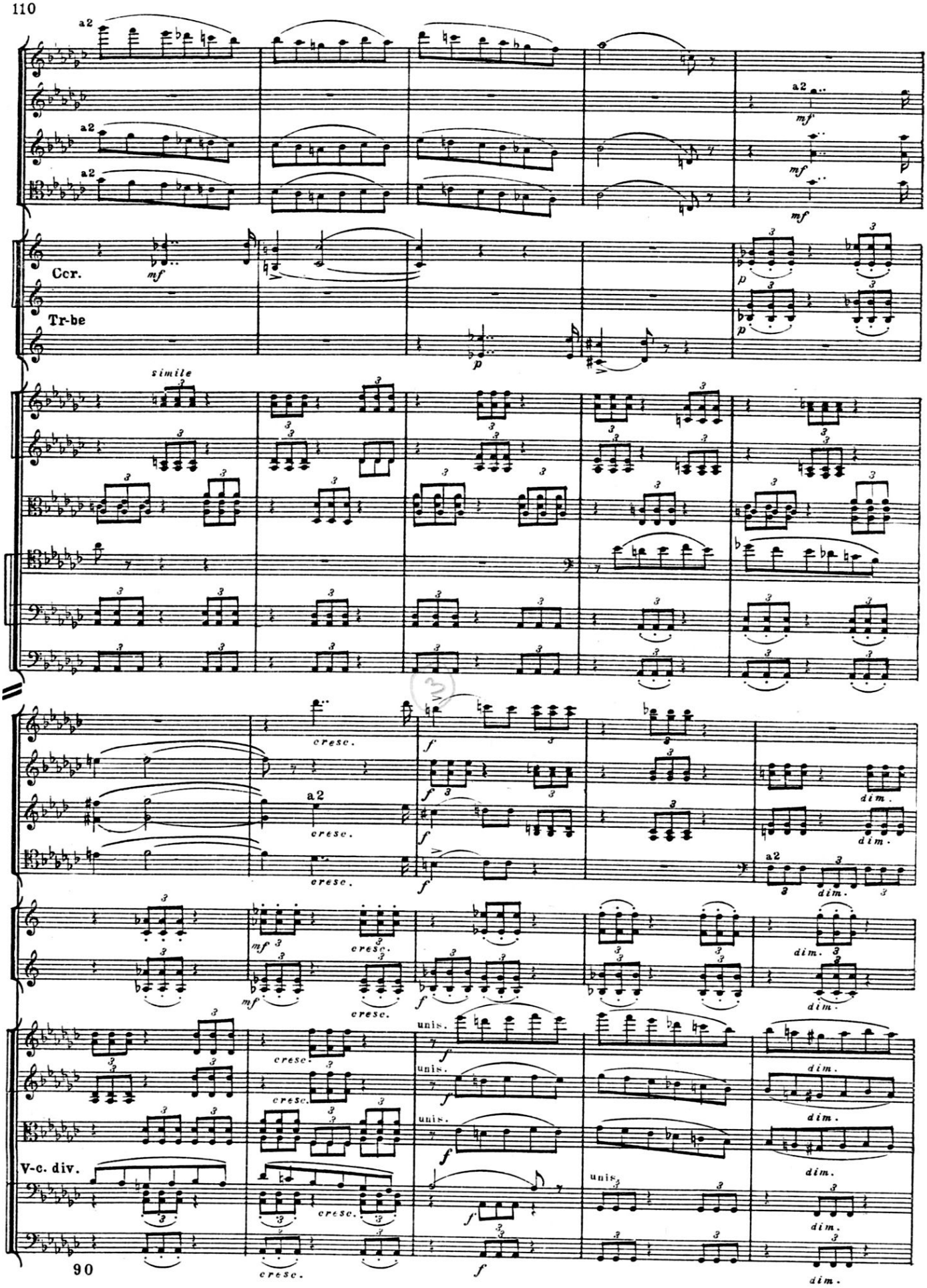

Cl.
Fag.
Cor.
pp
mf
50
Più mosso ♩ = 69
div.
espr.

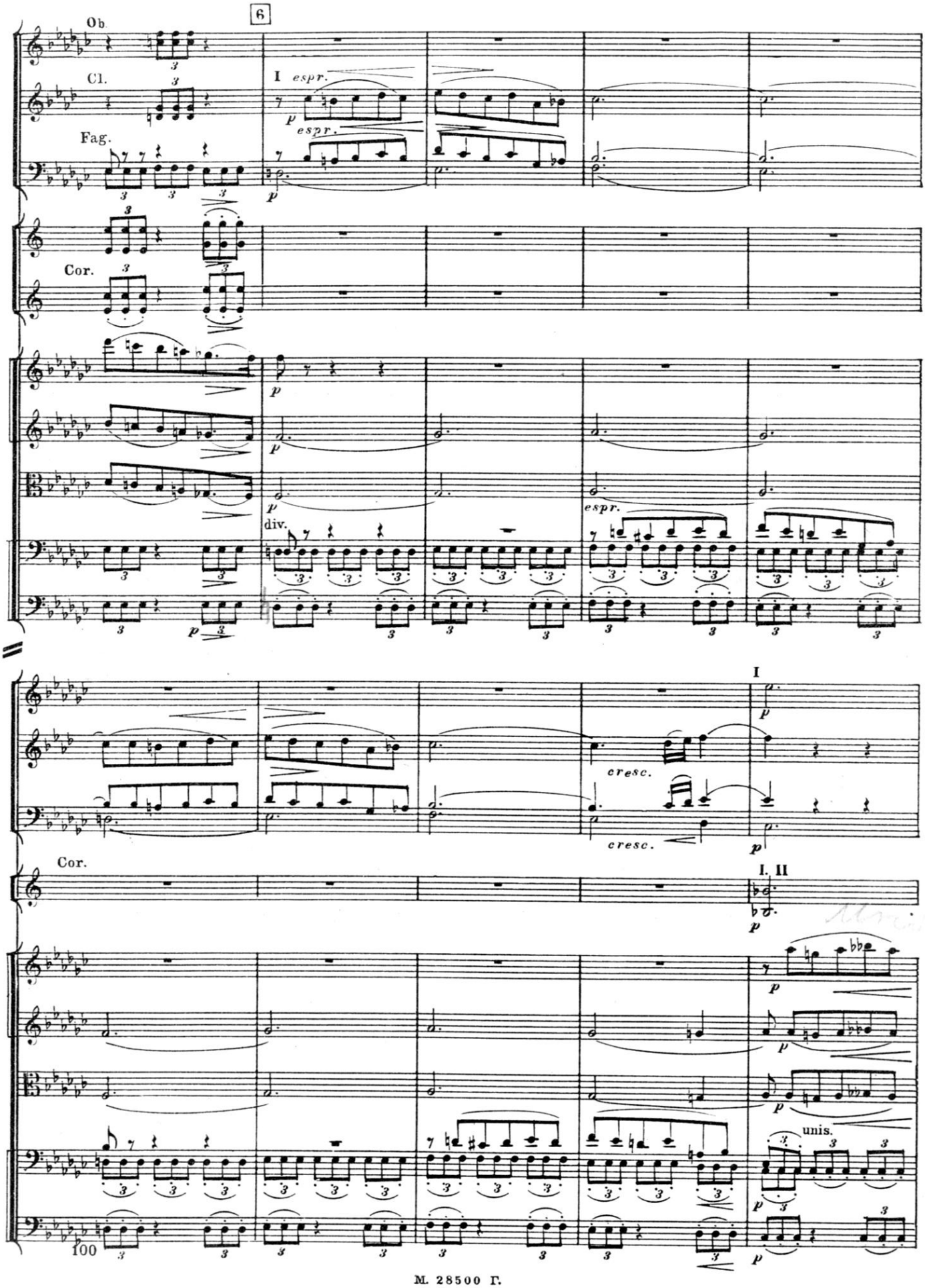

Cor.
unis.
div.
unis.
60
60
Ob.
Cl.
Fag.
espr.
cresc.
espr.
cresc.
Cor.
poco cresc.
poco cresc.
poco
poco
poco
poco
cresc.
crersc. poco a poco
crersc. poco a poco
crersc. poco a poco
crersc. poco a poco
div.
unis.
cresc.
cresc.

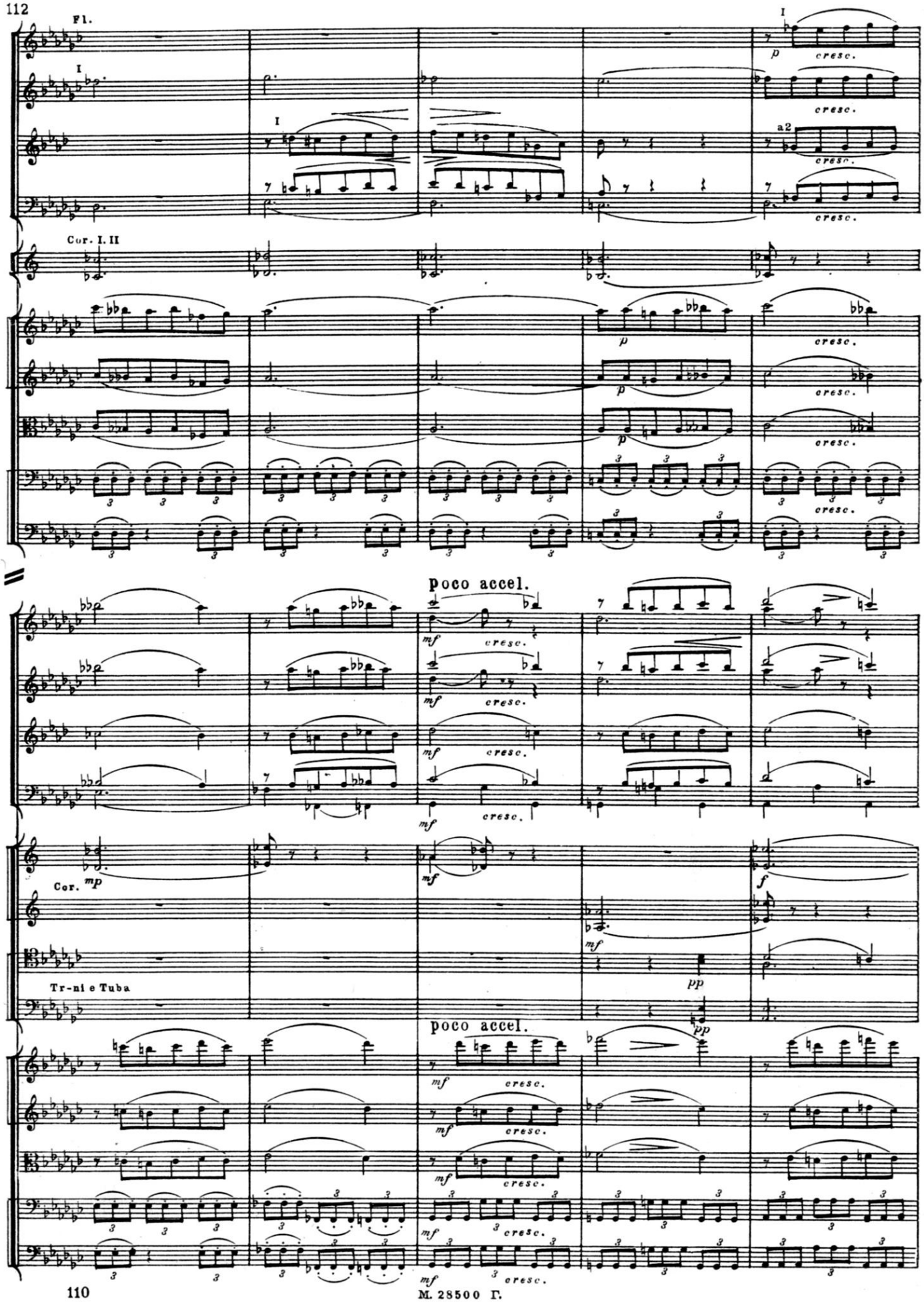

Fl.
4
a2
f
I
cresc.
div.
unis. espr.
70
mf
espr.

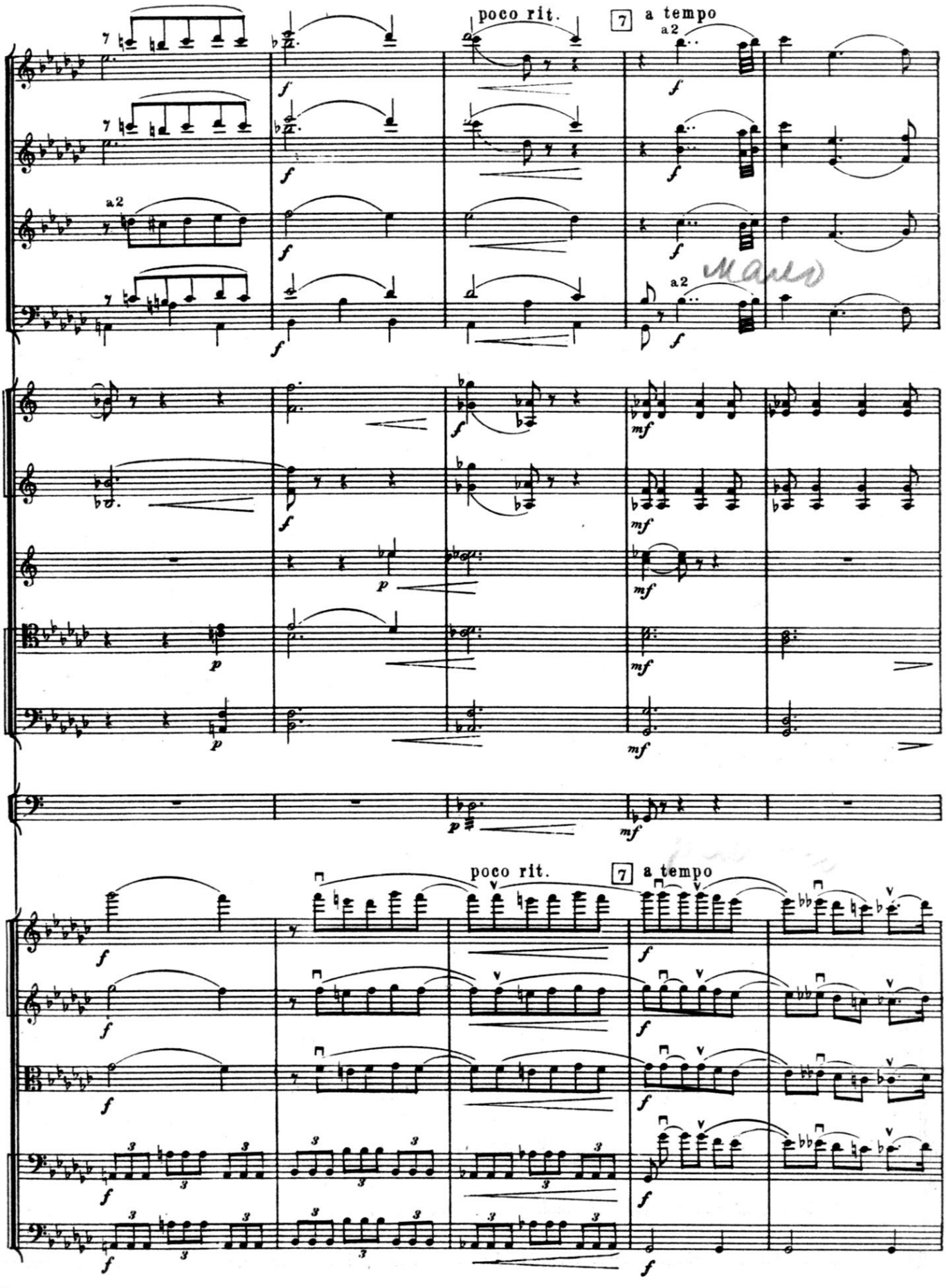


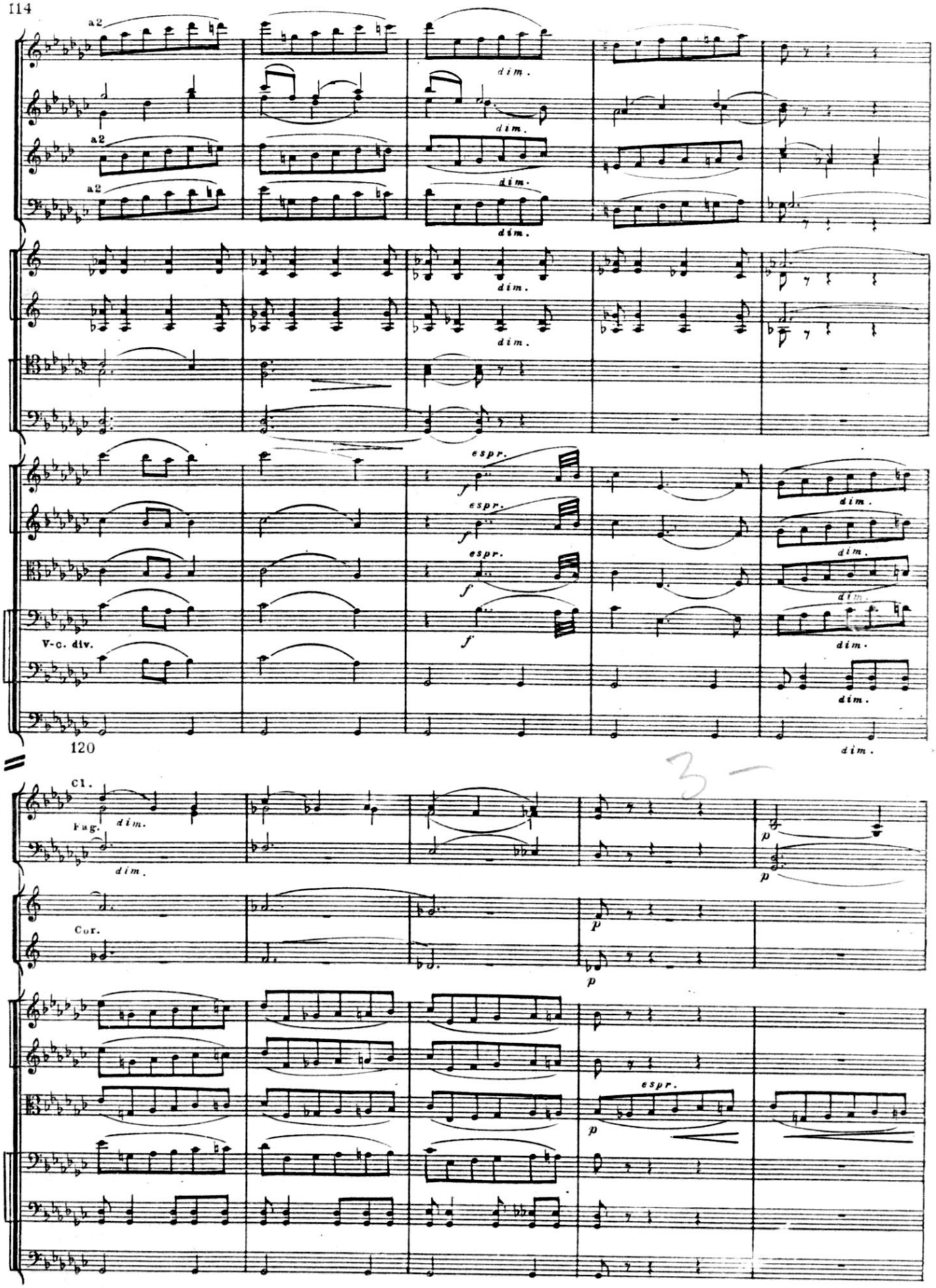
М. 28500 Г.

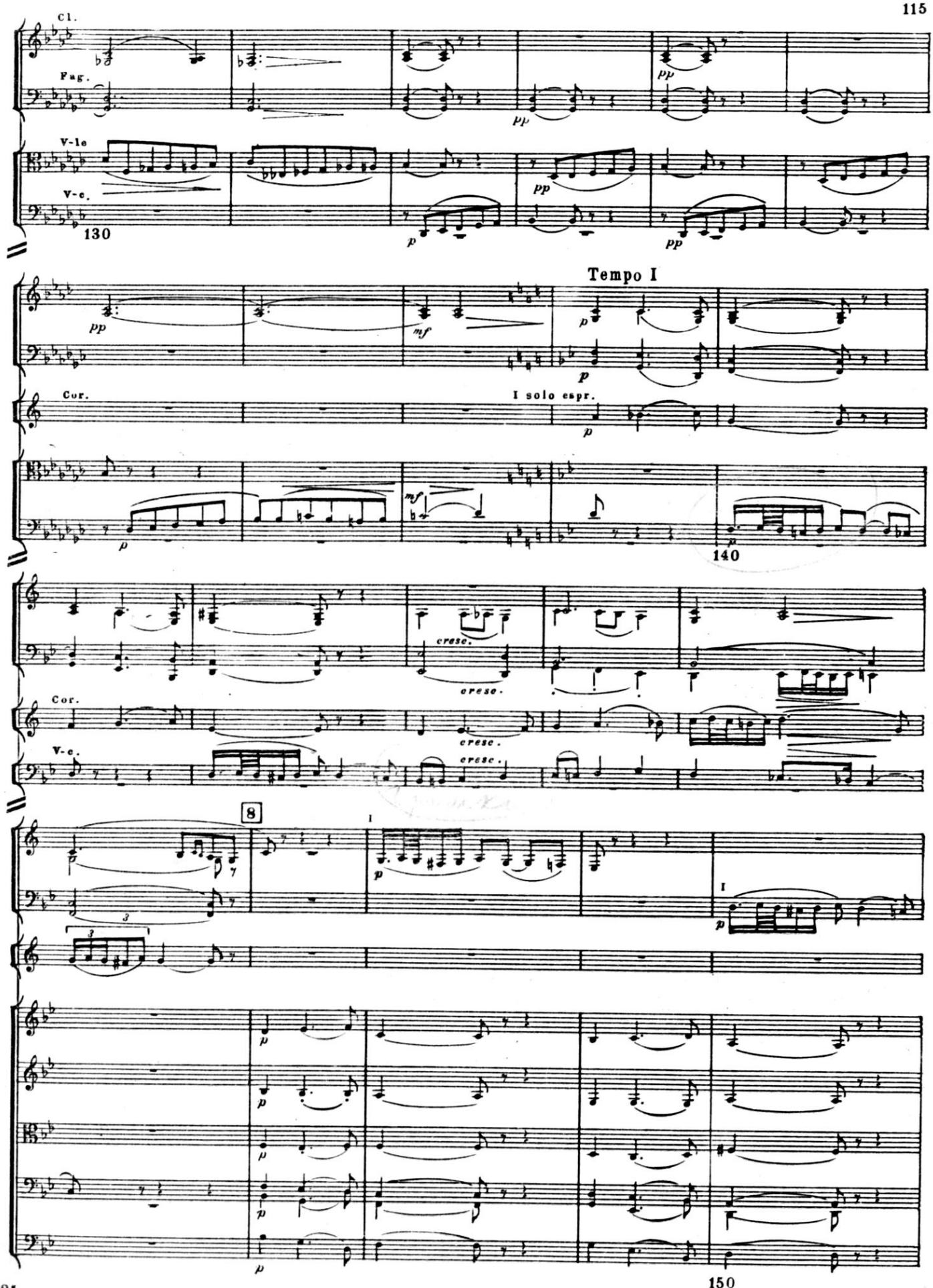

a2
mf
Ccr.
Tr-be
simile
cresc.
dim.
unis.
V-c. div.


6
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
I espr.
espr.
p
div.
espr.
cresc.
I
Cor.
I. II
unis.

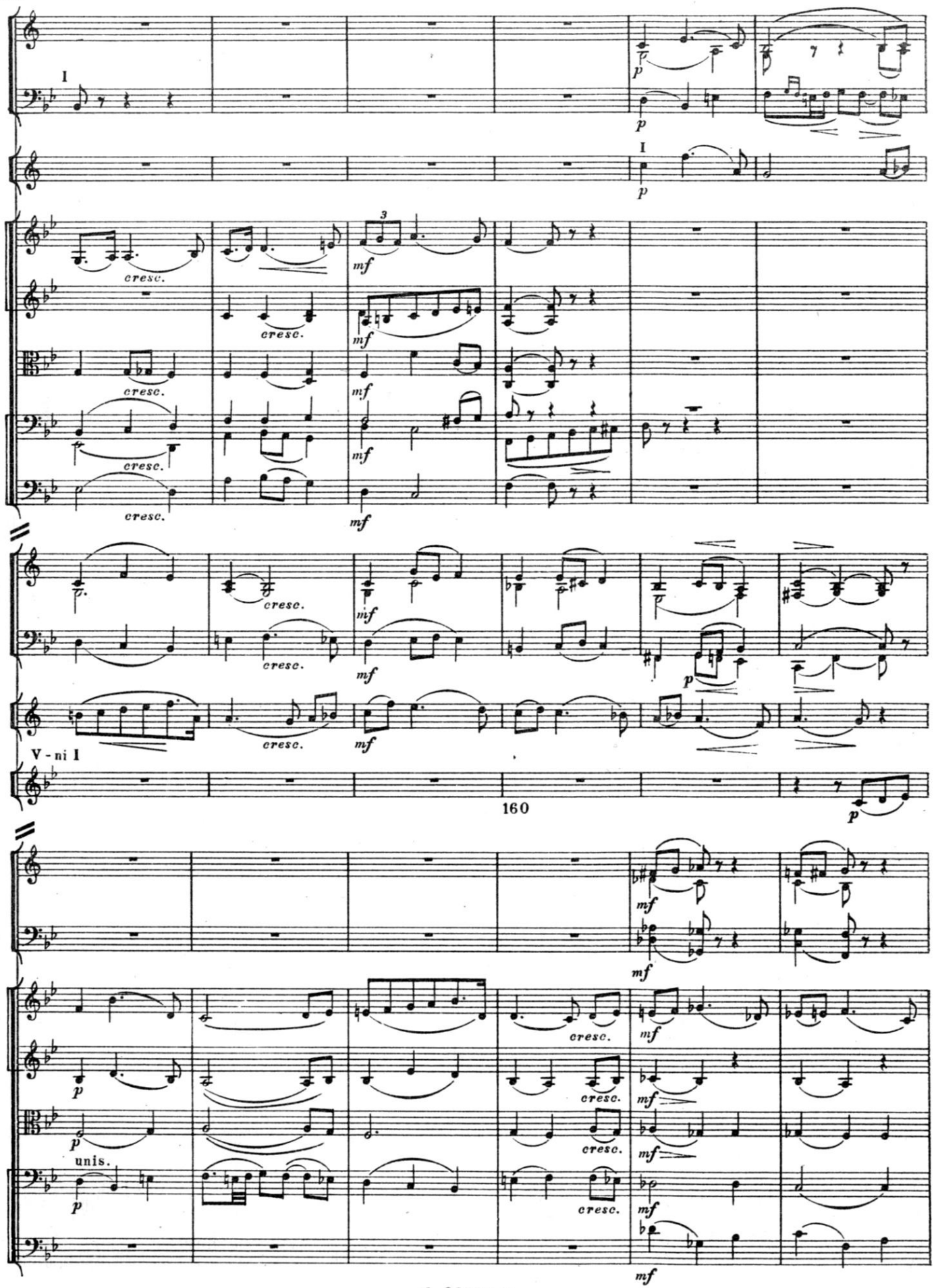

Fl.
Cor. I. II
poco accel.
Cor.
Tr-ni e Tuba
poco accel.

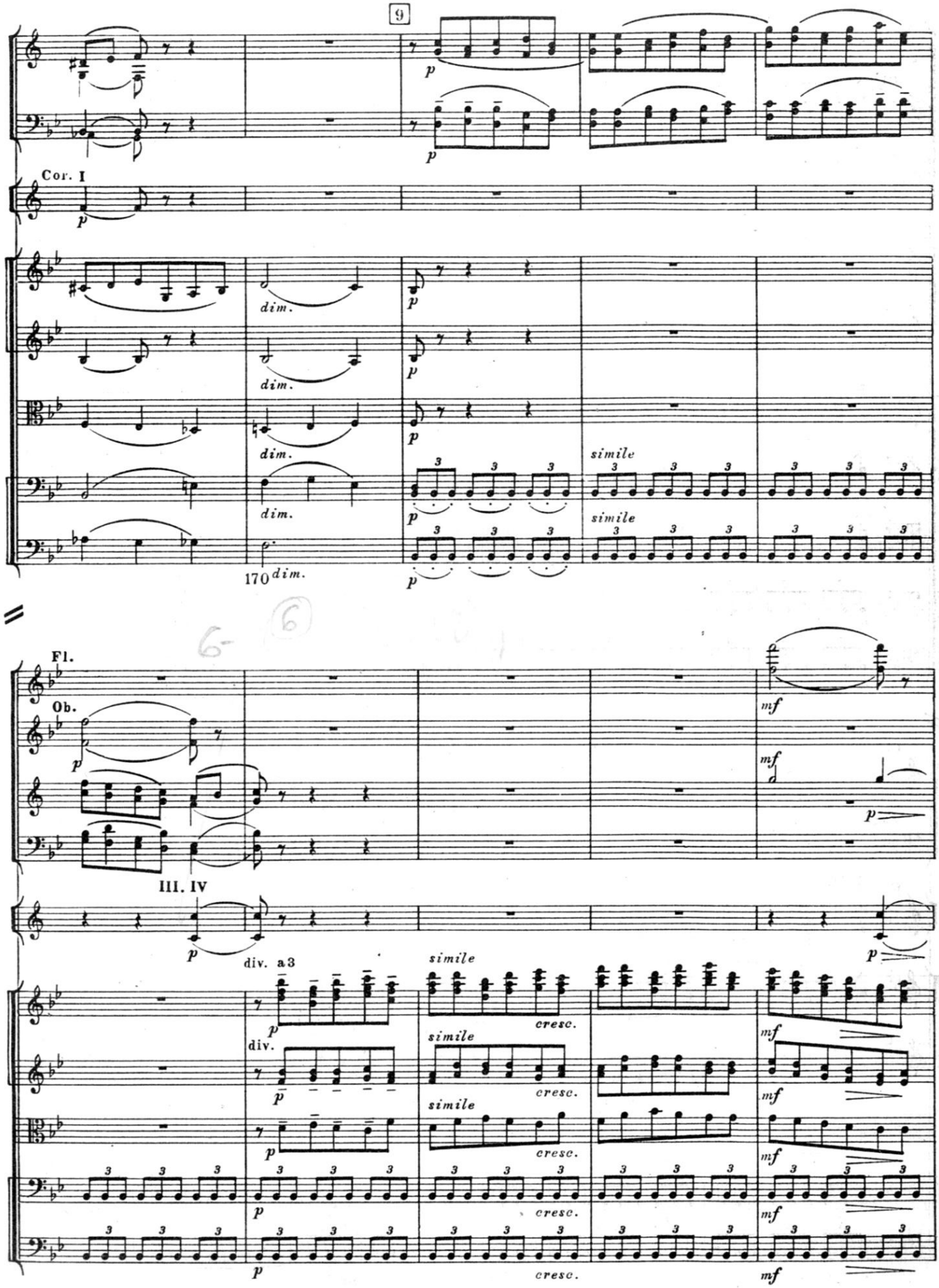

poco rit.
7
a tempo
a2
poco rit.
7
a tempo

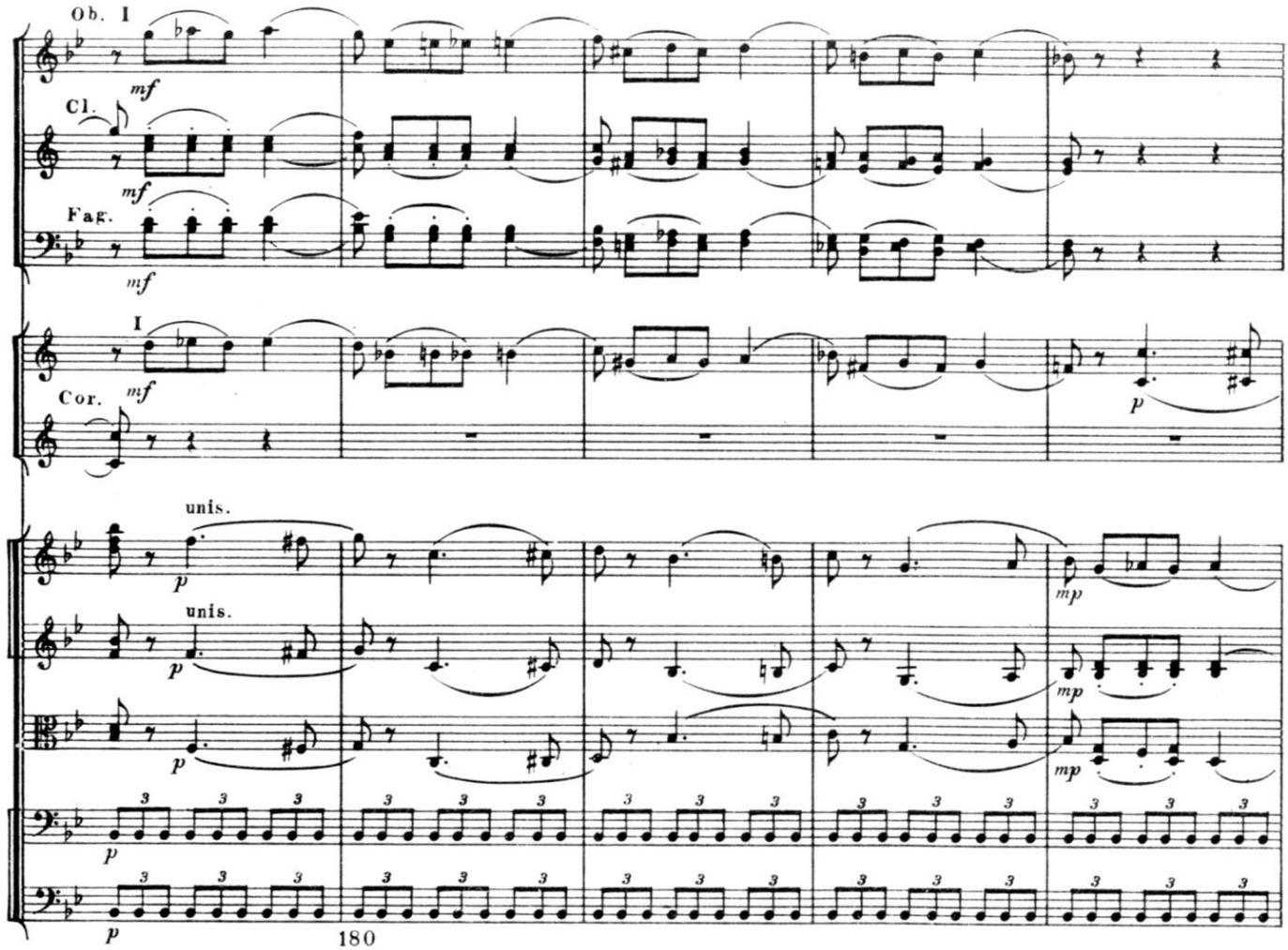

a2
dim.
espr.
f
V-c. div.
120
Cl.
Fag.
p
Cor.



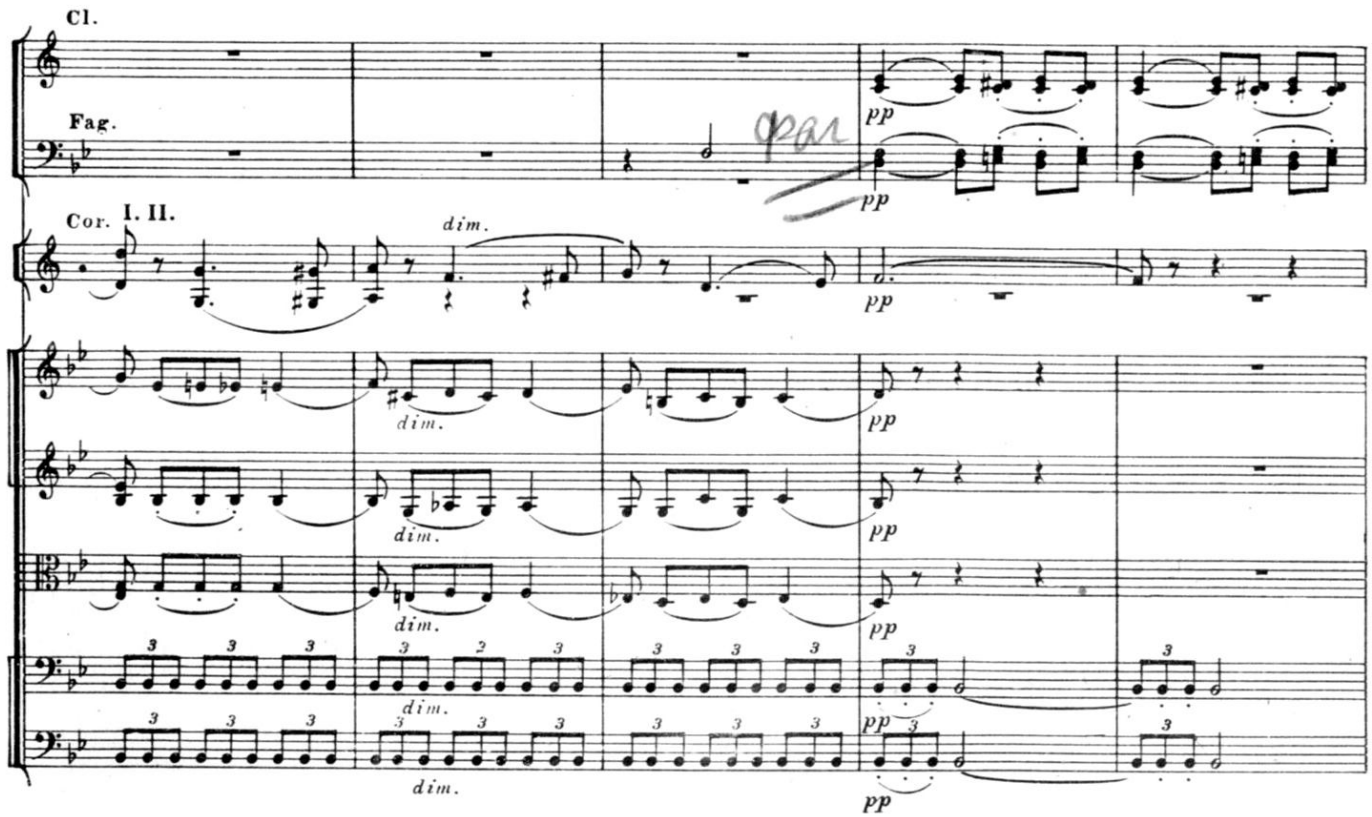
M. 28500 Г.

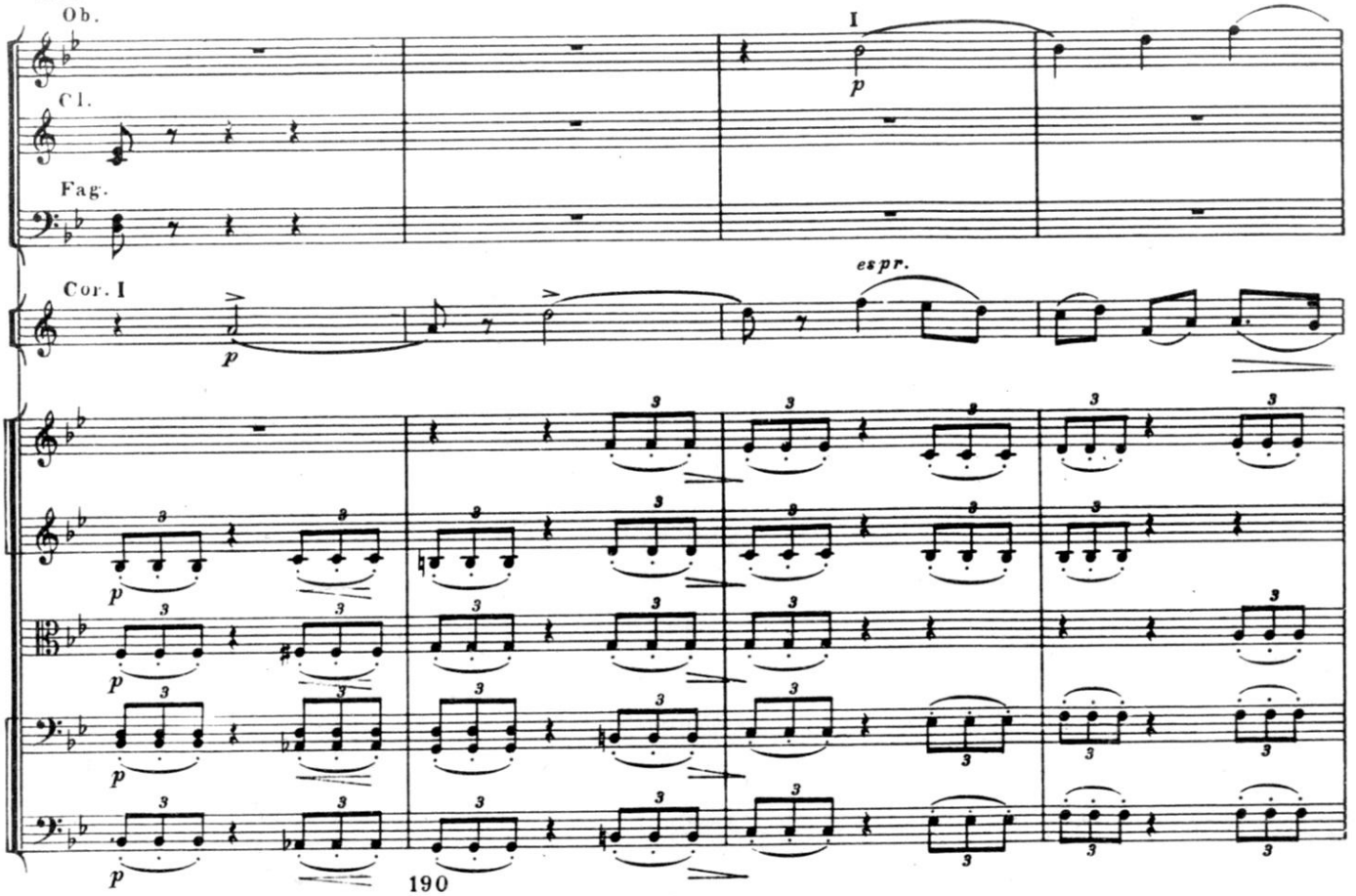

I
p
I
p
3
cresc.
mf
V - ni I
160
unis.
M. 28500 Г.

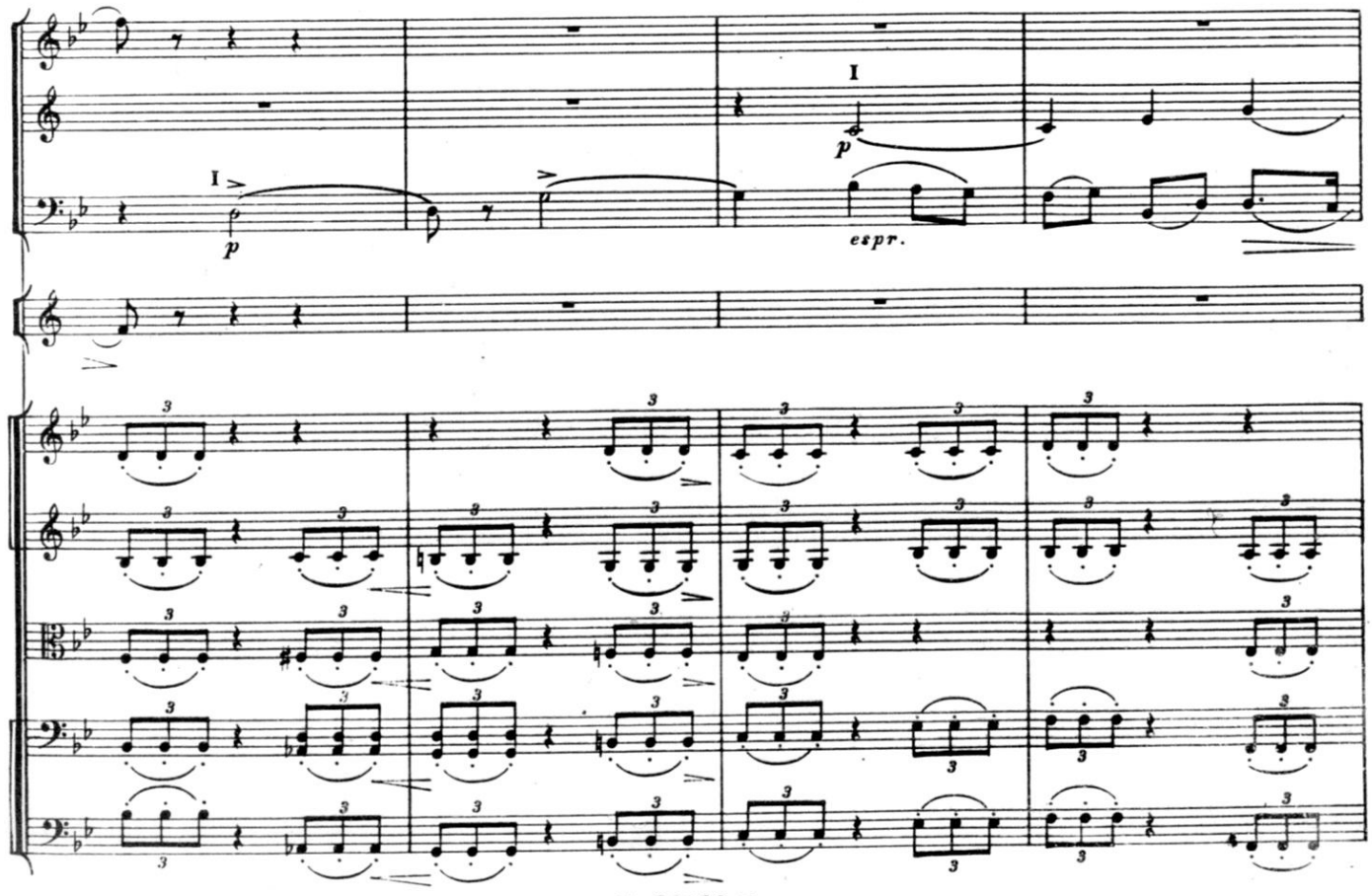

9
Cor. I
dim.
simile
170
Fl.
Ob.
III. IV
div. a 3
div.
cresc.
mf

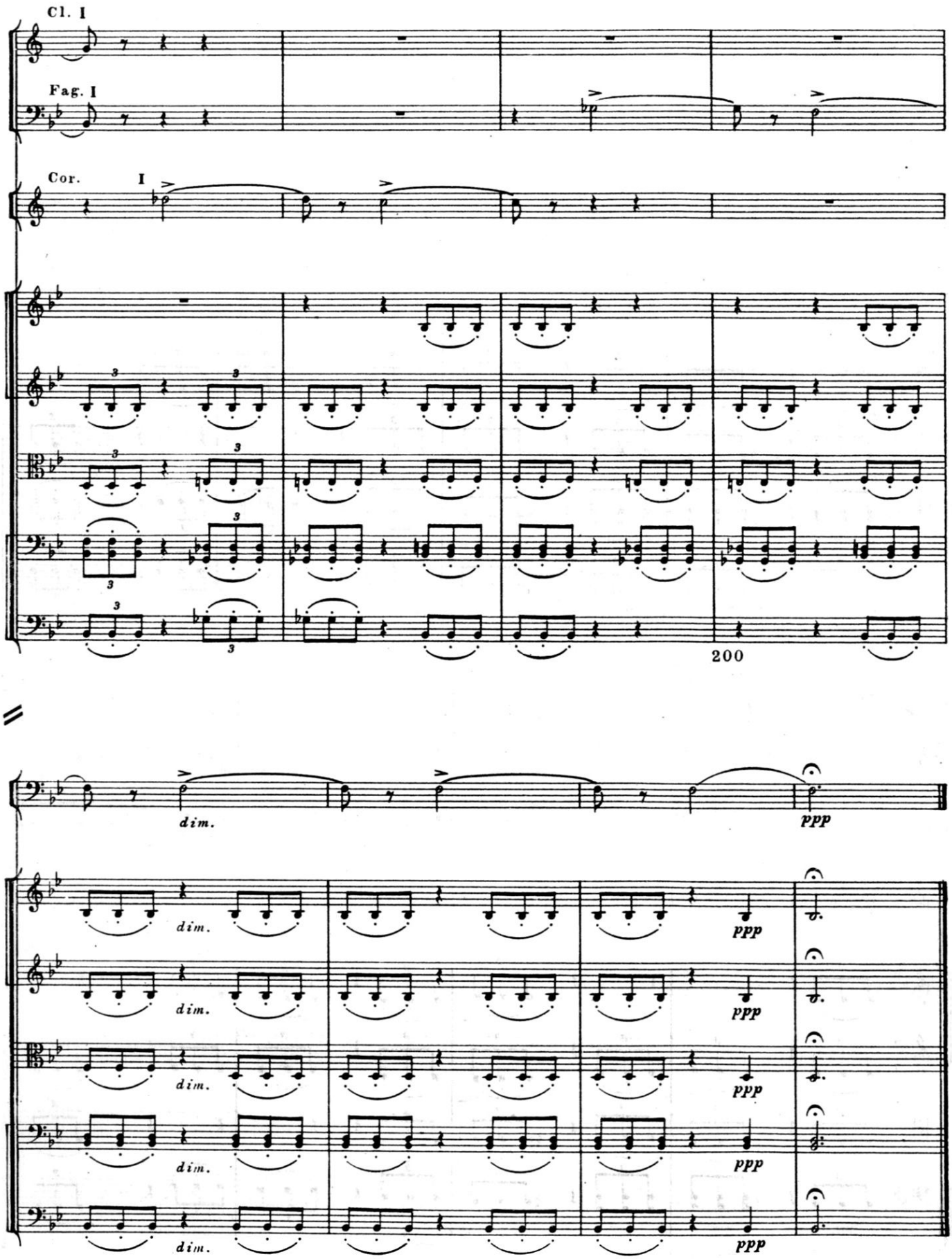

Ob. I
mf
Cl.
mf
Fag.
mf
I
Cor.
mf
p
unis.
p
unis.
p
p
p
mp
mp
mp

180

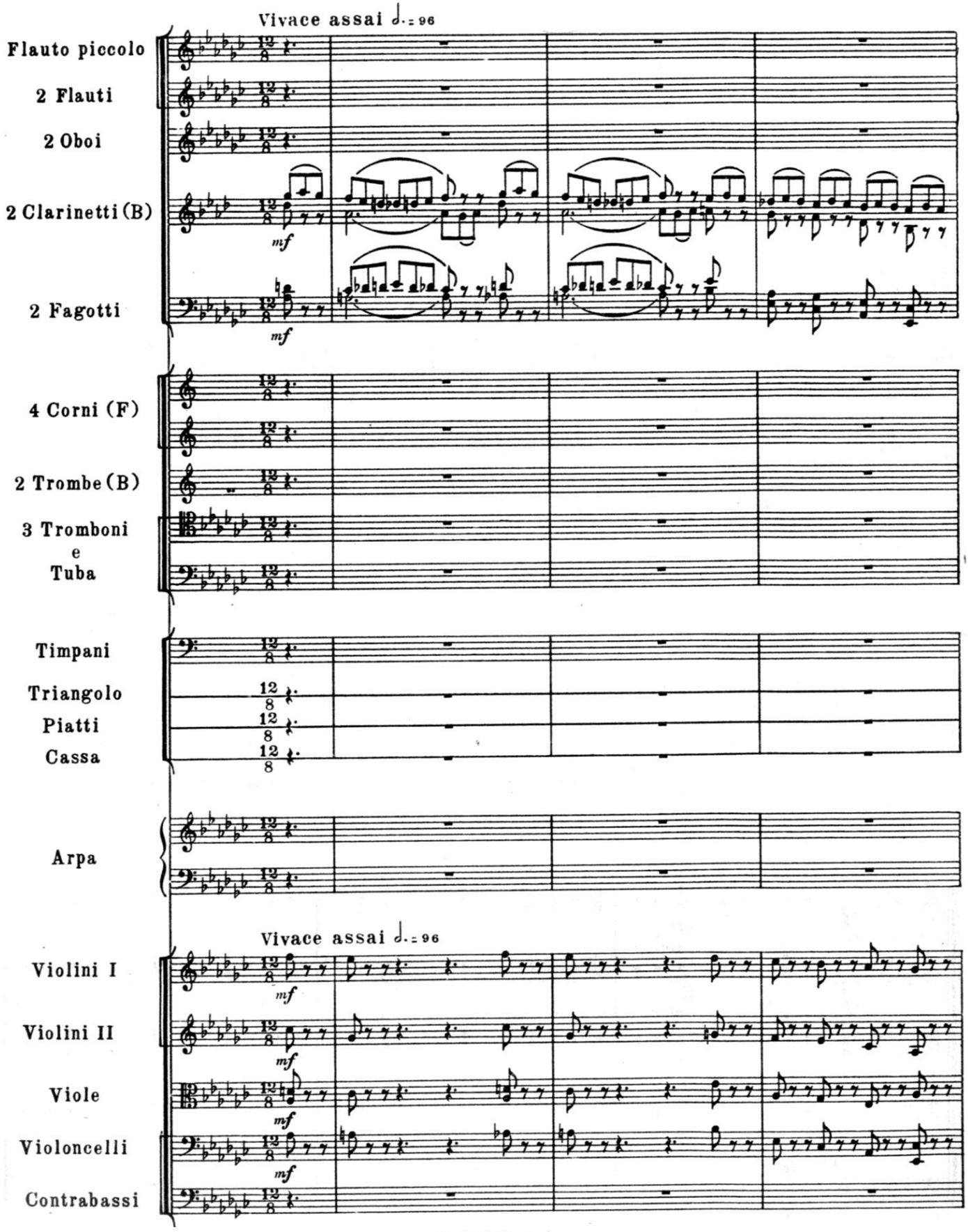

Cl.
Fag.
pp
pp
Cor. I. II.
dim.
pp
dim.
pp
dim.
pp
dim.
pp
dim.
pp

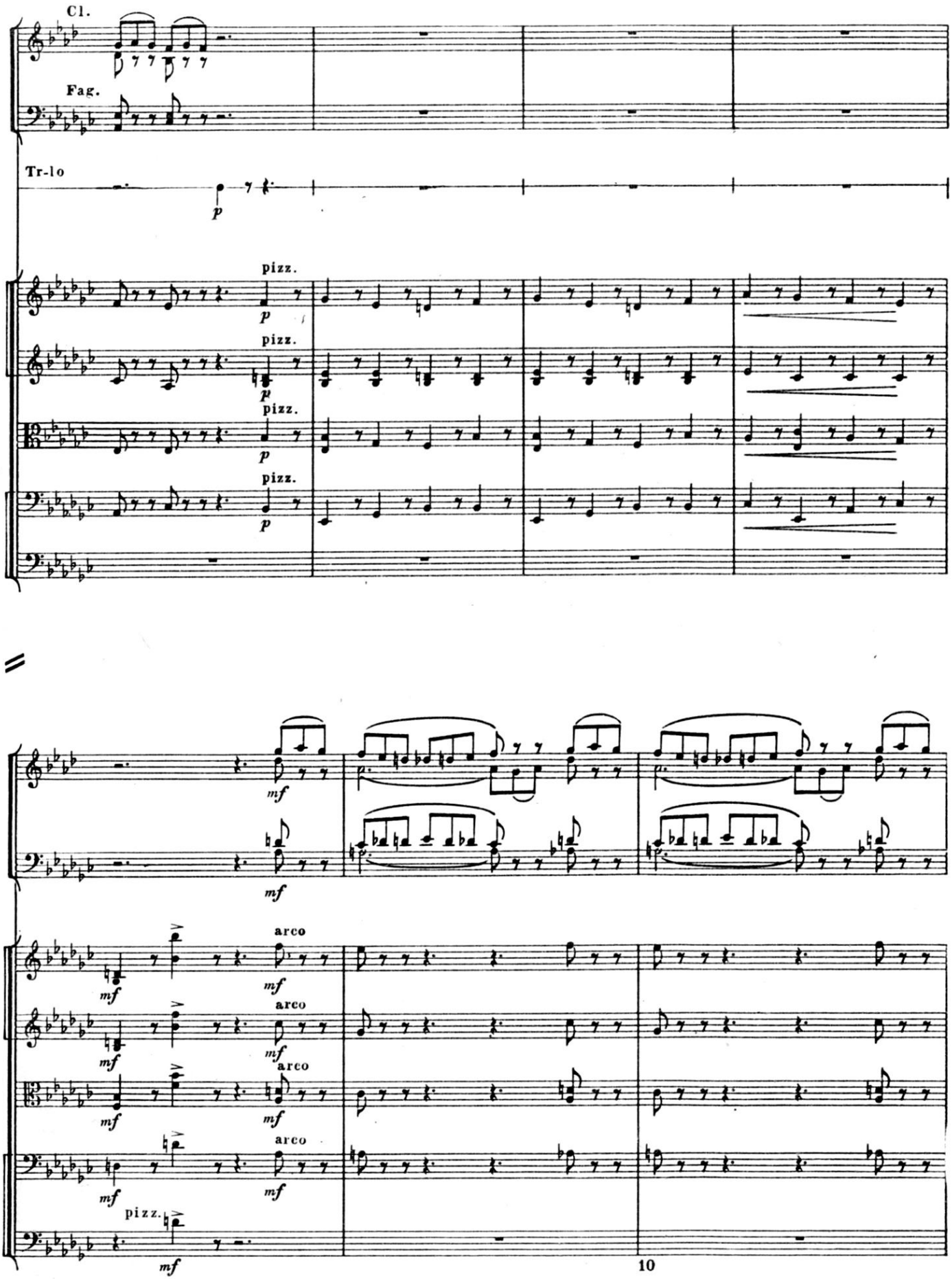

Ob.
Cl.
Fag.
Cor. I
I
p
espr.
p
p
p
p
190

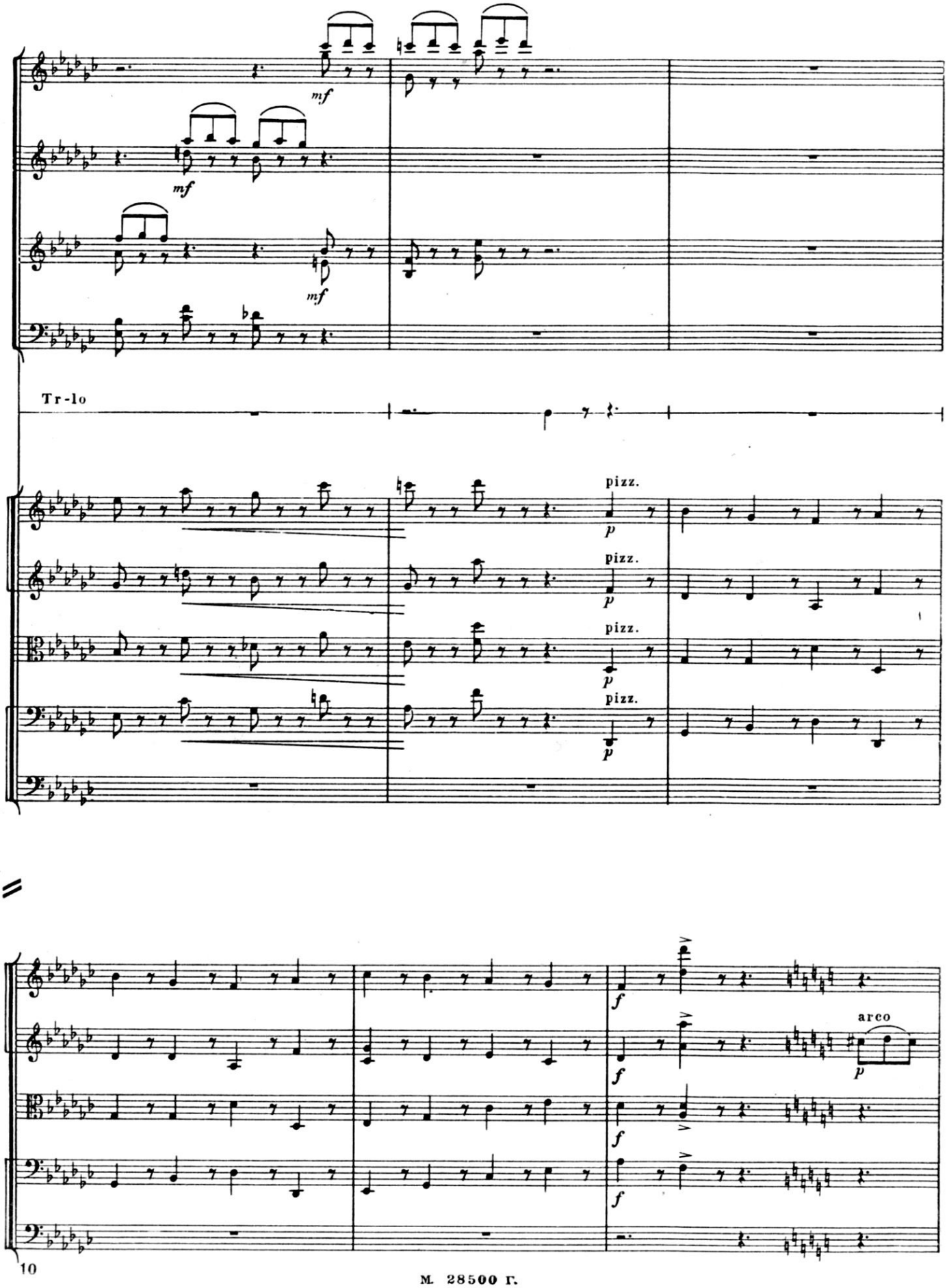

I
p
I
p
espr.

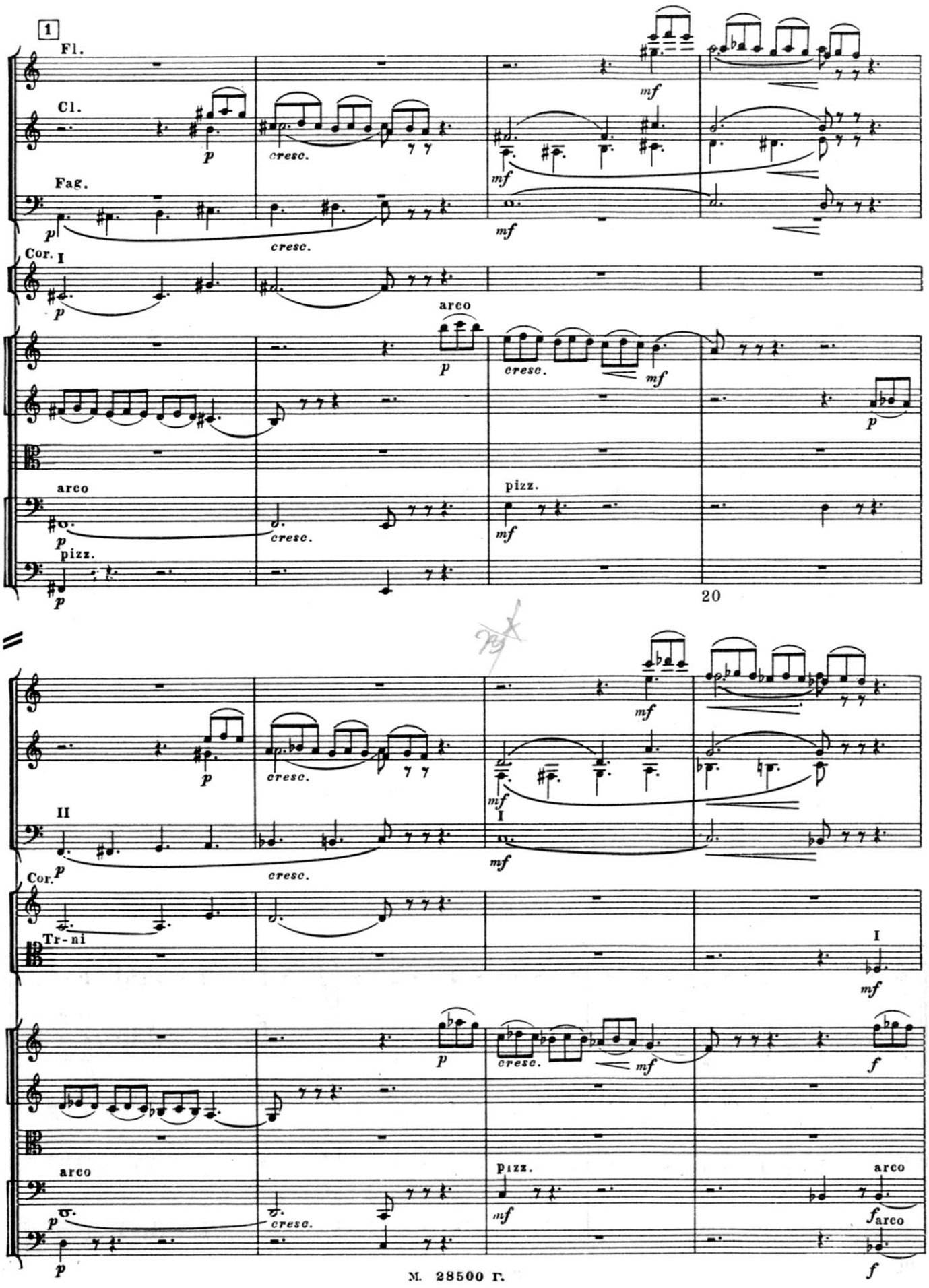

Cl. I
Fag. I
Cor. I
200
dim.
ppp

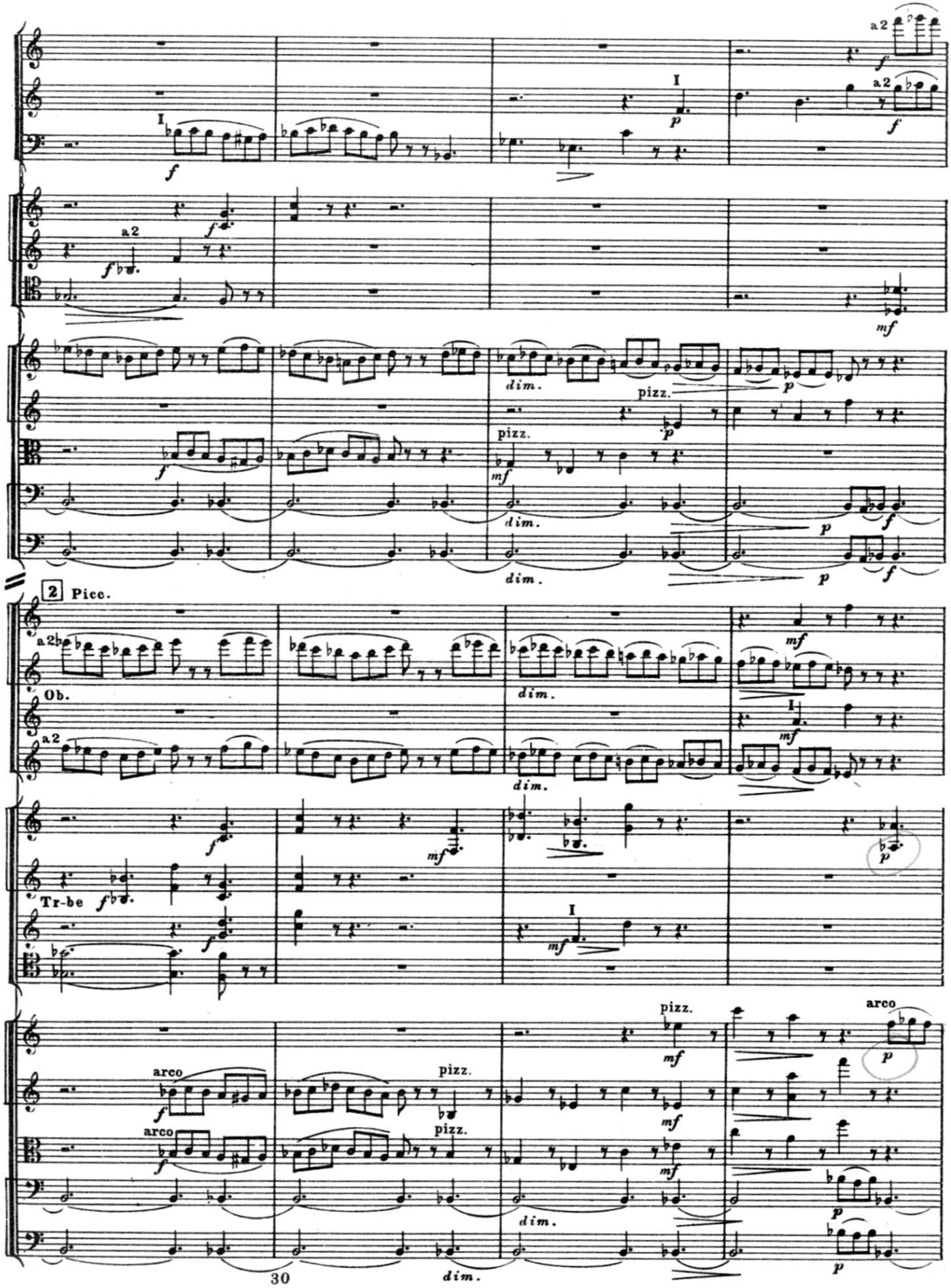
III


Vivace assai ♩. = 96
Flauto piccolo
2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti (B)
mf
2 Fagotti
mf
4 Corni (F)
2 Trombe (B)
3 Tromboni
e
Tuba
Timpani
Triangolo
Piatti
Cassa
Arpa
Vivace assai ♩. = 96
Violini I
mf
Violini II
mf
Viole
mf
Violoncelli
mf
Contrabassi

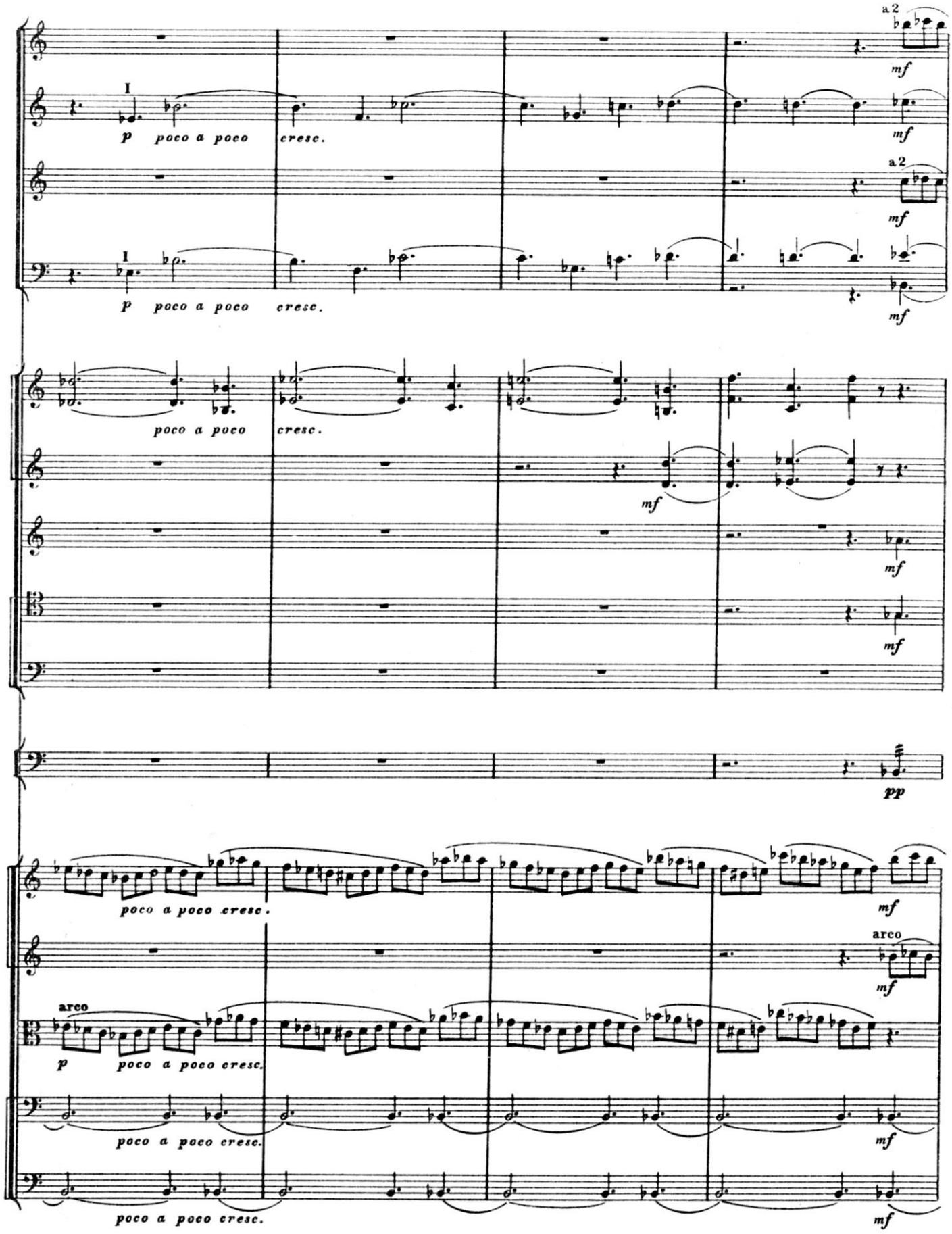

Cl.
Fag.
Tr-lo
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
mf
mf
arco
mf
mf
arco
mf
mf
arco
mf
mf
arco
mf
mf
pizz.
mf
10

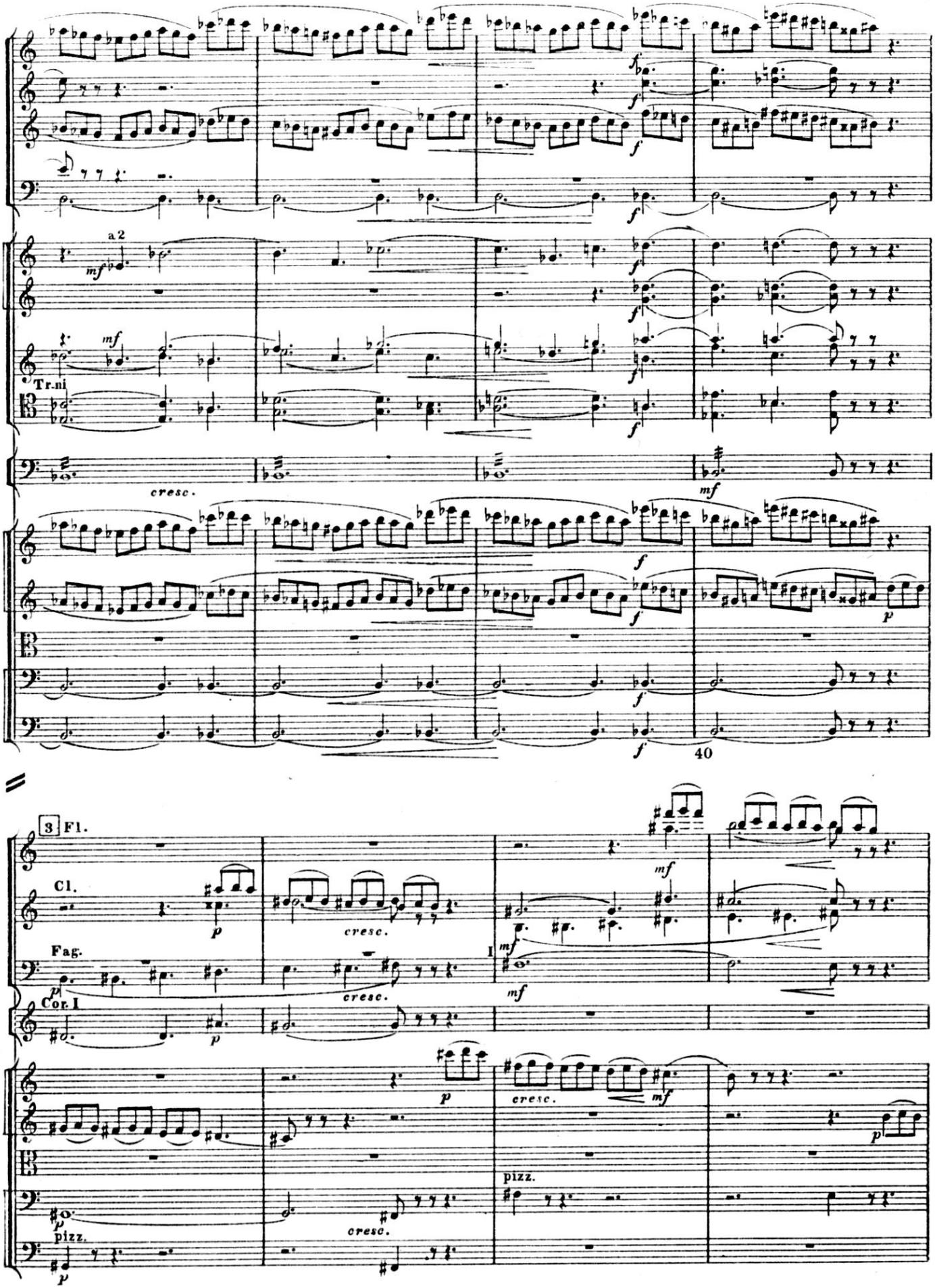

mf
mf
mf
Tr-lo
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
f
f
f
f
arco
p

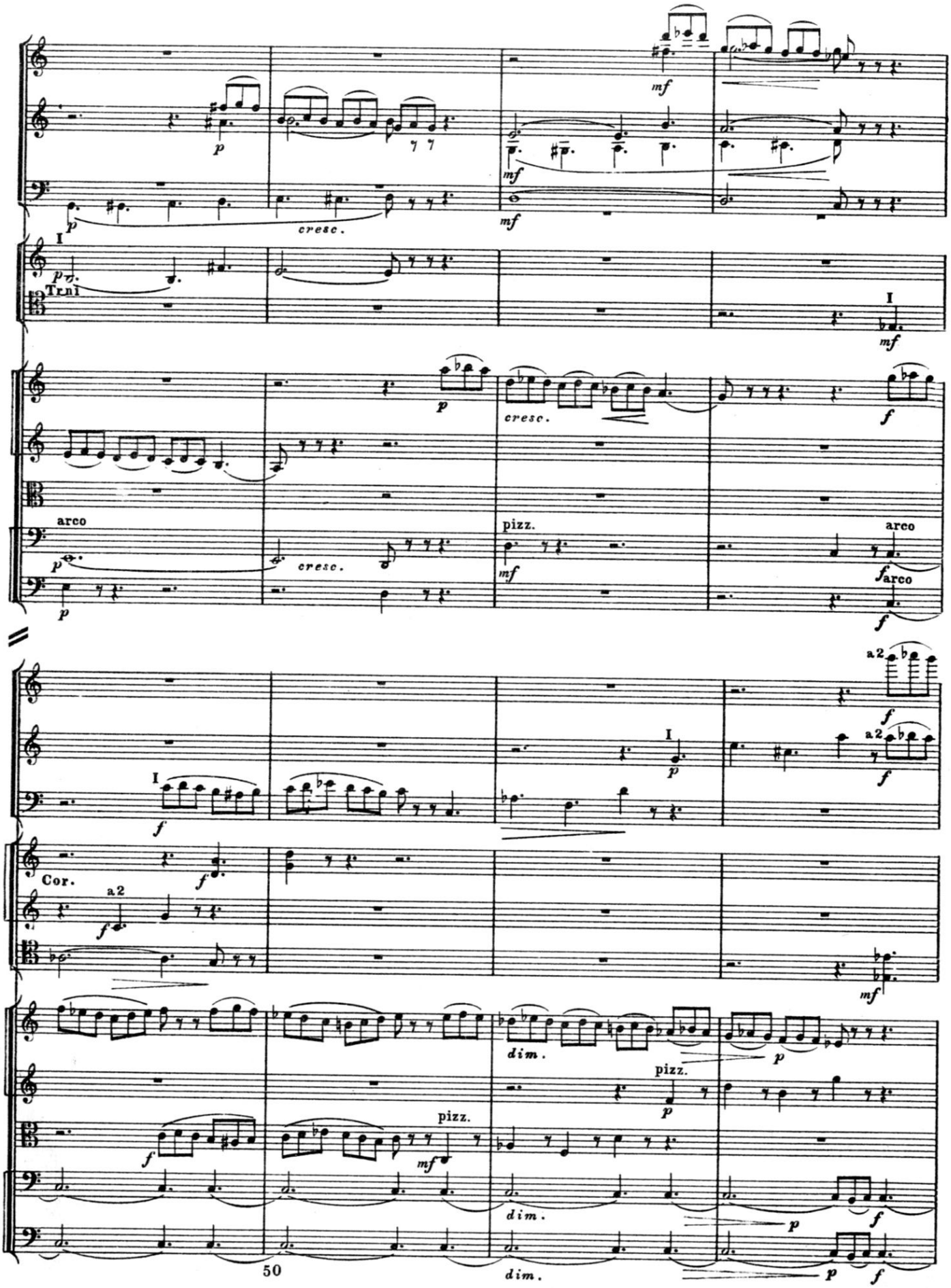

1
Fl.
Cl.
Fag.
Cor. I
II
Cor.
Tr-ni
arco
pizz.
cresc.
mf
p
f
20



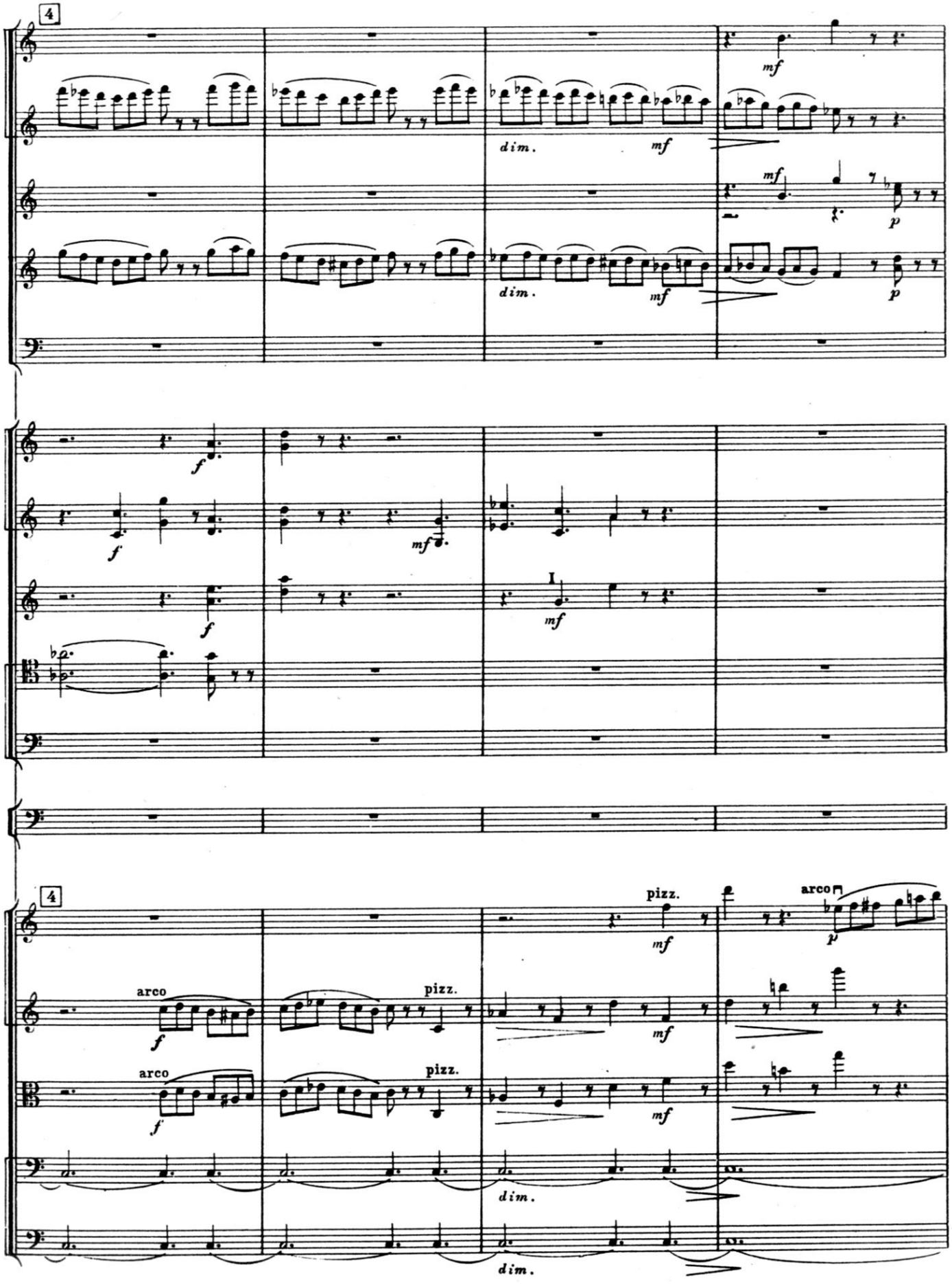
M. 28500 Г.

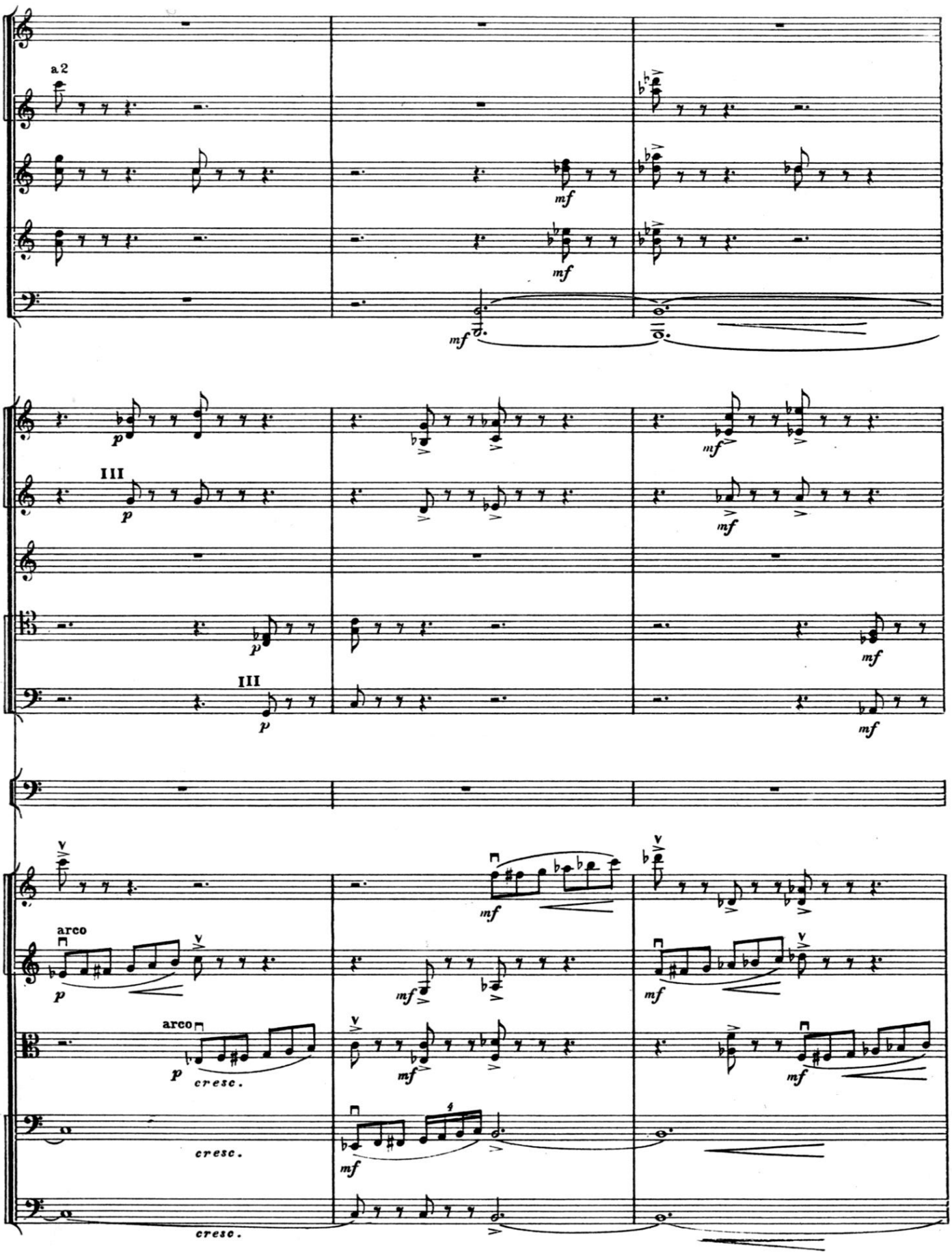

a 2
mf
I
p poco a poco cresc.
mf
a 2
mf
I
p poco a poco cresc.
mf
poco a poco cresc.
mf
mf
mf
pp
poco a poco cresc.
mf
arco
mf
arco
p poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
mf
poco a poco cresc.
mf

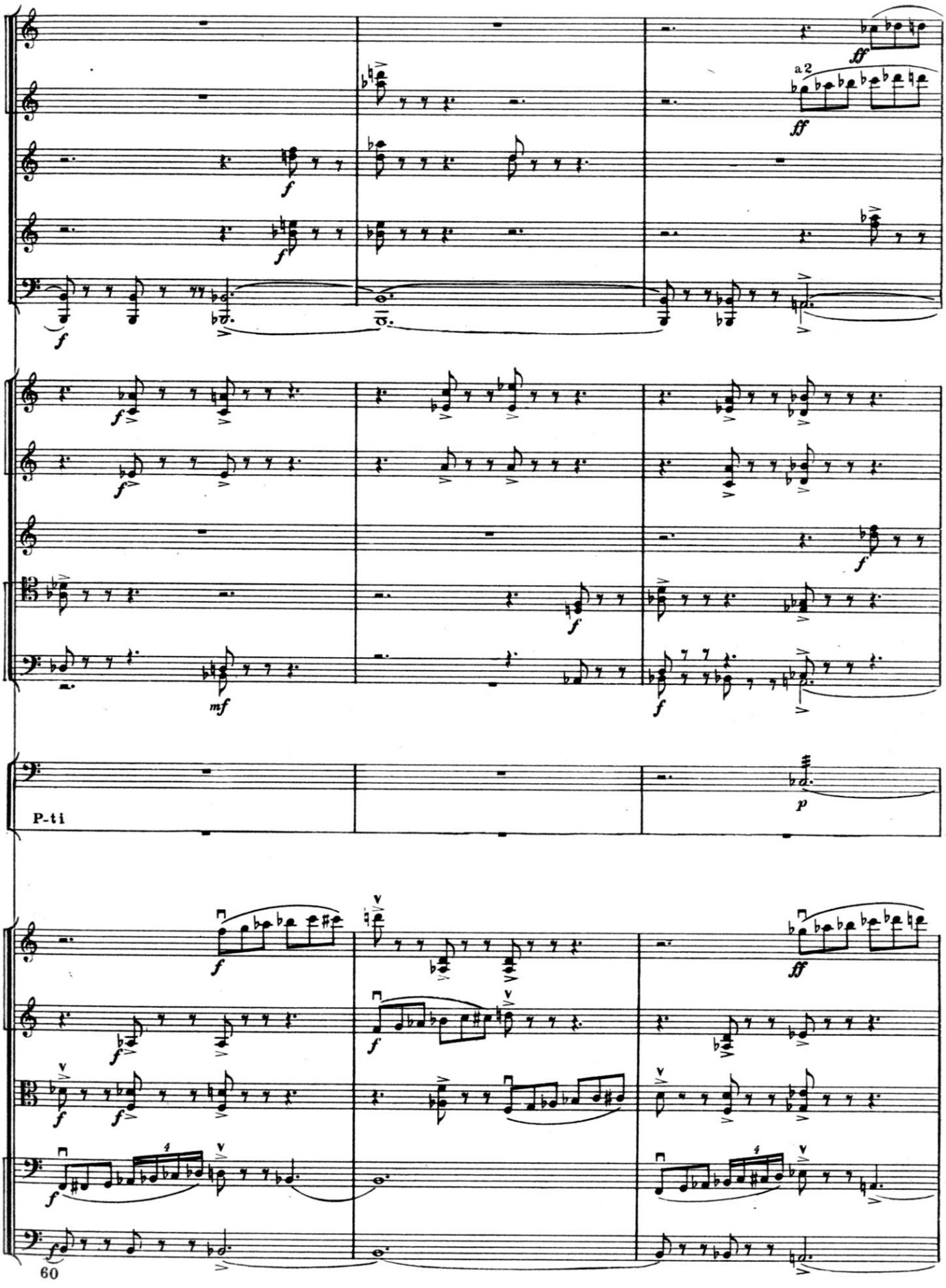

a 2
Tr-ni
cresc.
40
3 Fl.
Cl.
Fag.
Cor. I
pizz.



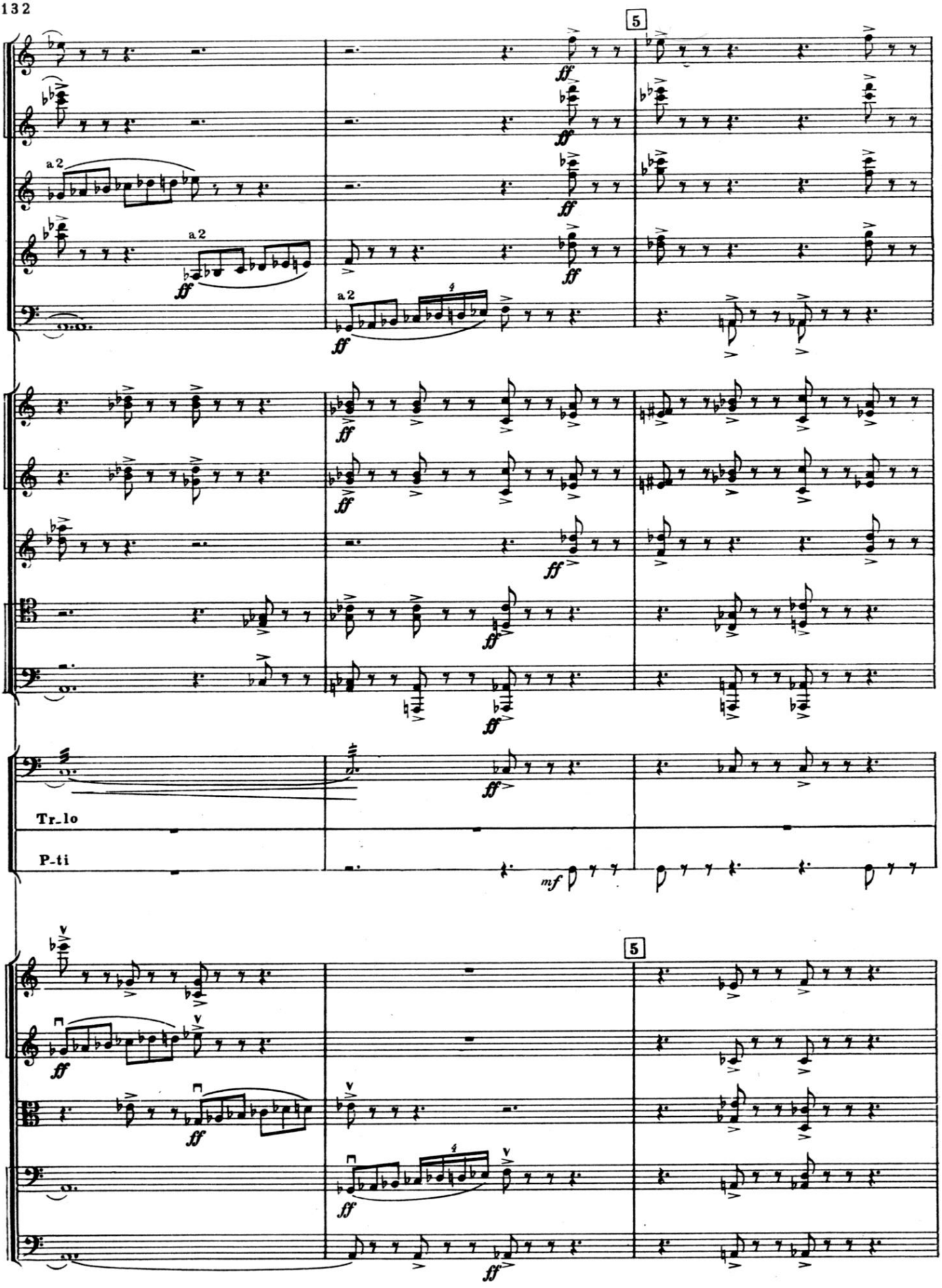
M. 28500 Г.

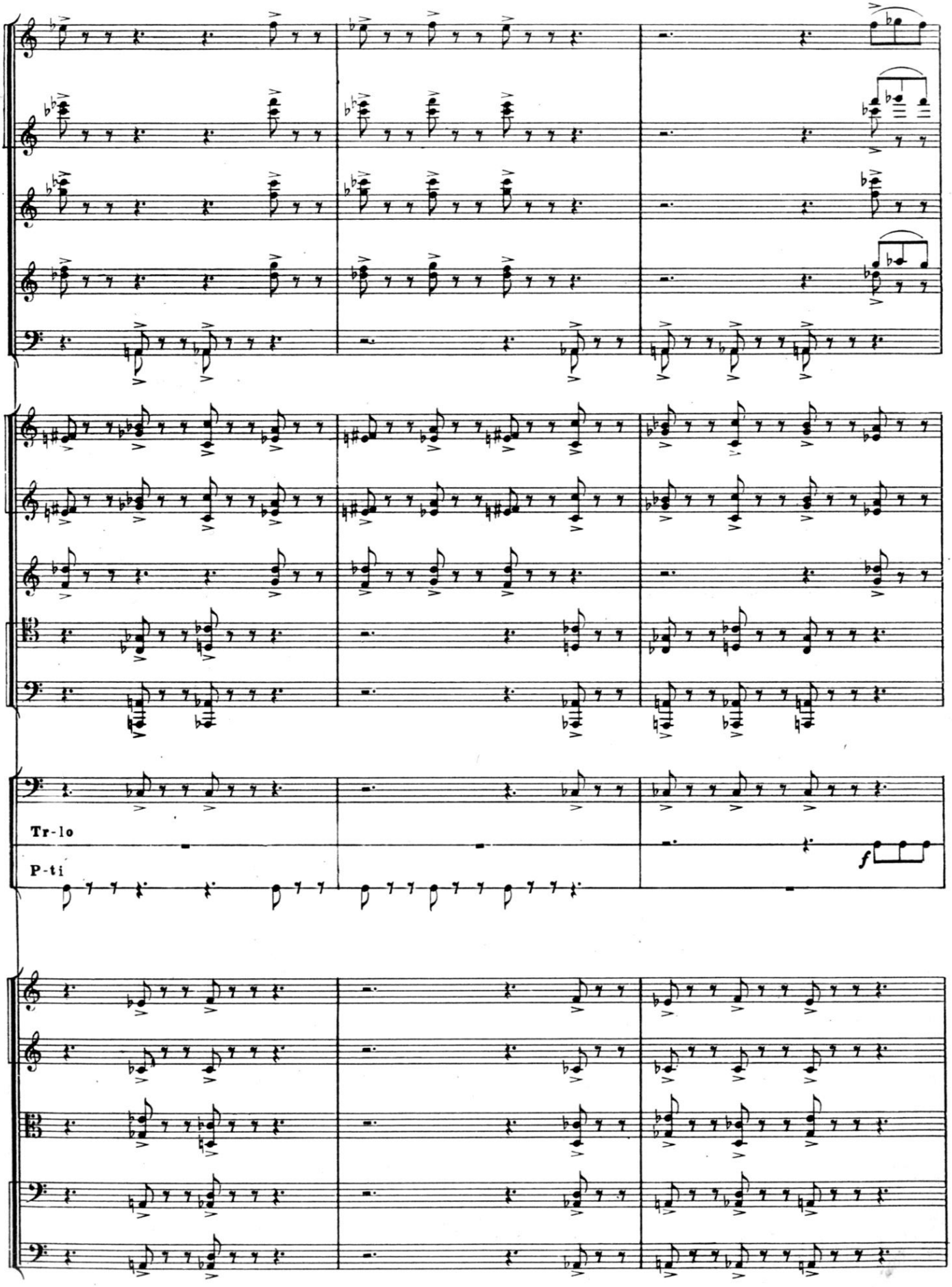

4
mf
dim.
mf
mf
p
dim.
mf
p
f
f
mf
f
I
mf
4
pizz.
mf
arco
p
arco
pizz.
f
mf
arco
pizz.
f
mf
dim.
dim.

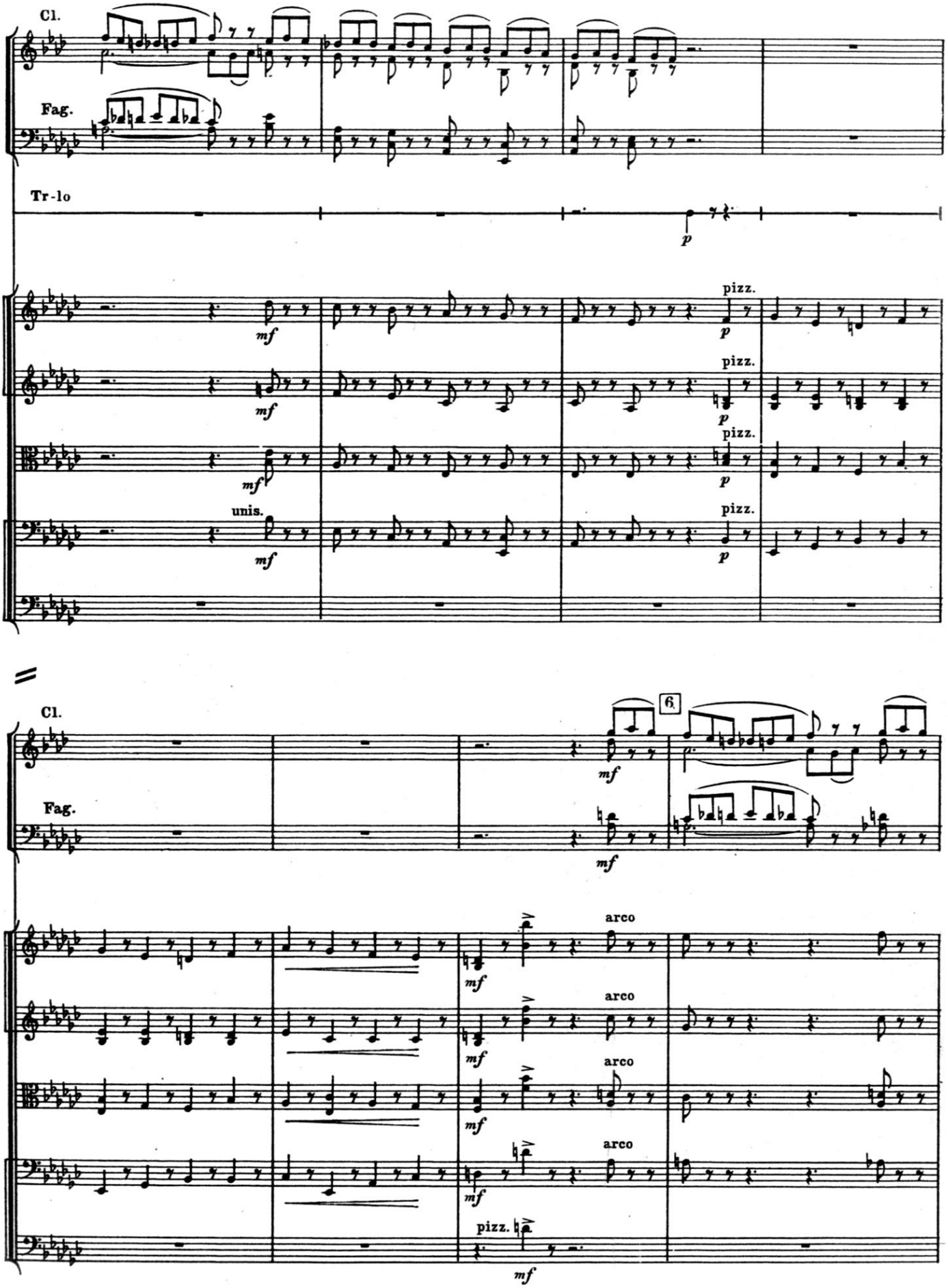

a 2
mf
mf
mf
p
III
p
mf
mf
p
mf
III
p
mf
mf
arco
p
mf
mf
arco
p
cresc.
mf
mf
cresc.
mf
cresc.

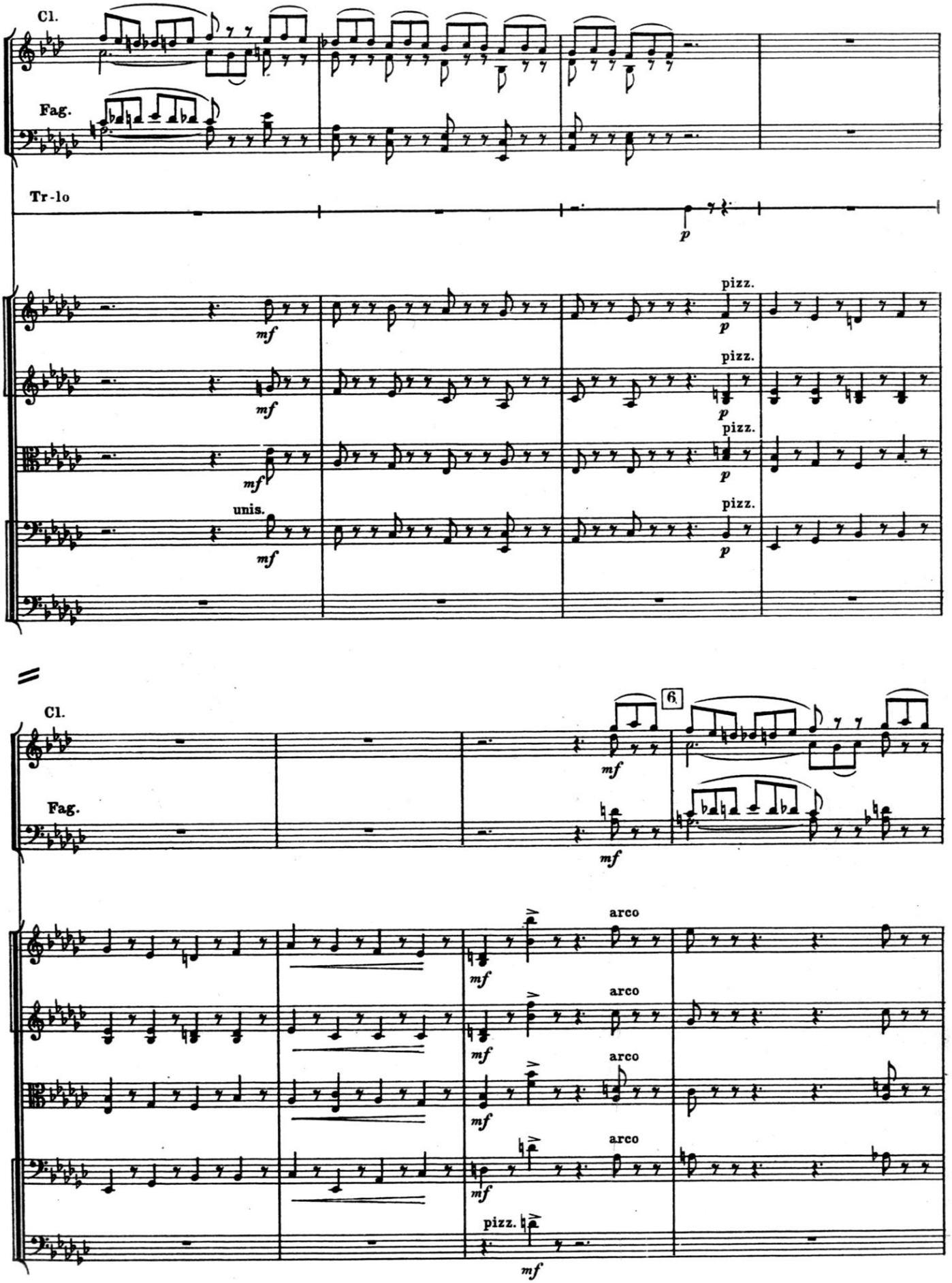


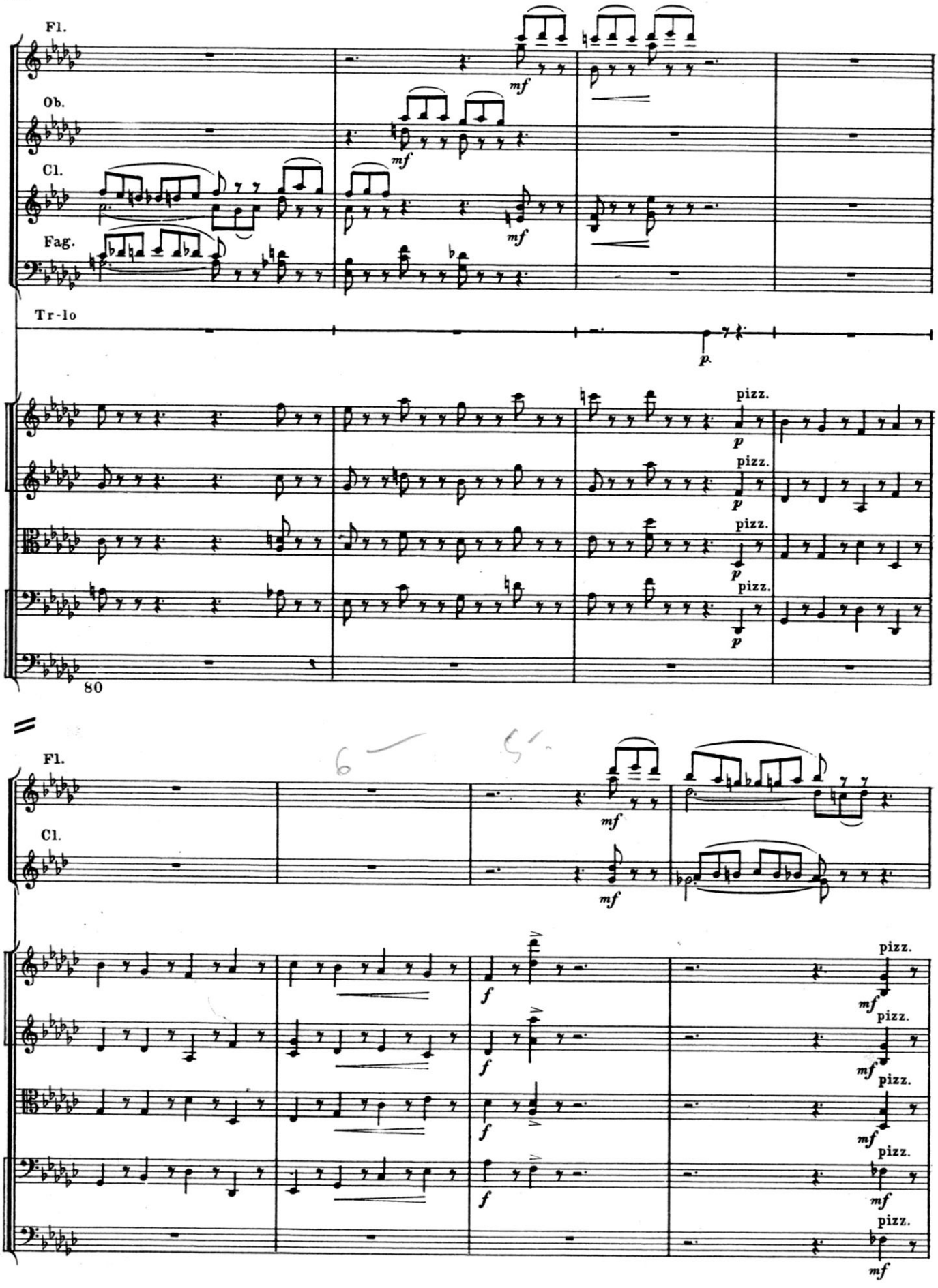
М. 28500 Г.

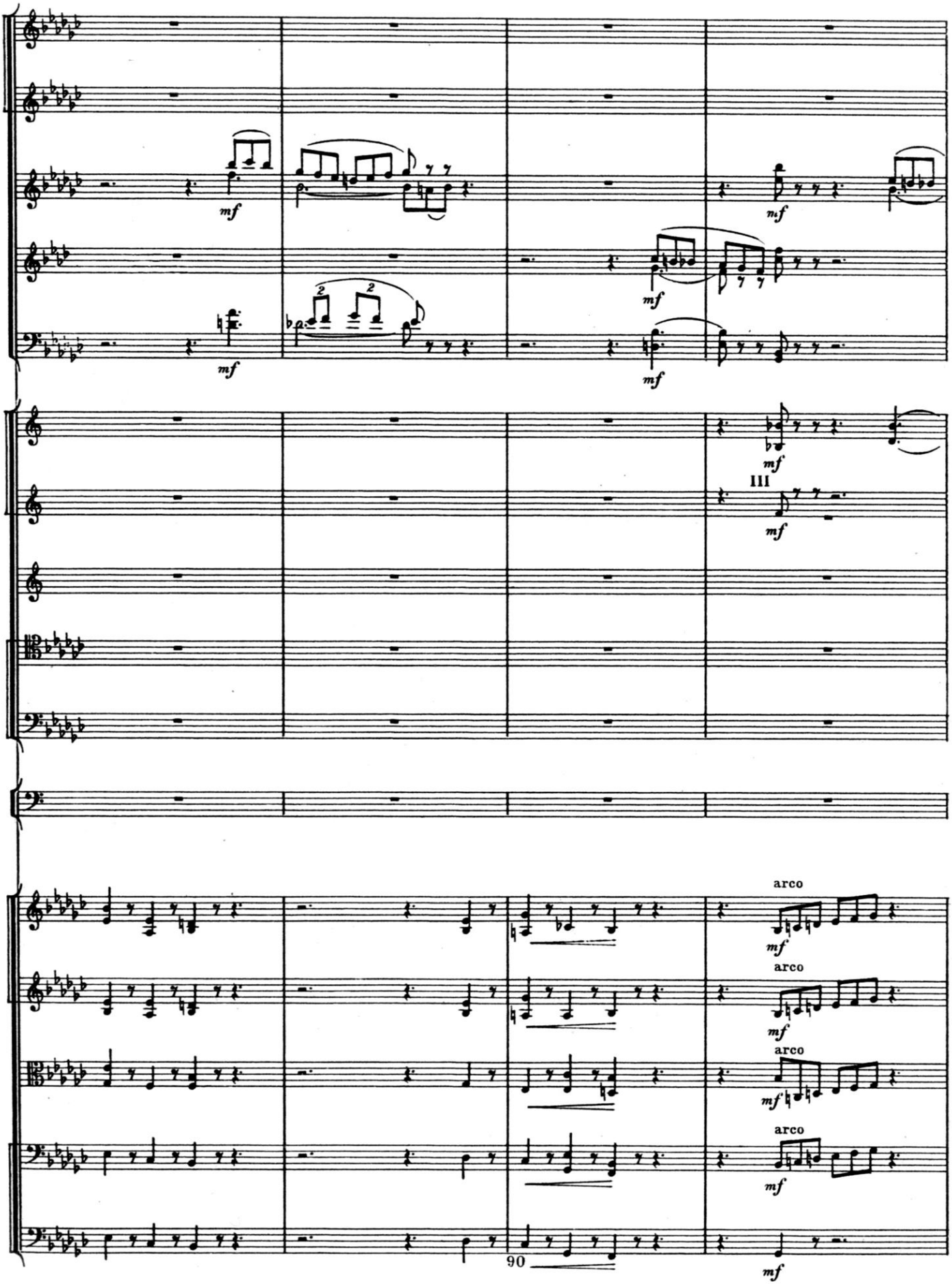

5
a 2
a 2
a 2
ff
Tr_lo
P-ti
mf
5

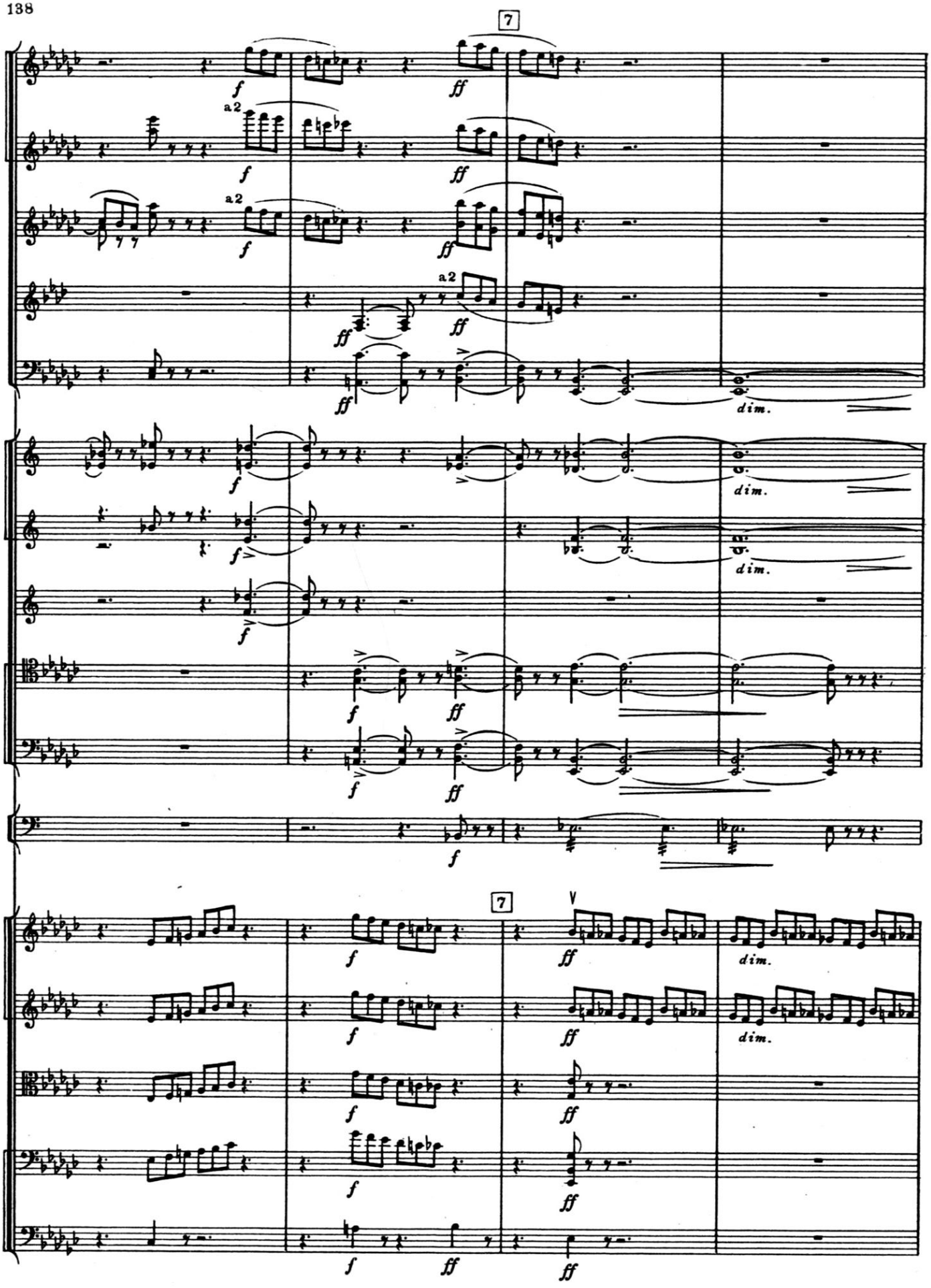

Tr-lo
P-ti
f

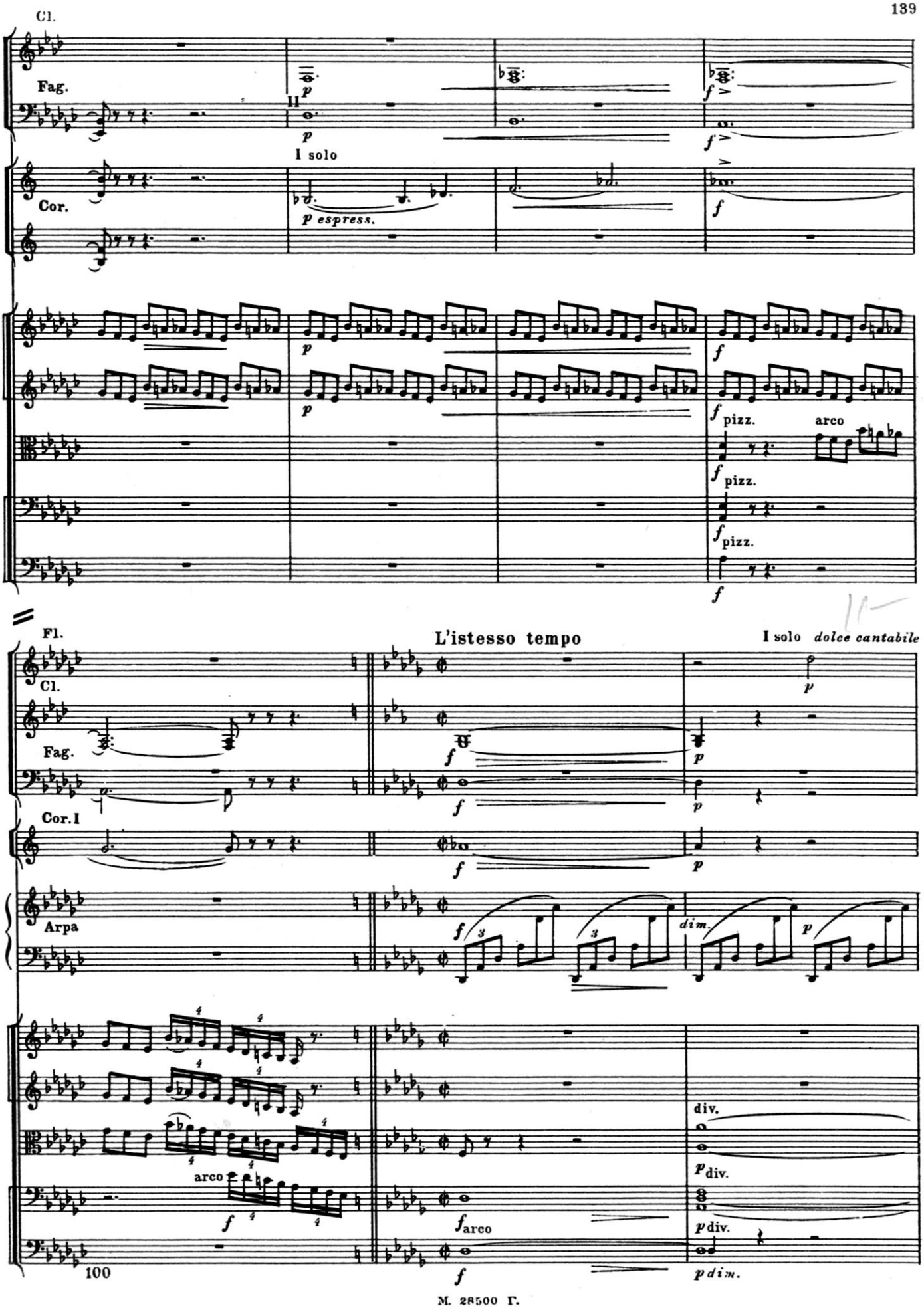

Cl.
Fag.
Tr-lo
p
mf
pizz.
unis.
6
arco

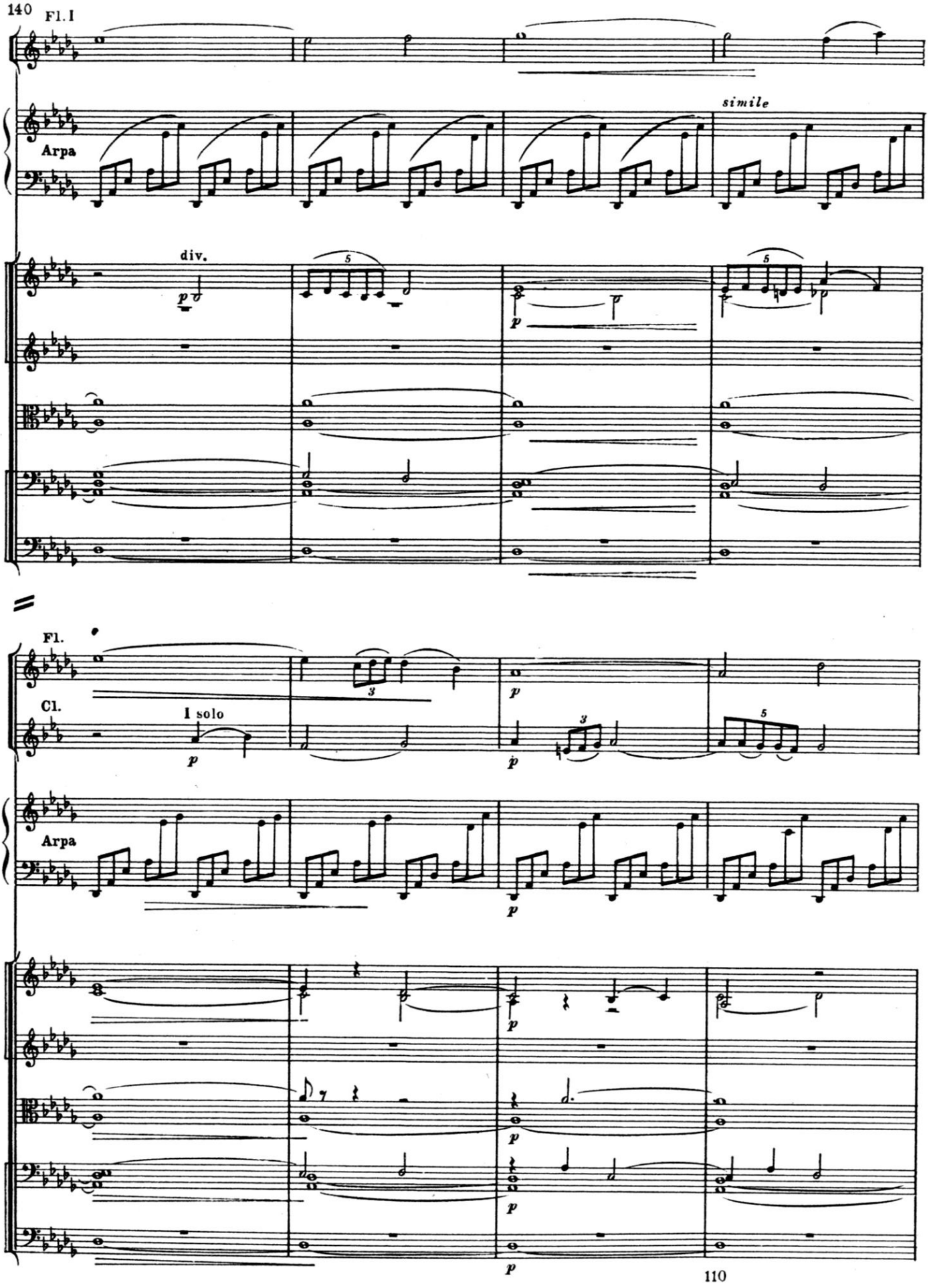

Cl.
Fag.
Tr-lo
p
mf
pizz.
unis.
6
arco


Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Tr-lo
mf
p
pizz.
80
Fl.
Cl.
f
mf

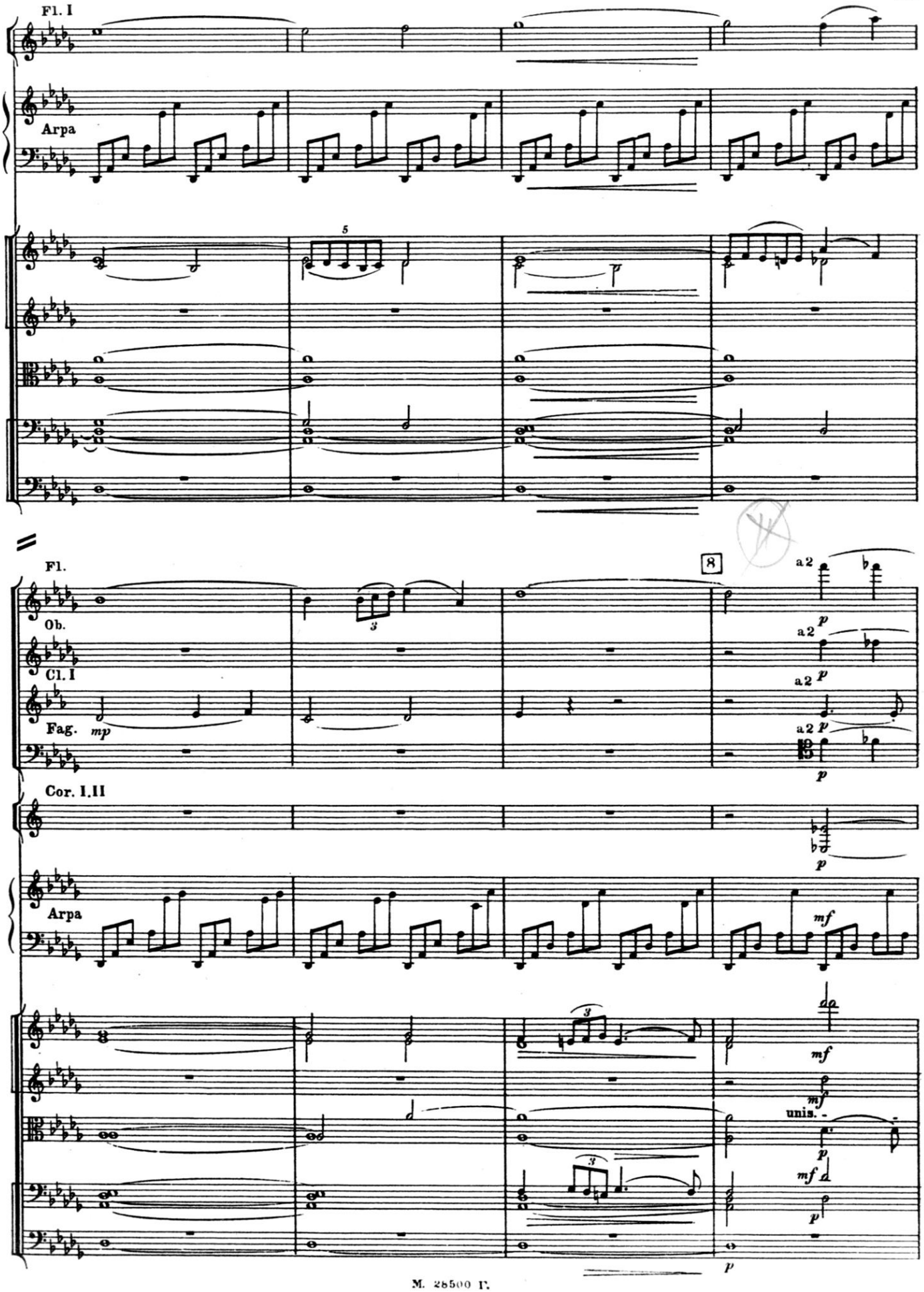

mf
mf
mf
mf
mf
III
mf
arco
mf
arco
mf
arco
mf
arco
mf
90
mf

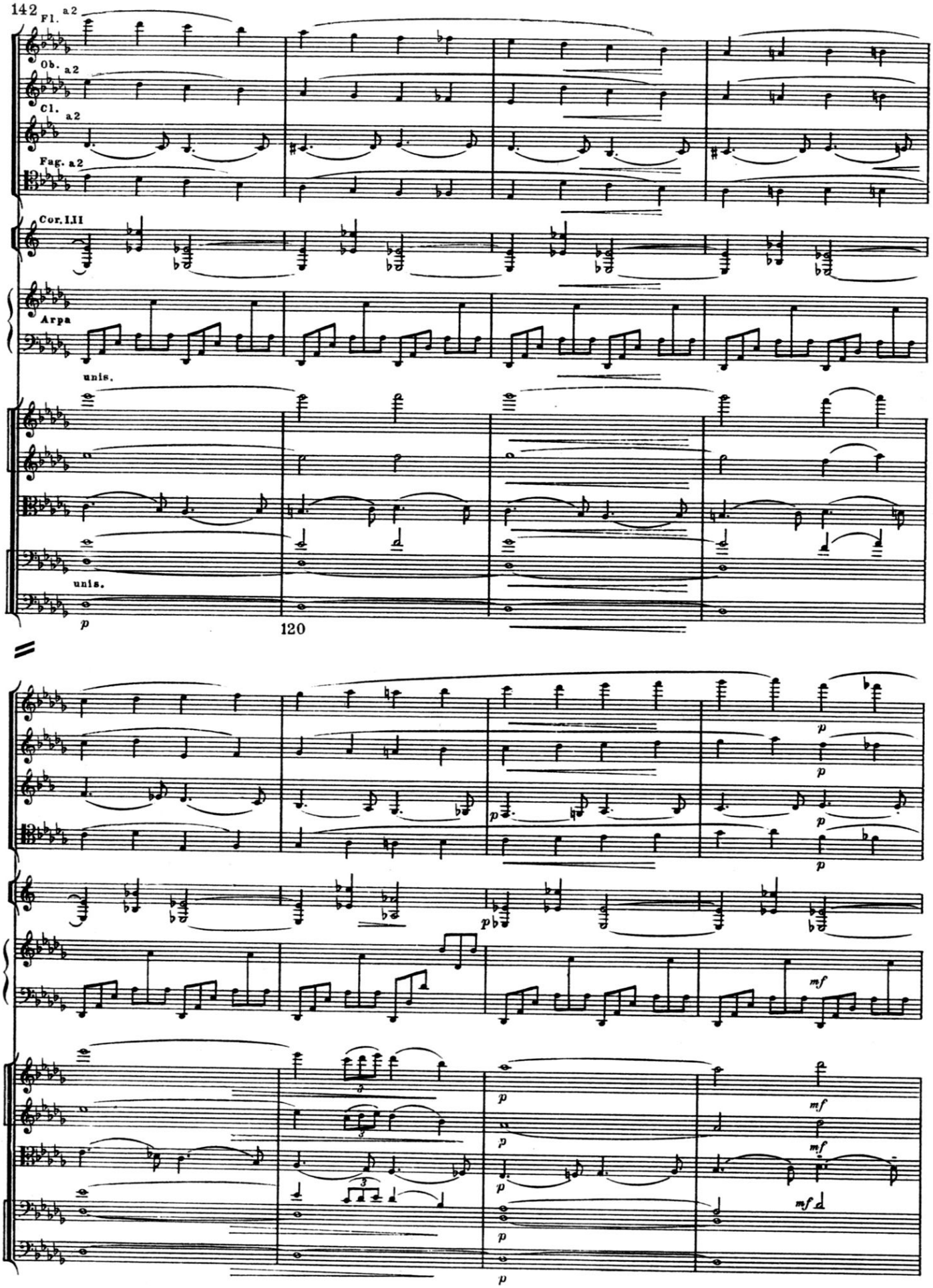

7
a2
a2
a2
dim.
dim.
dim.
7
V
dim.
dim.

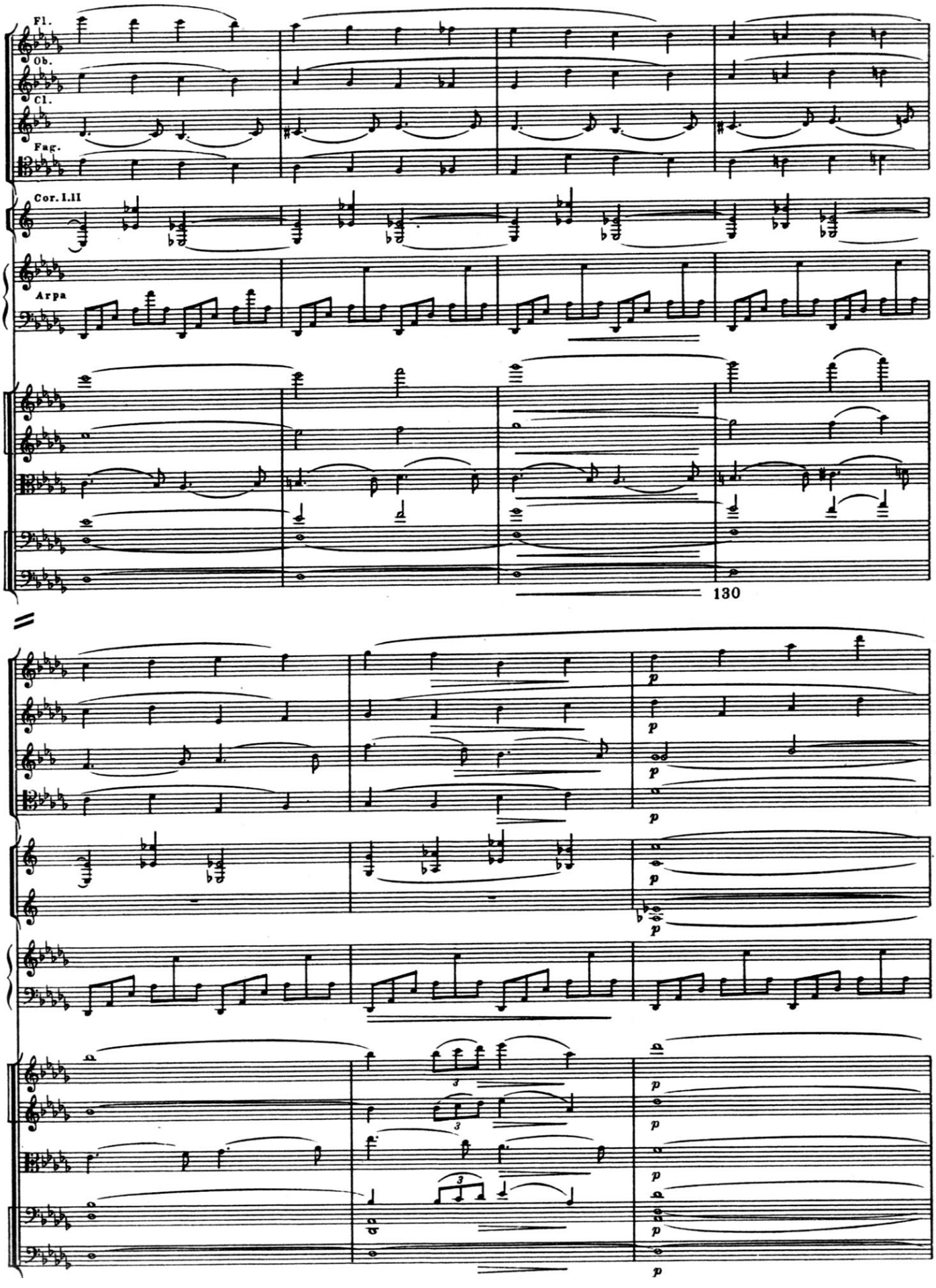

Cl.
Fag.
I solo
p espress.
Cor.
pizz.
arco
Fl.
L'istesso tempo
I solo dolce cantabile
Cor. I
Arpa
dim.
div.
arco
100

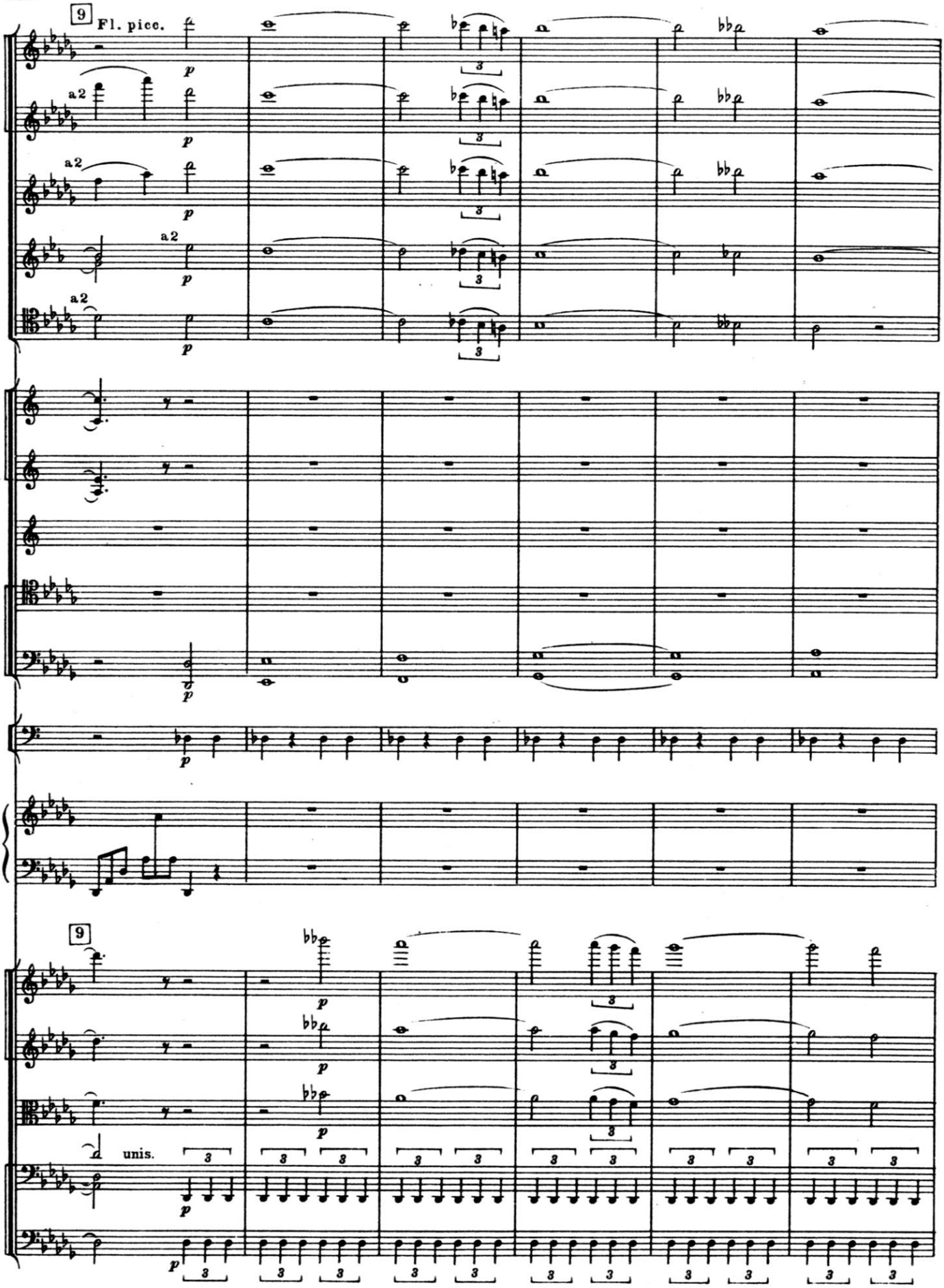


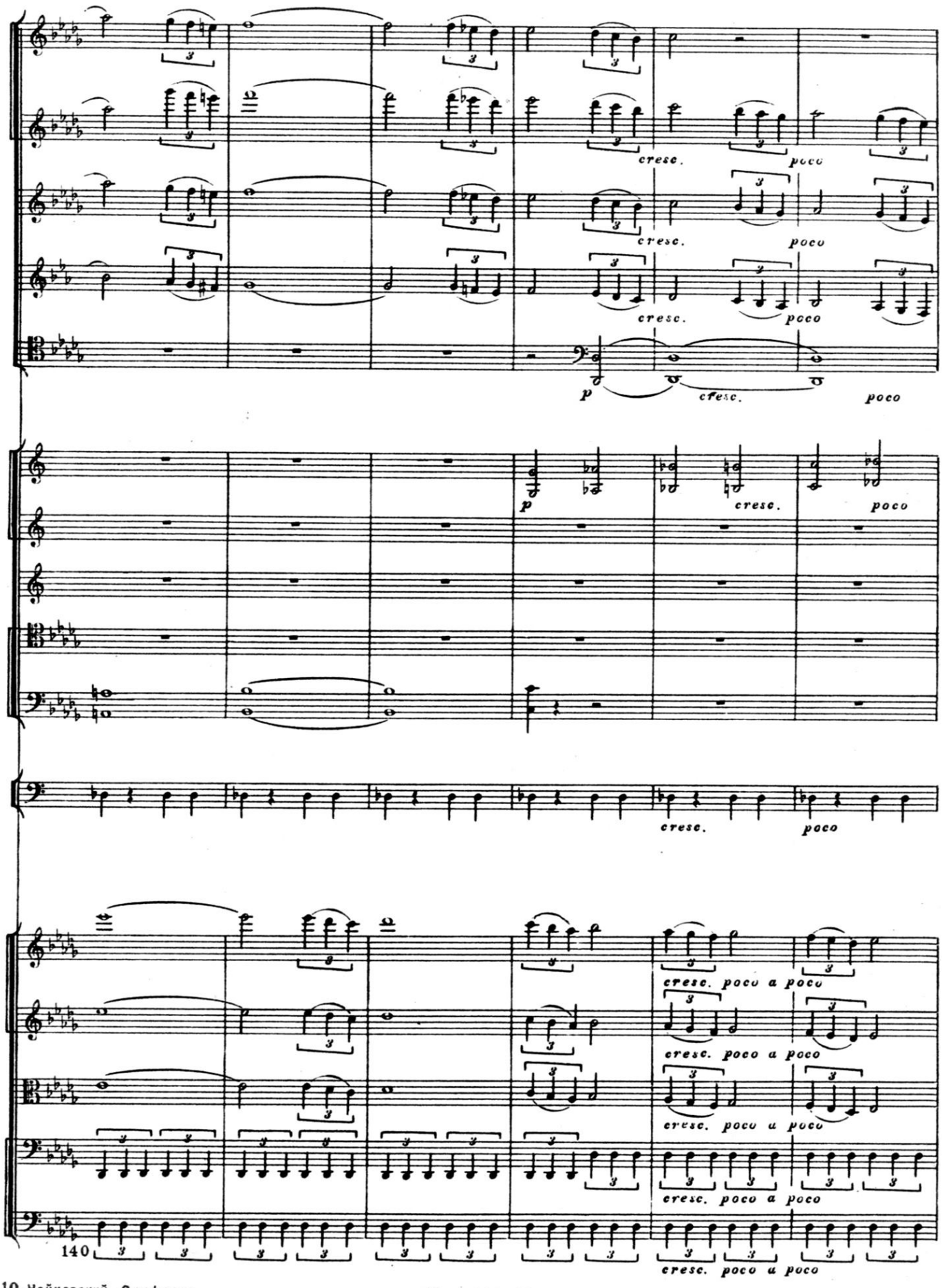
M. 28500 Г.

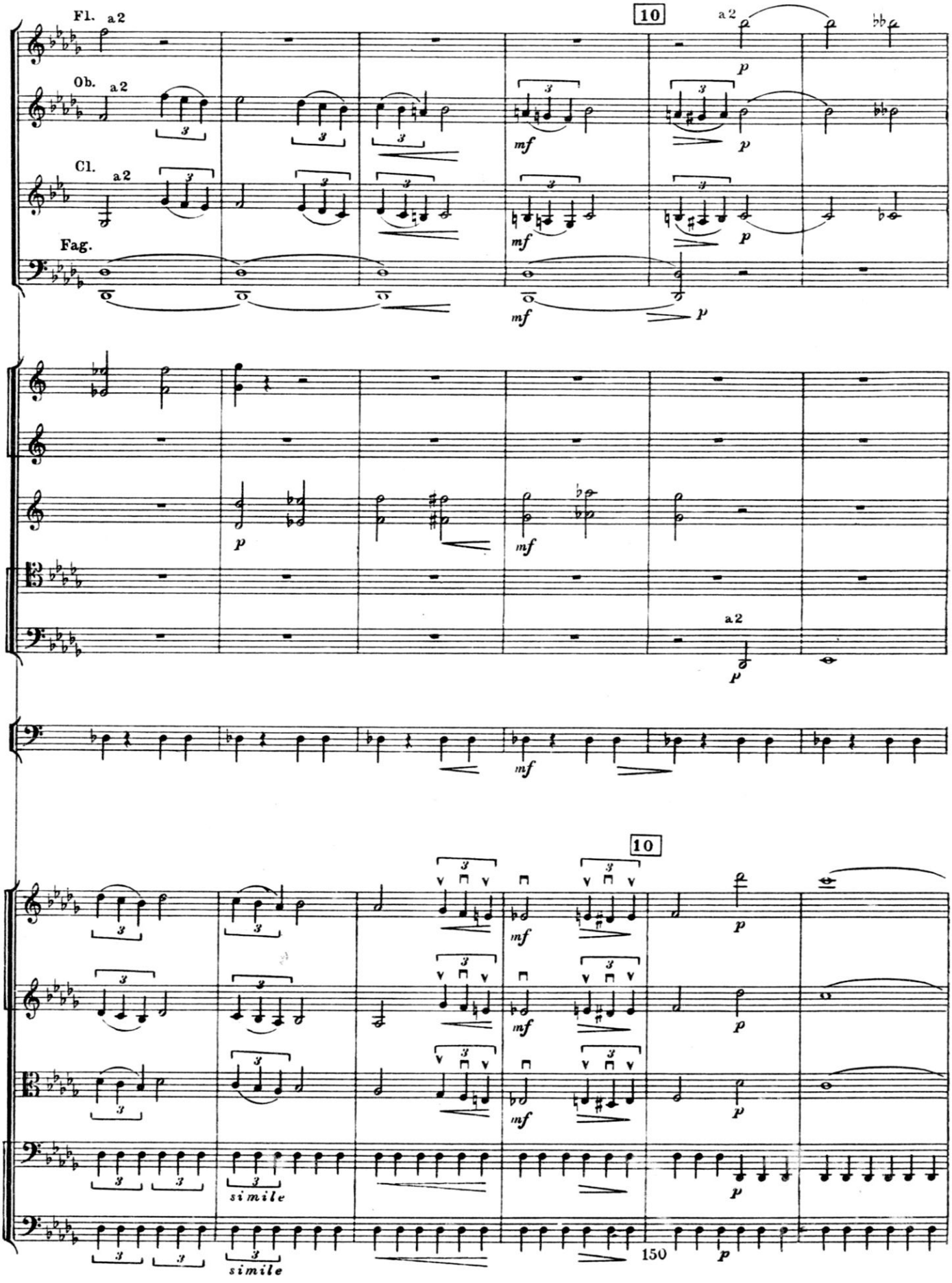

Fl. I
Arpa
5
Fl.
8
a 2
Ob.
Cl. I
Fag.
mp
Cor. I.II
Arpa
mf
unis.

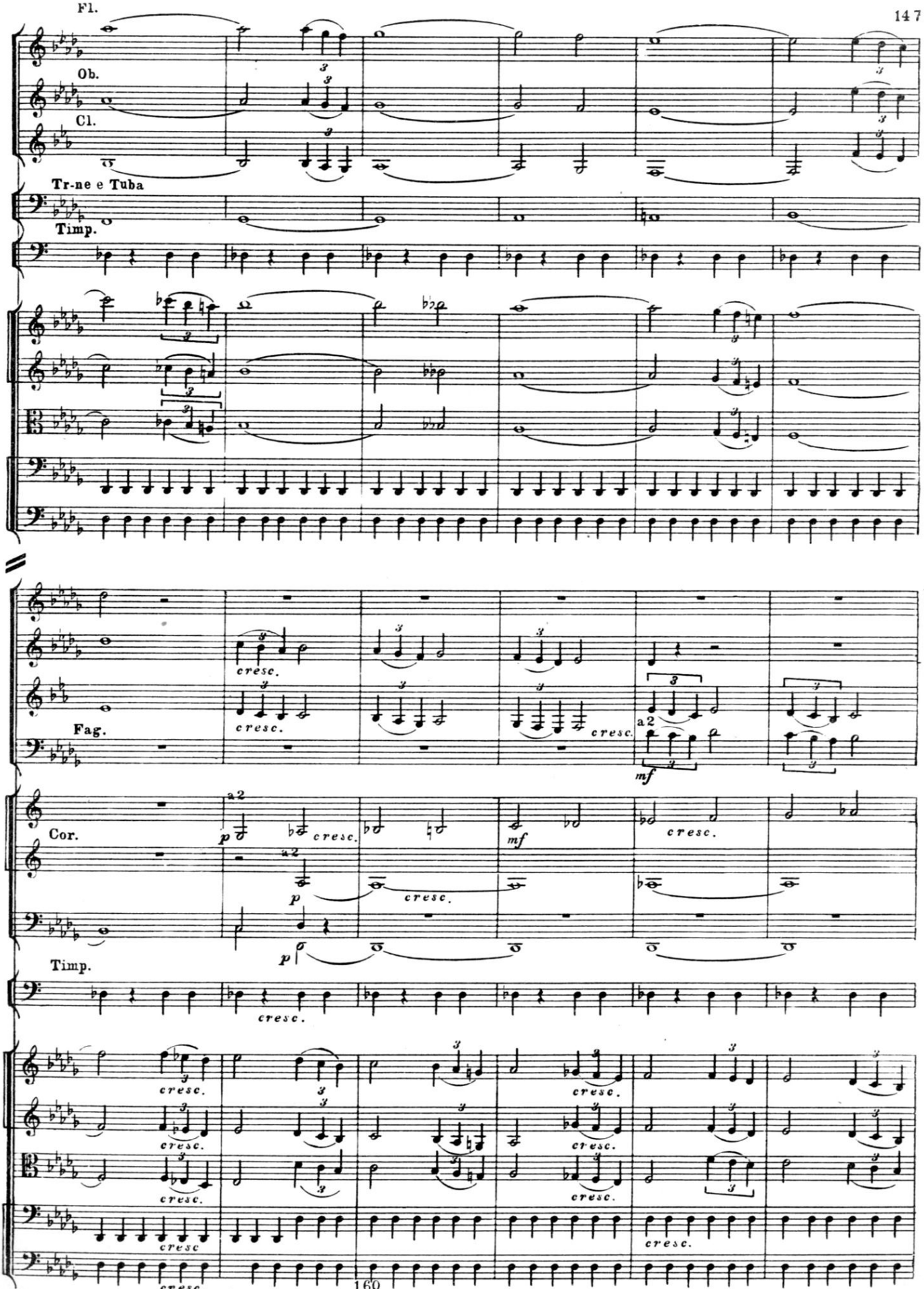

Fl. a2
Ob. a2
Cl. a2
Fag. a2
Cor. I.II
Arpa
unis.
unis.
p
120
p
mf

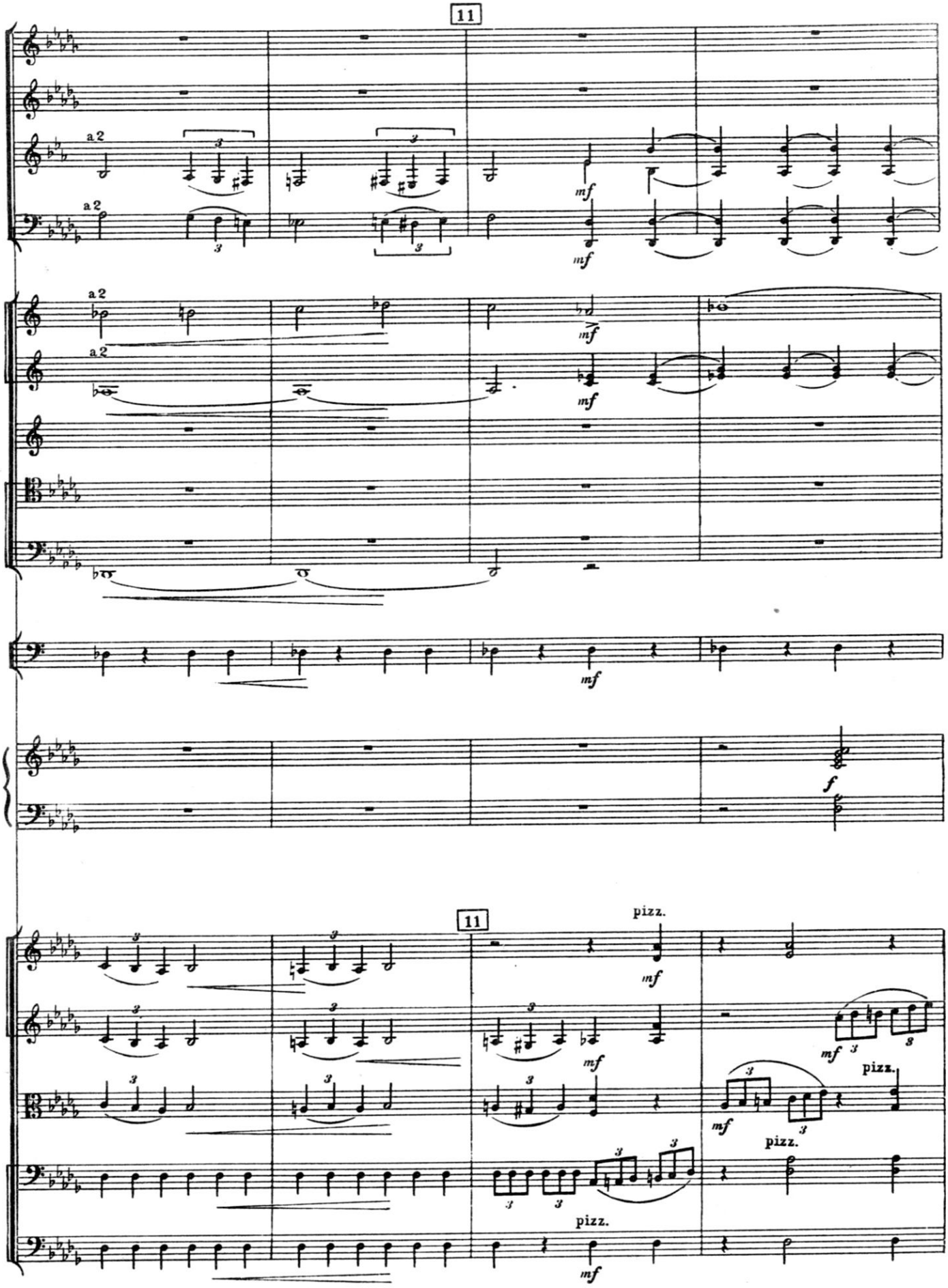

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor. I.II
Arpa
130
p
3

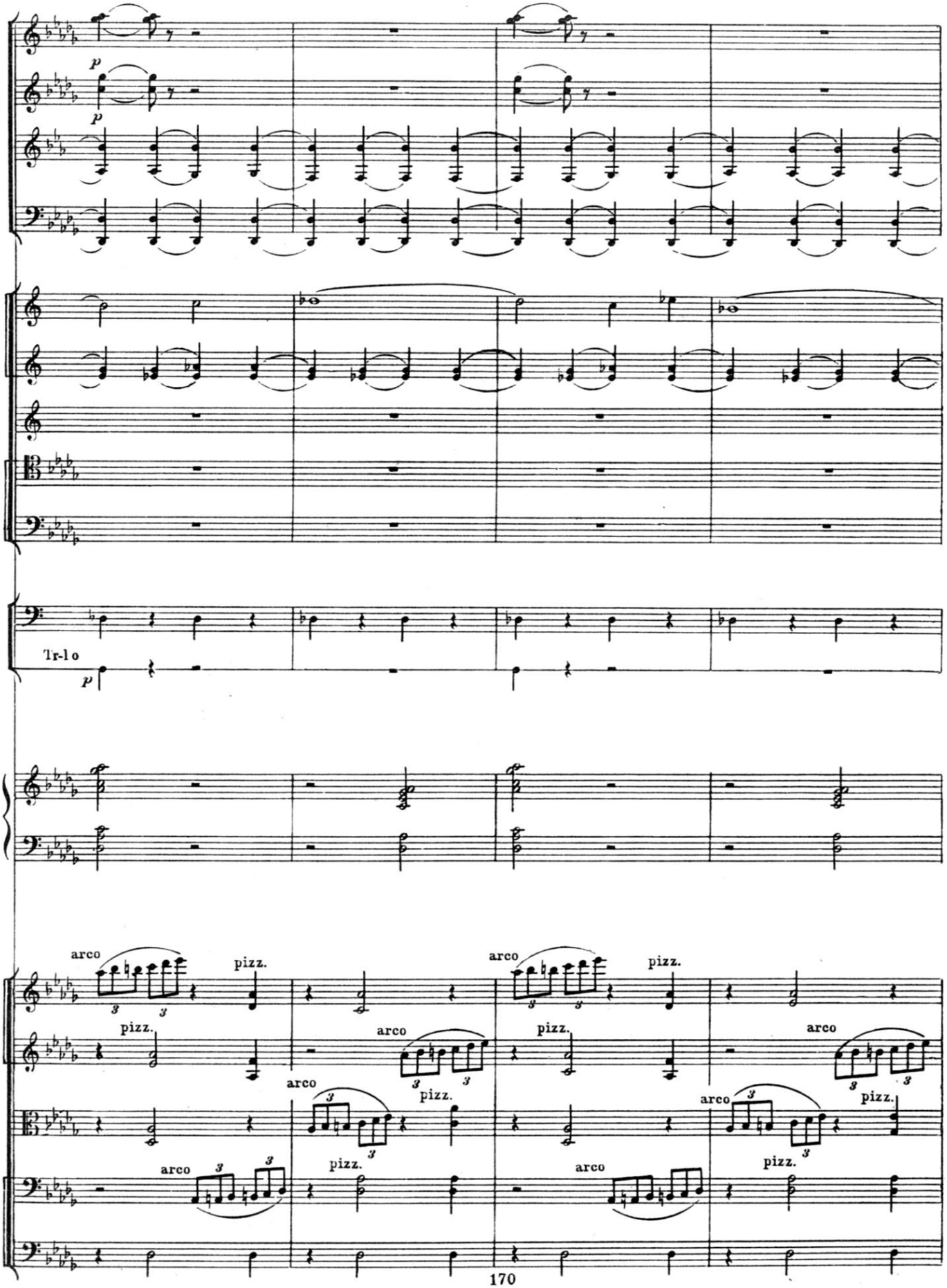

9
Fl. picc.
a2
a2
a2
a2
9
unis.


cresc.
poco
p
cresc.
poco
cresc. poco a poco
140

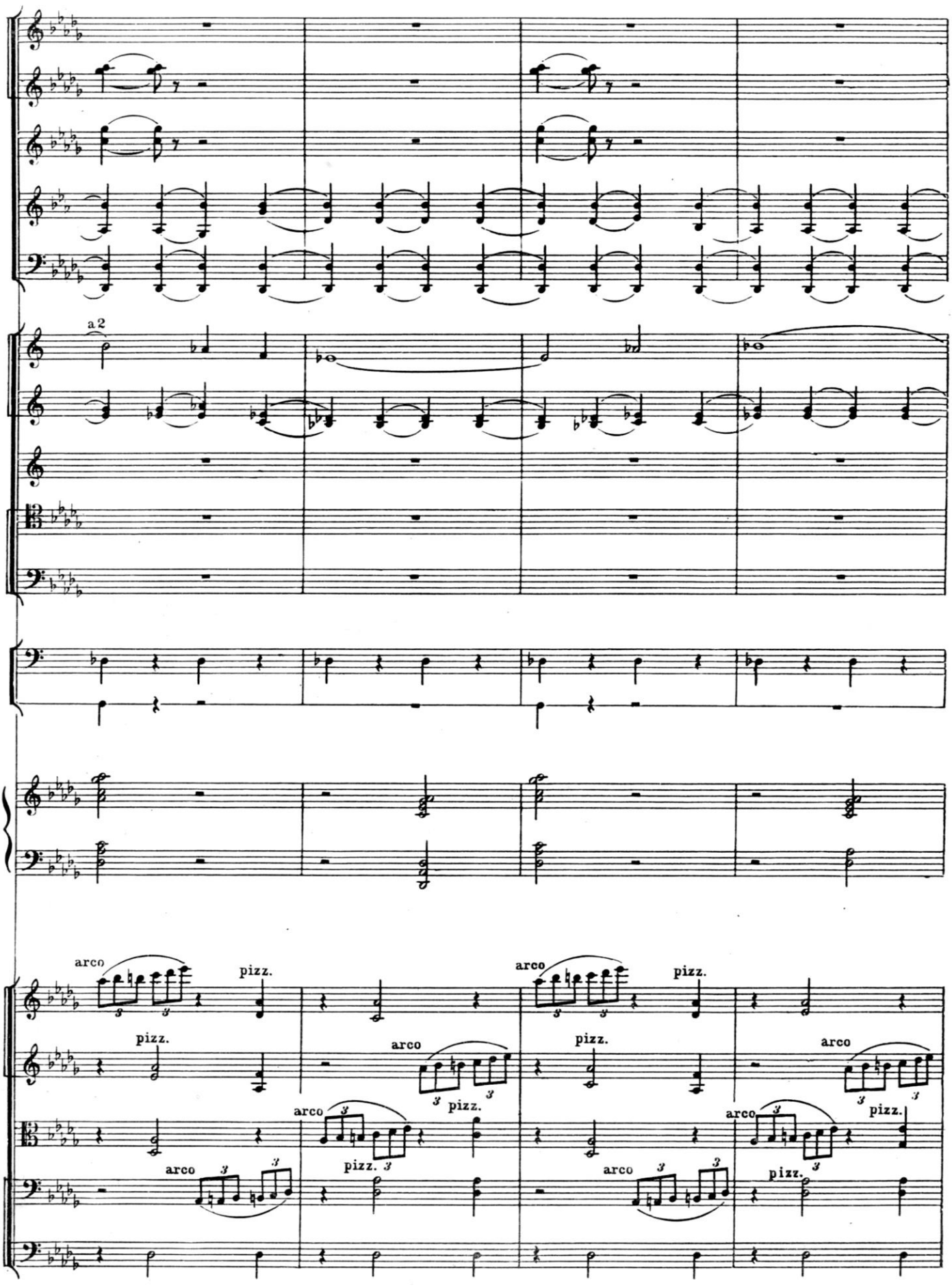

Fl. a2
Ob. a2
Cl. a2
Fag.
10
a2
simile
simile
150

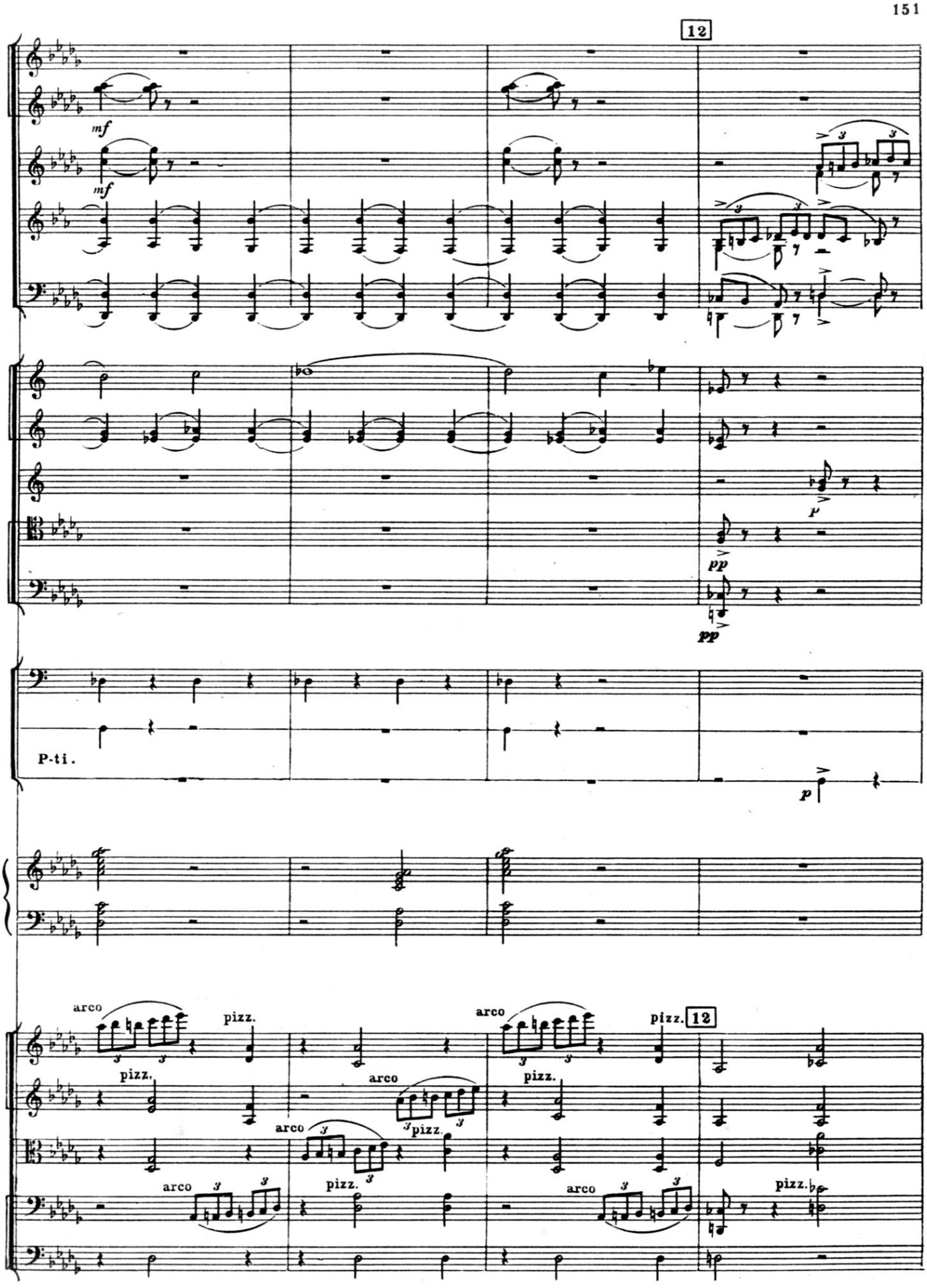

Fl.
Ob.
Cl.
Tr-ne e Tuba
Timp.
Fag.
a 2
Cor.
a 2
Timp.
cresc.
mf

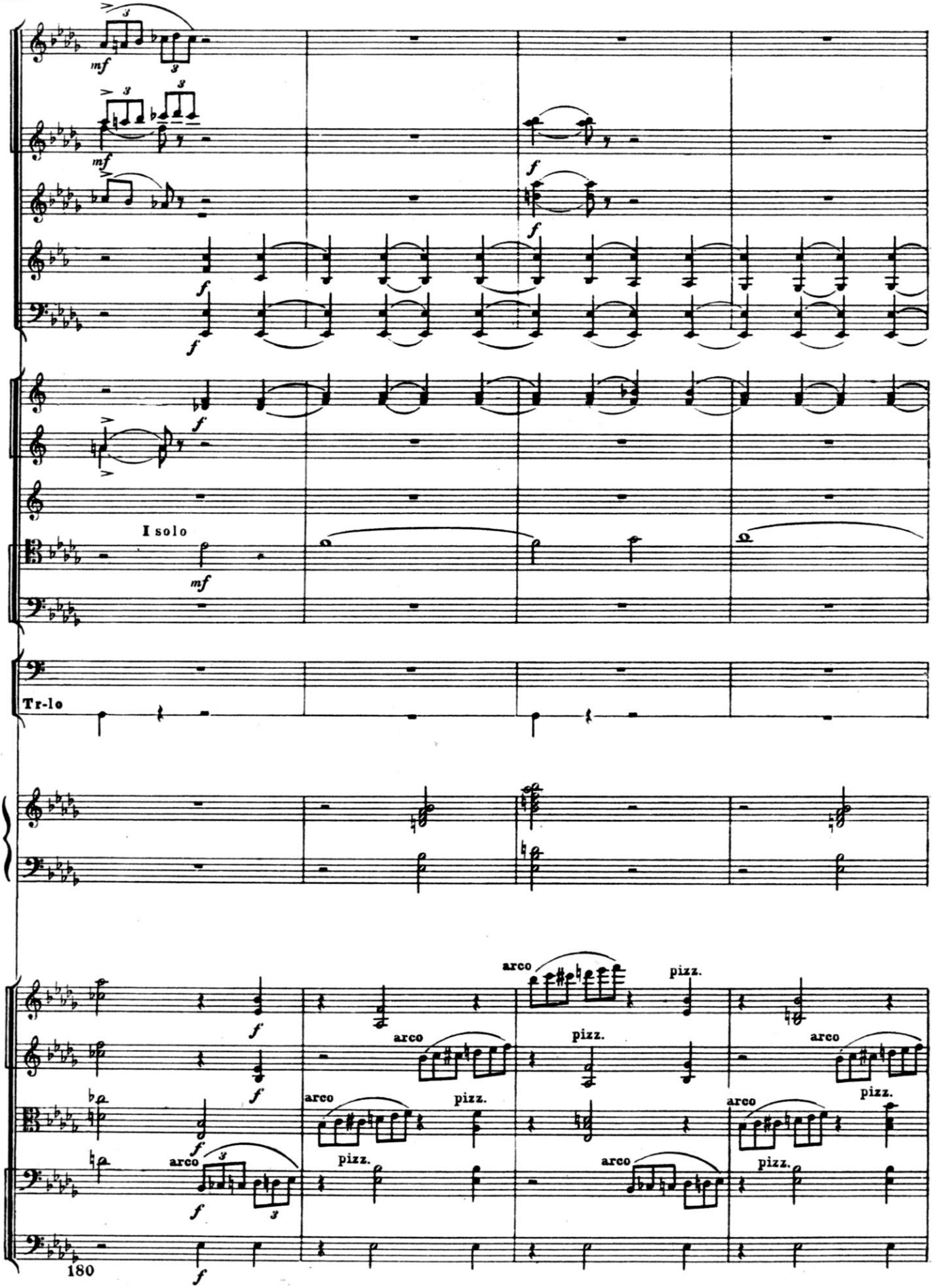

11
a 2
a 2
mf
mf
a 2
a 2
mf
mf
mf
f
11
pizz.
mf
mf
mf
pizz.
pizz.
pizz.
mf

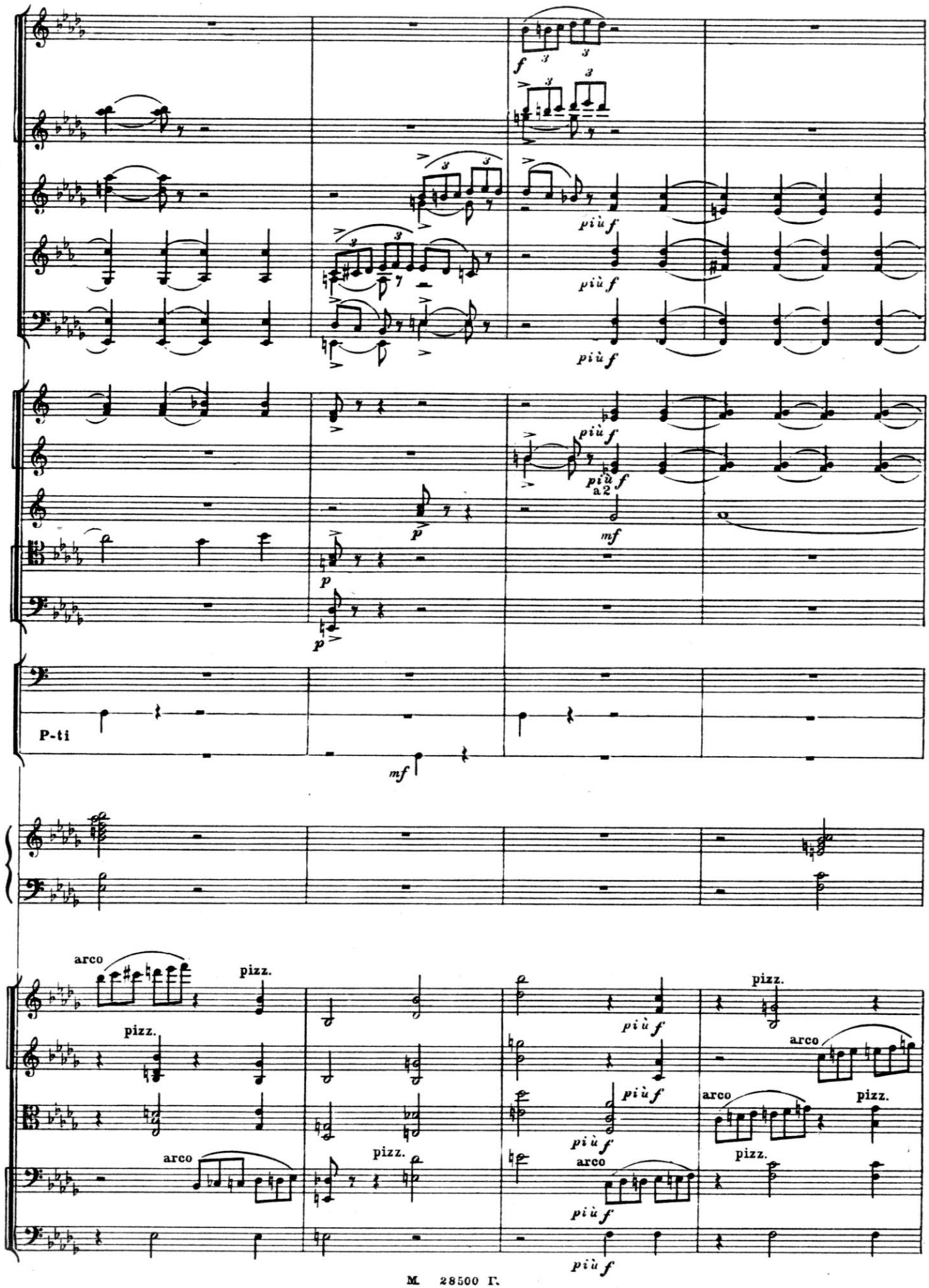

p
p
Tr-lo
p
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.

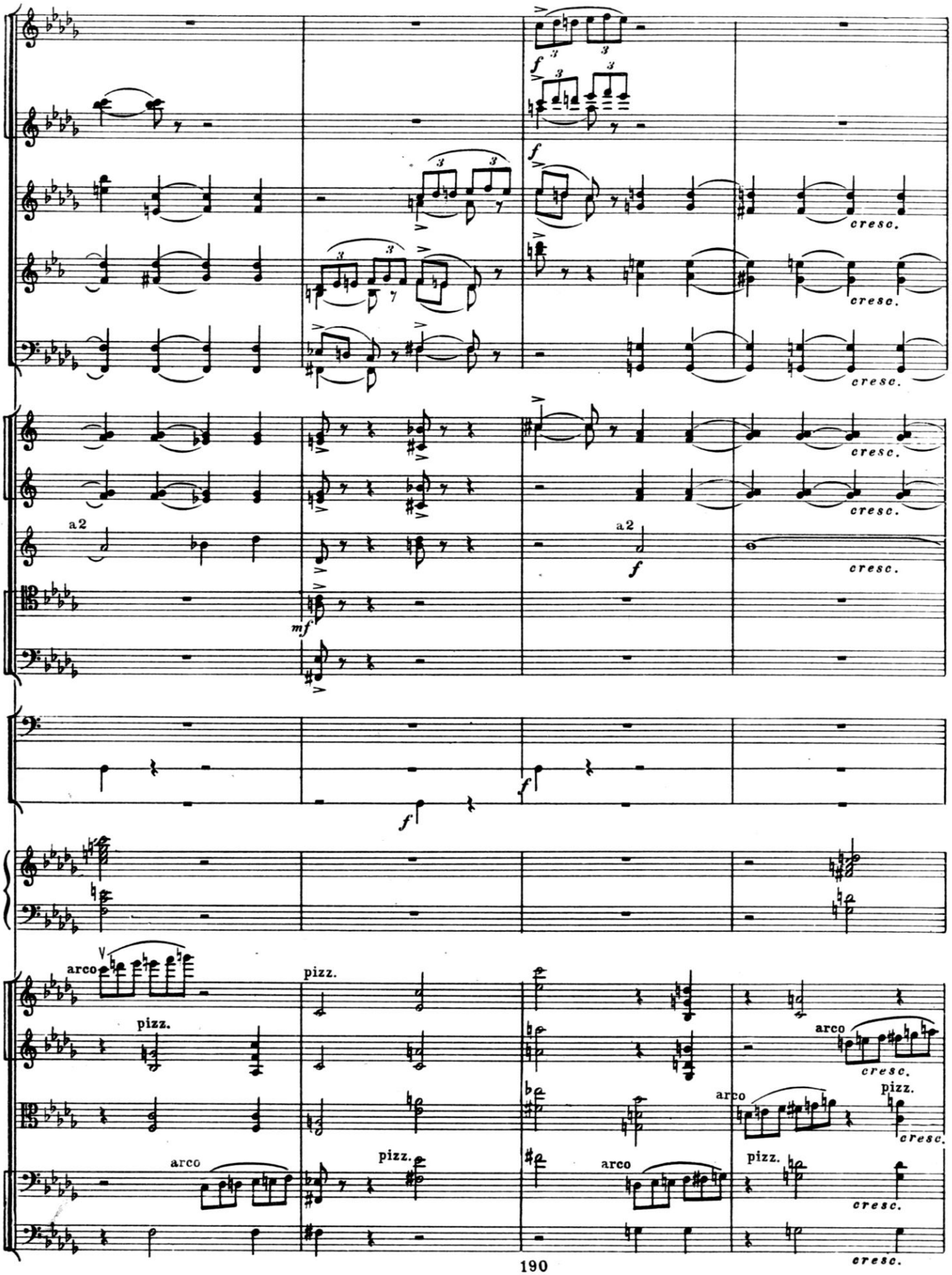
М. 28500 Г.


a2
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.

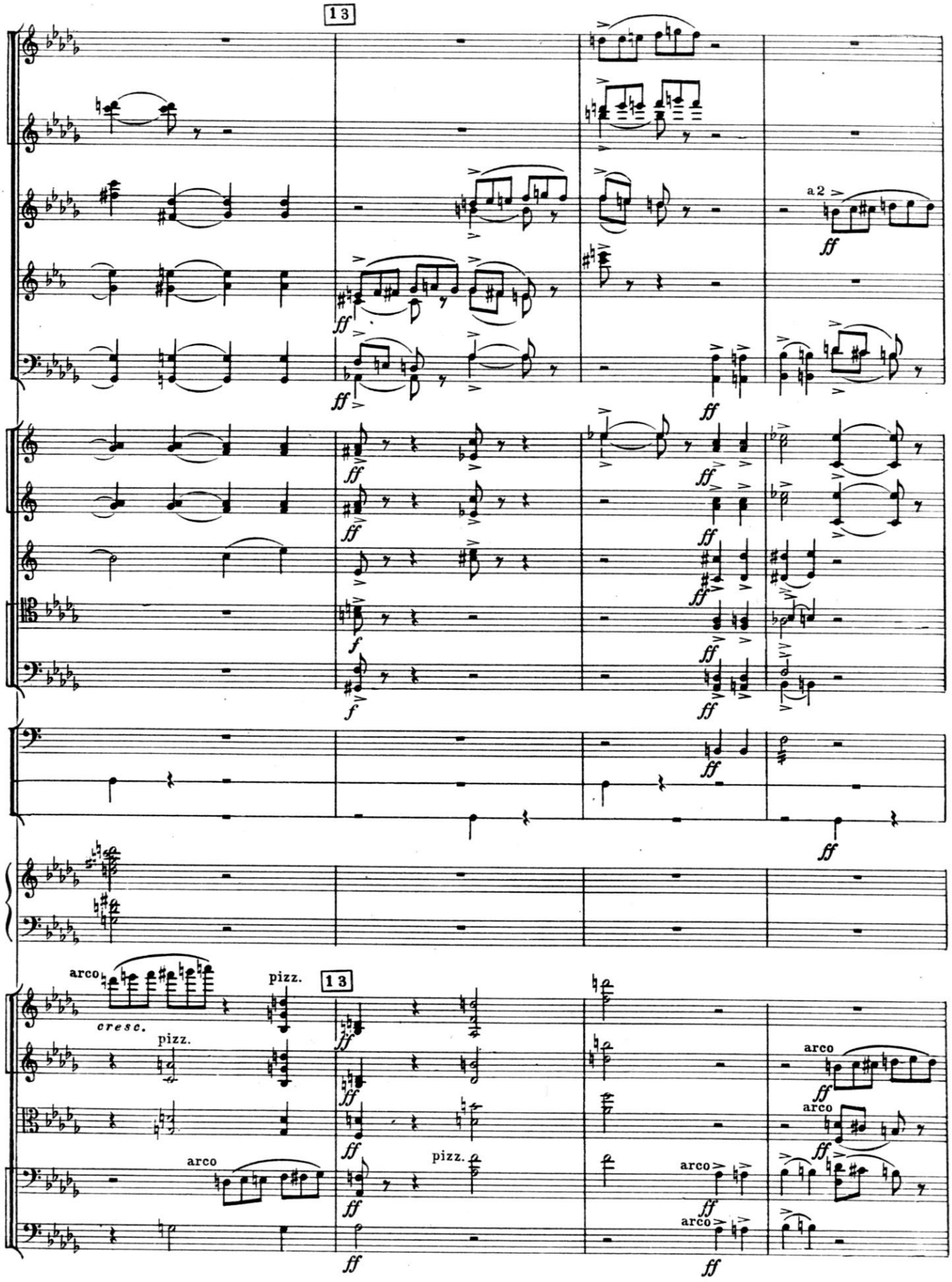

12
mf
mf
pp
pp
P-ti.
p
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
12

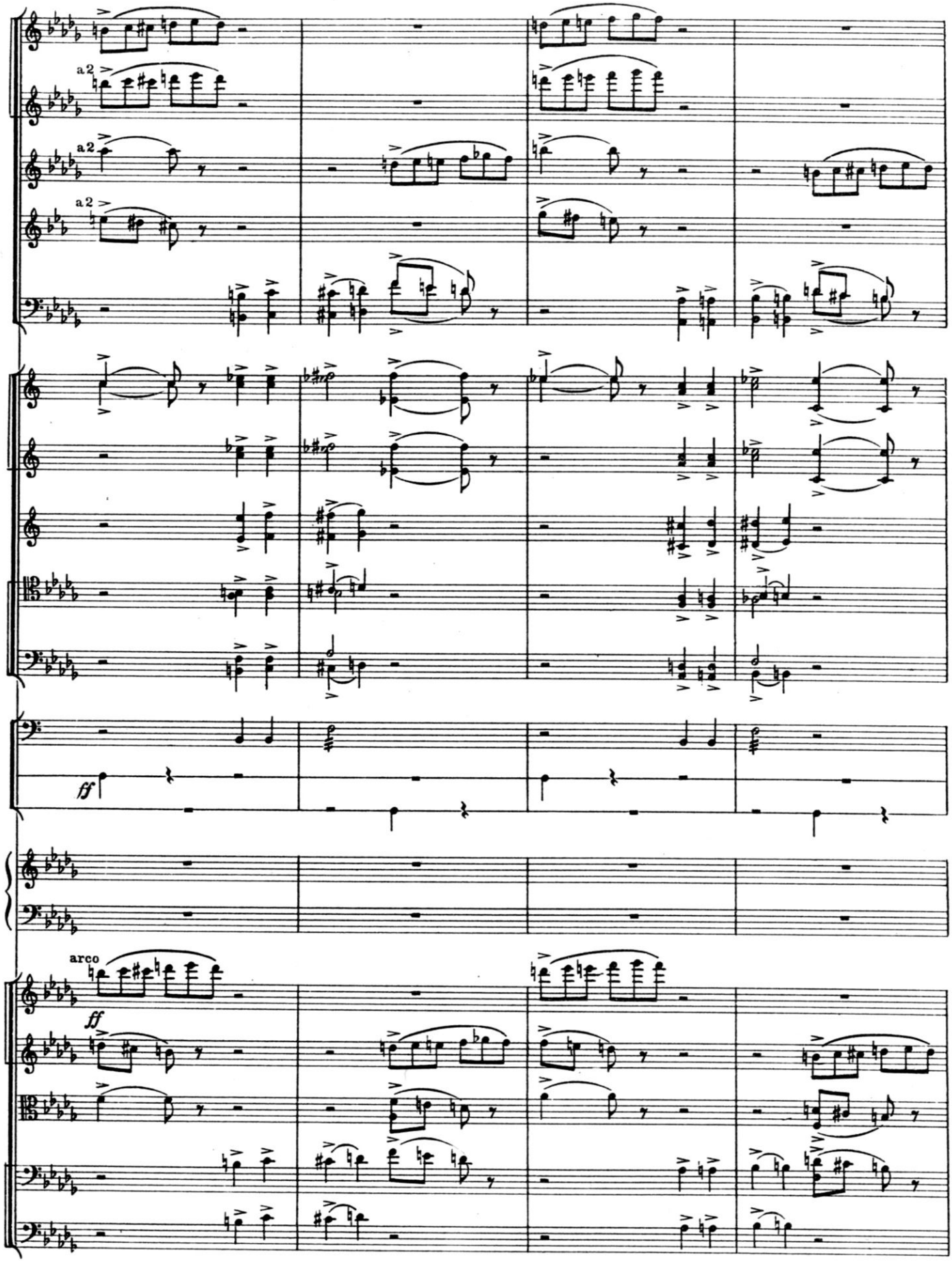

I solo
Tr-lo
arco
pizz.
180

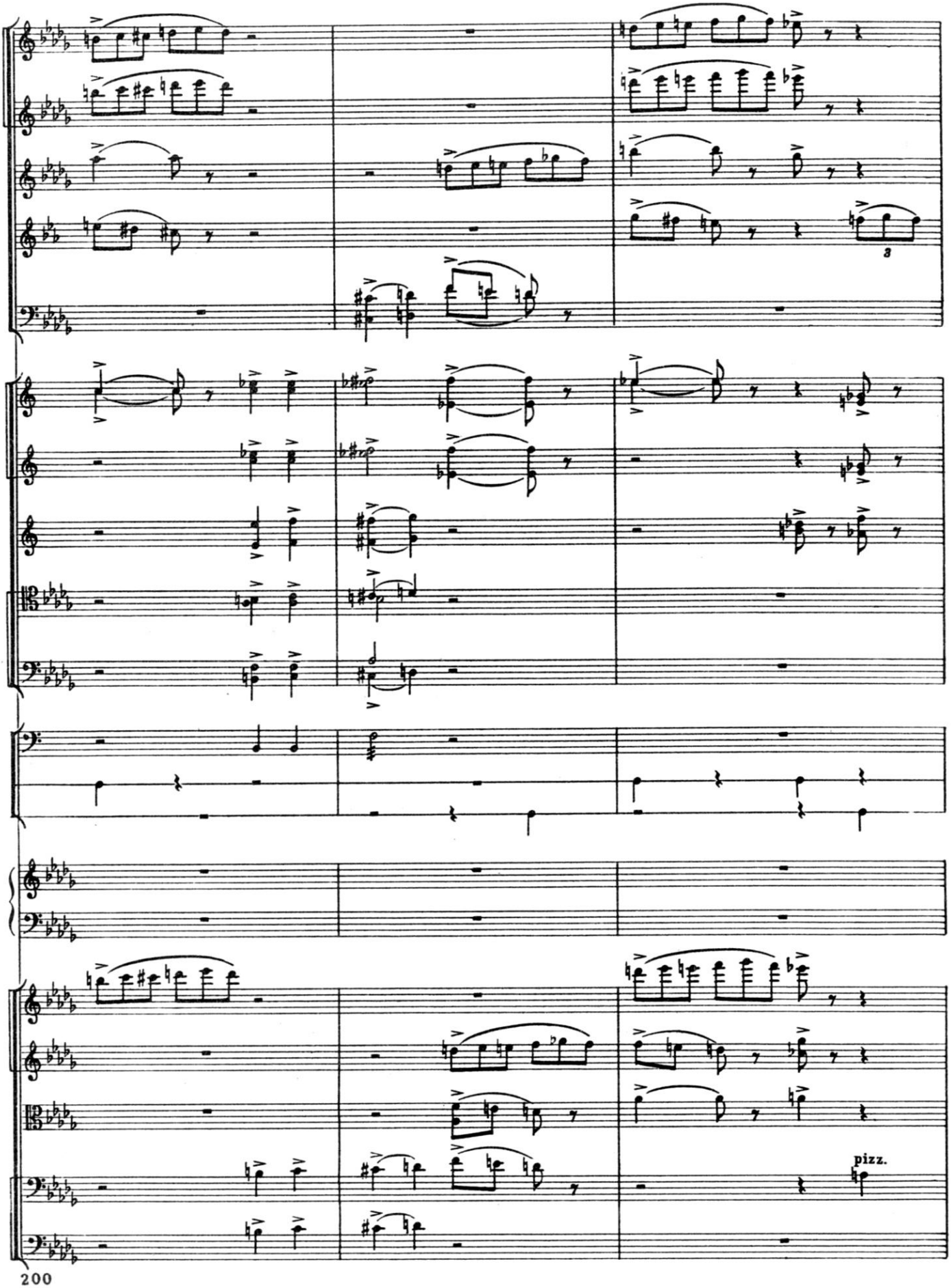

f
più f
più f
più f
più f
a2
mf
p
p
mf
P-ti
arco
pizz.
pizz.
più f
più f
più f
più f
pizz.
arco
arco
pizz.
pizz.
arco
pizz.

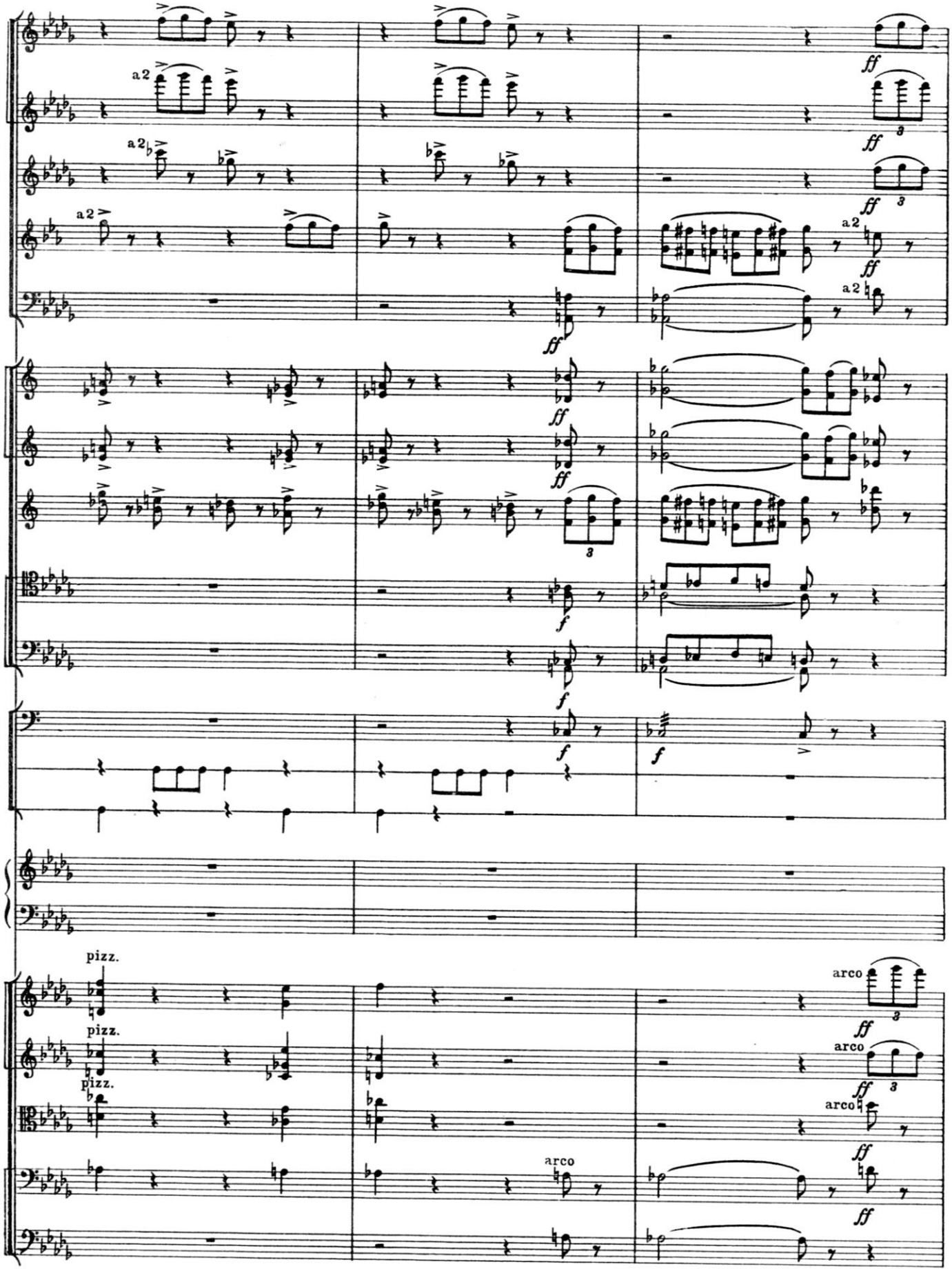


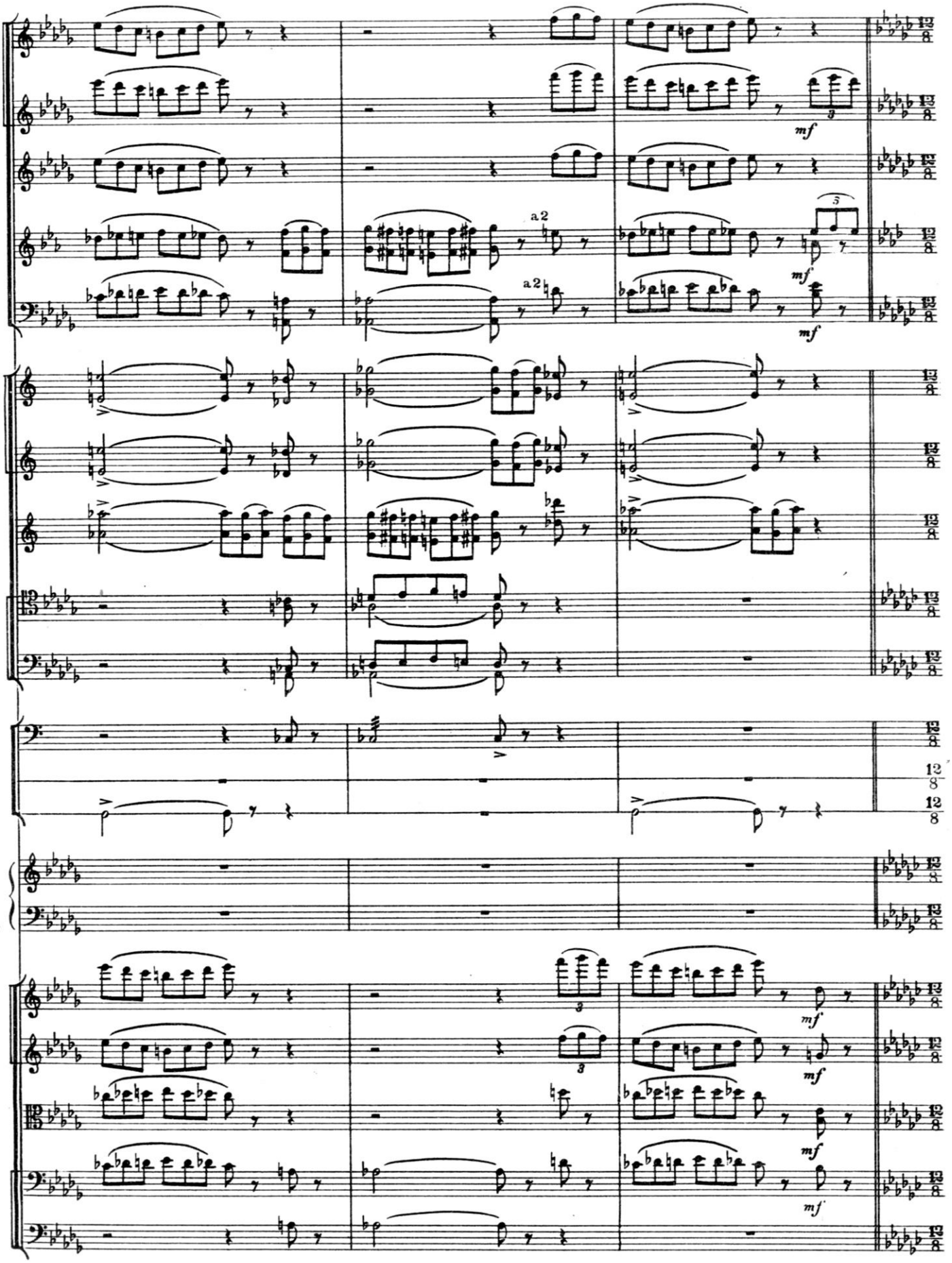
М. 28500 Г.

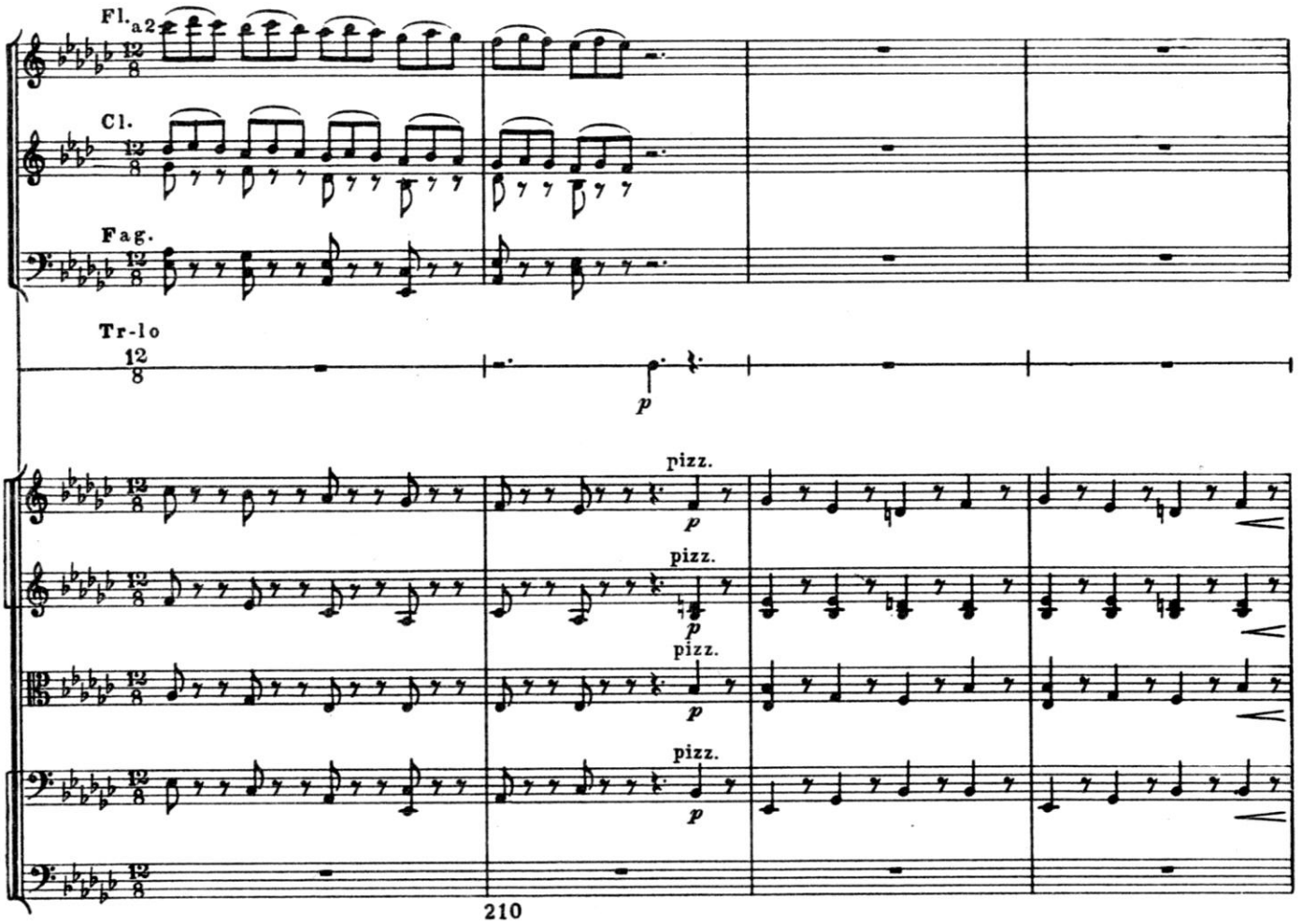

13
a 2
ff
f
arco
cresc.
pizz.
13
arco
pizz.
arco
arco
arco
arco


a2
a2
a2
ff
arco
ff

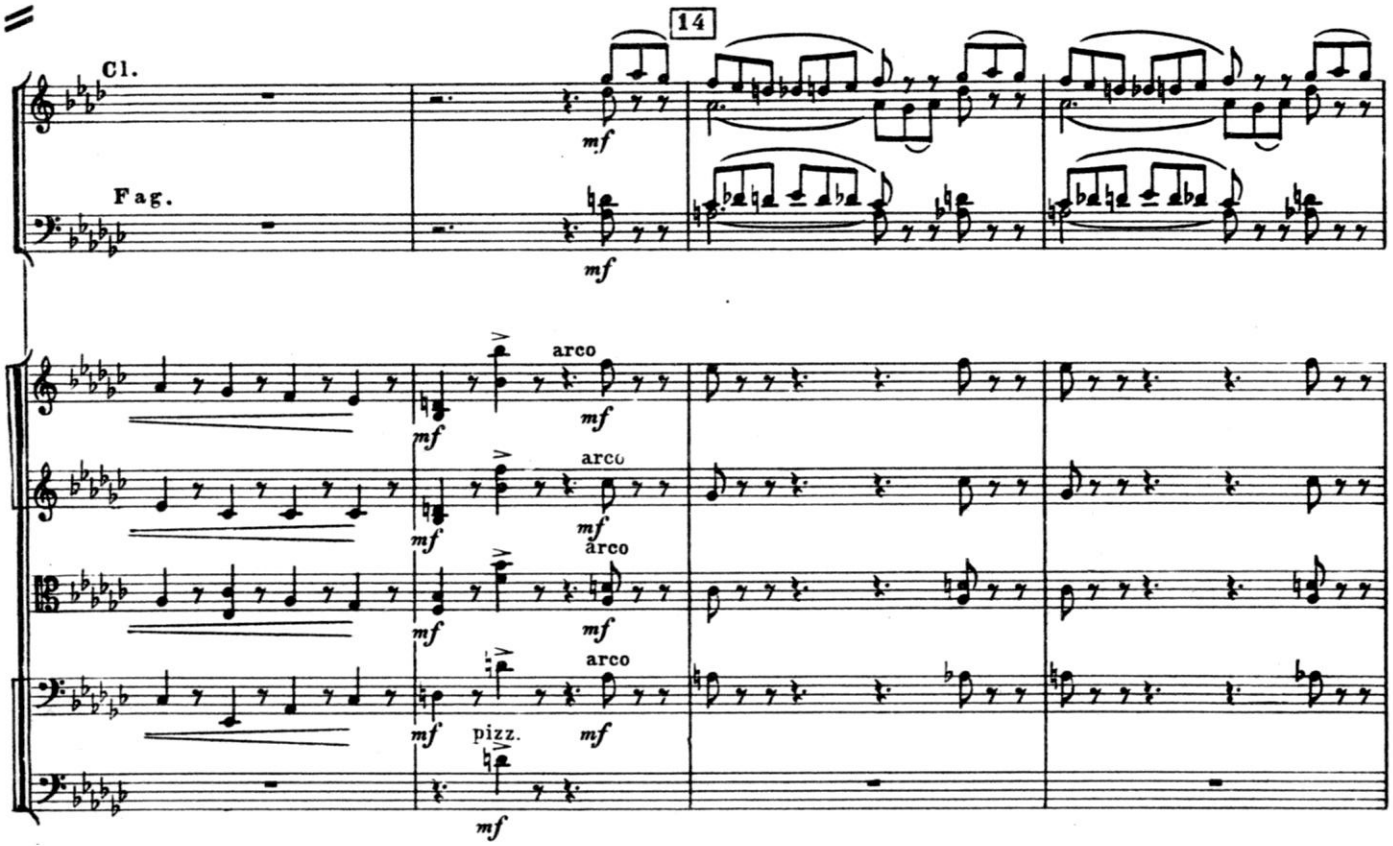

3
pizz.
200

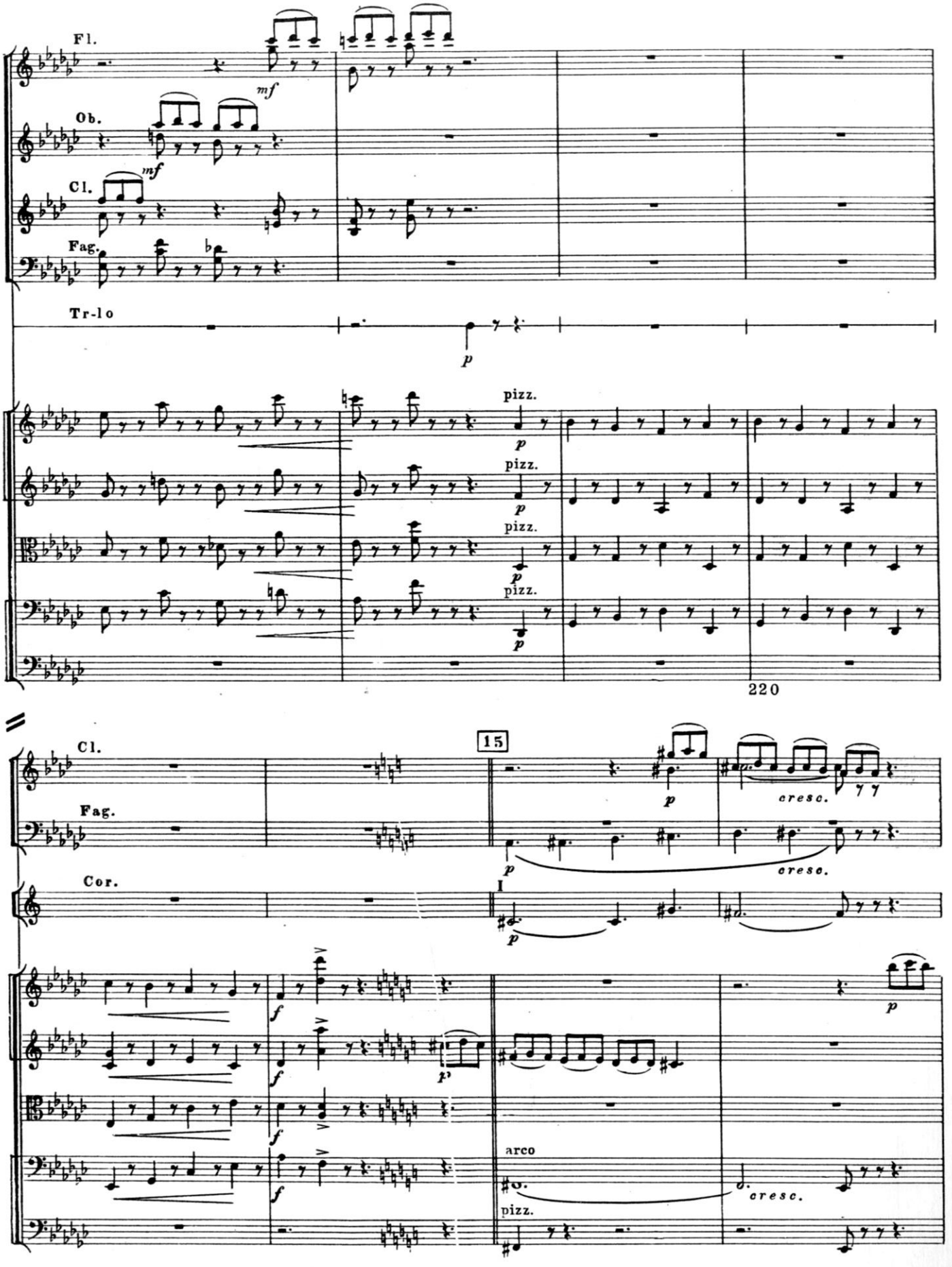

a2
ff
3
f
pizz.
arco


a 2
a 2
mf
mf
mf
mf
mf
mf
mf

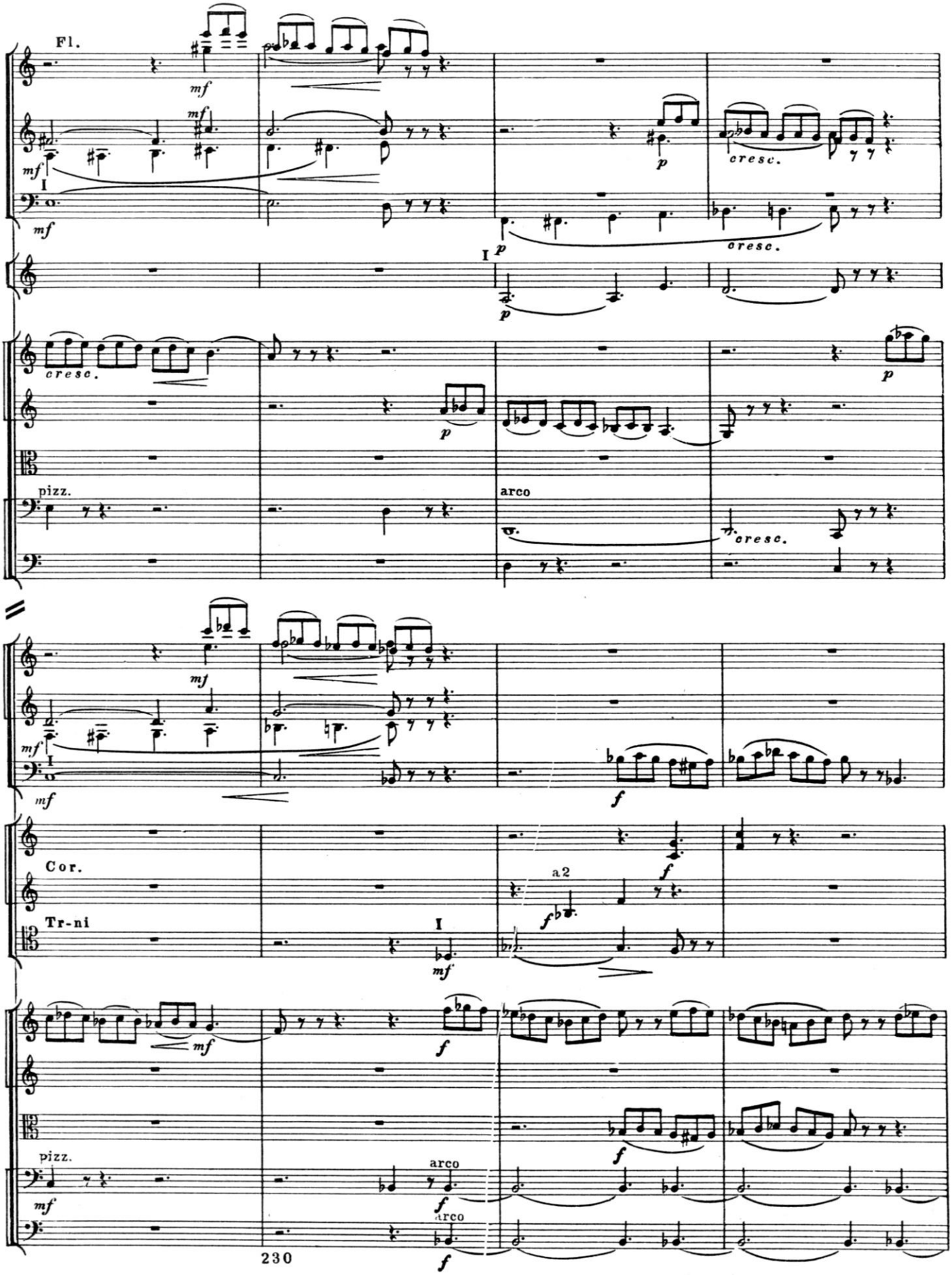

Fl. a2
Cl.
Fag.
Tr-lo
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p

210


14
Cl.
Fag.
mf
mf
arco
mf
mf
arco
mf
mf
arco
mf
mf
pizz.
mf
mf



М. 28500 Г.



М. 28500 Г.

16

a2

I

Tr-be

pizz.

arco

Picc.

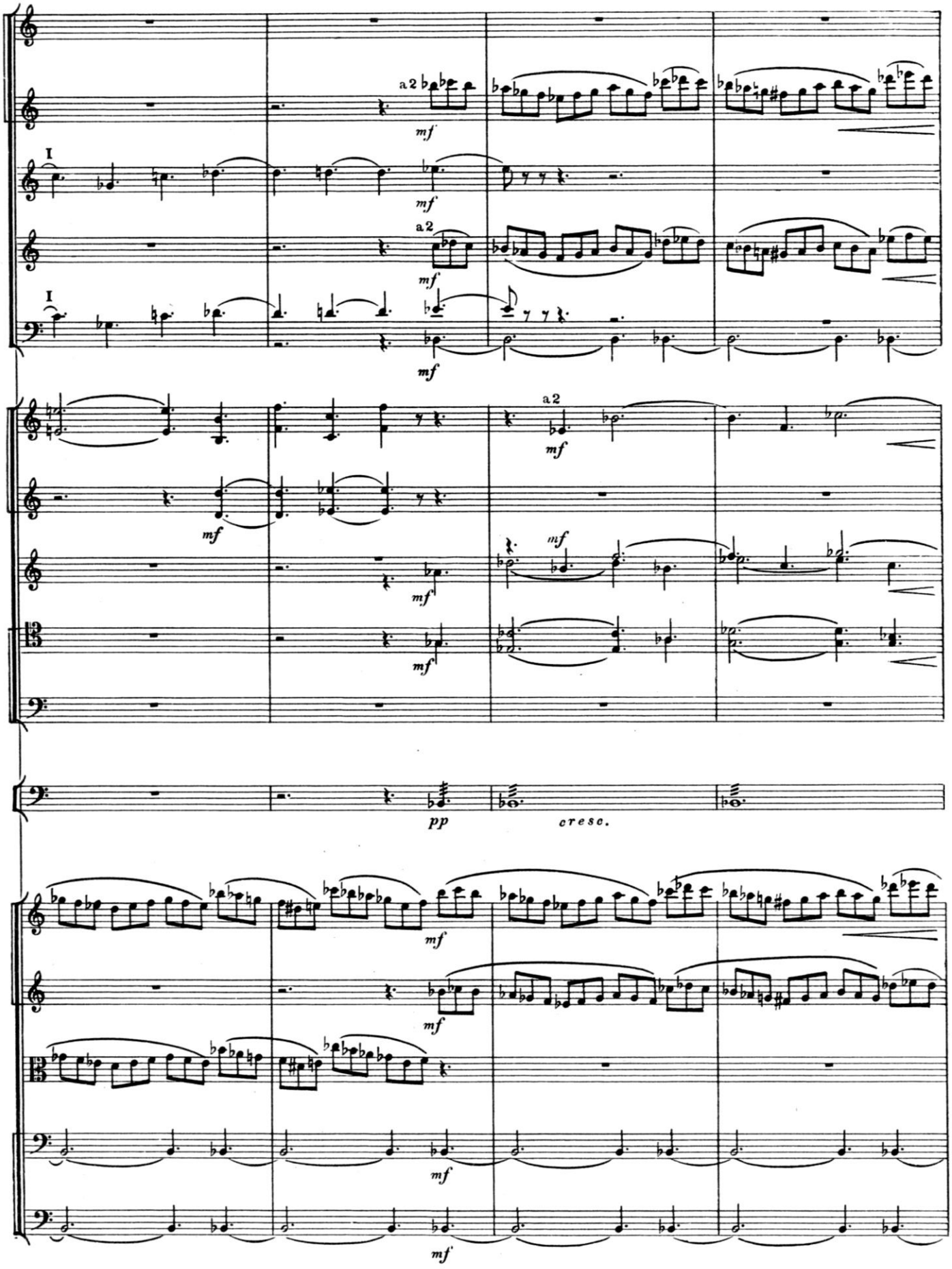
Ob.

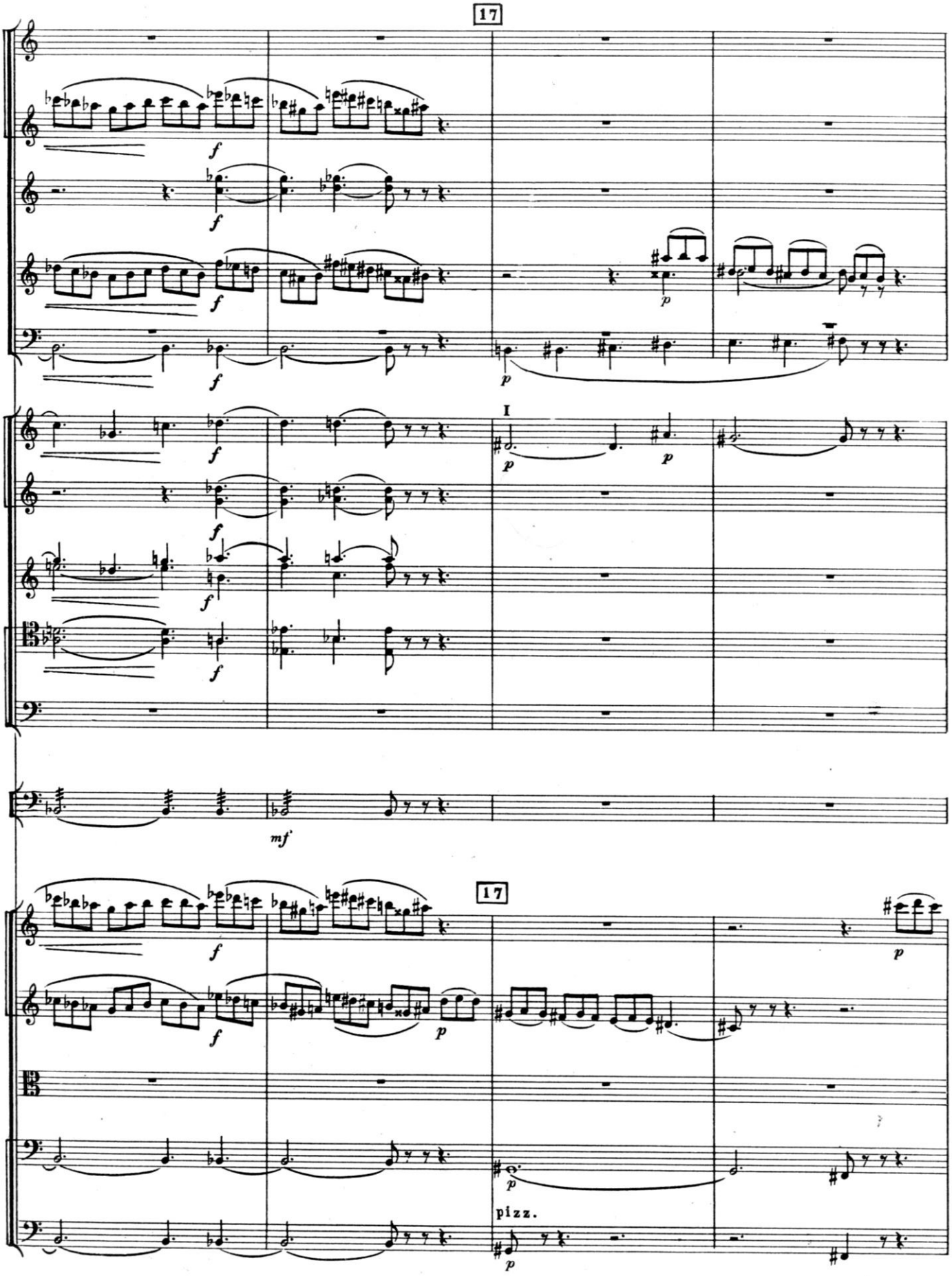
Cor. I.II

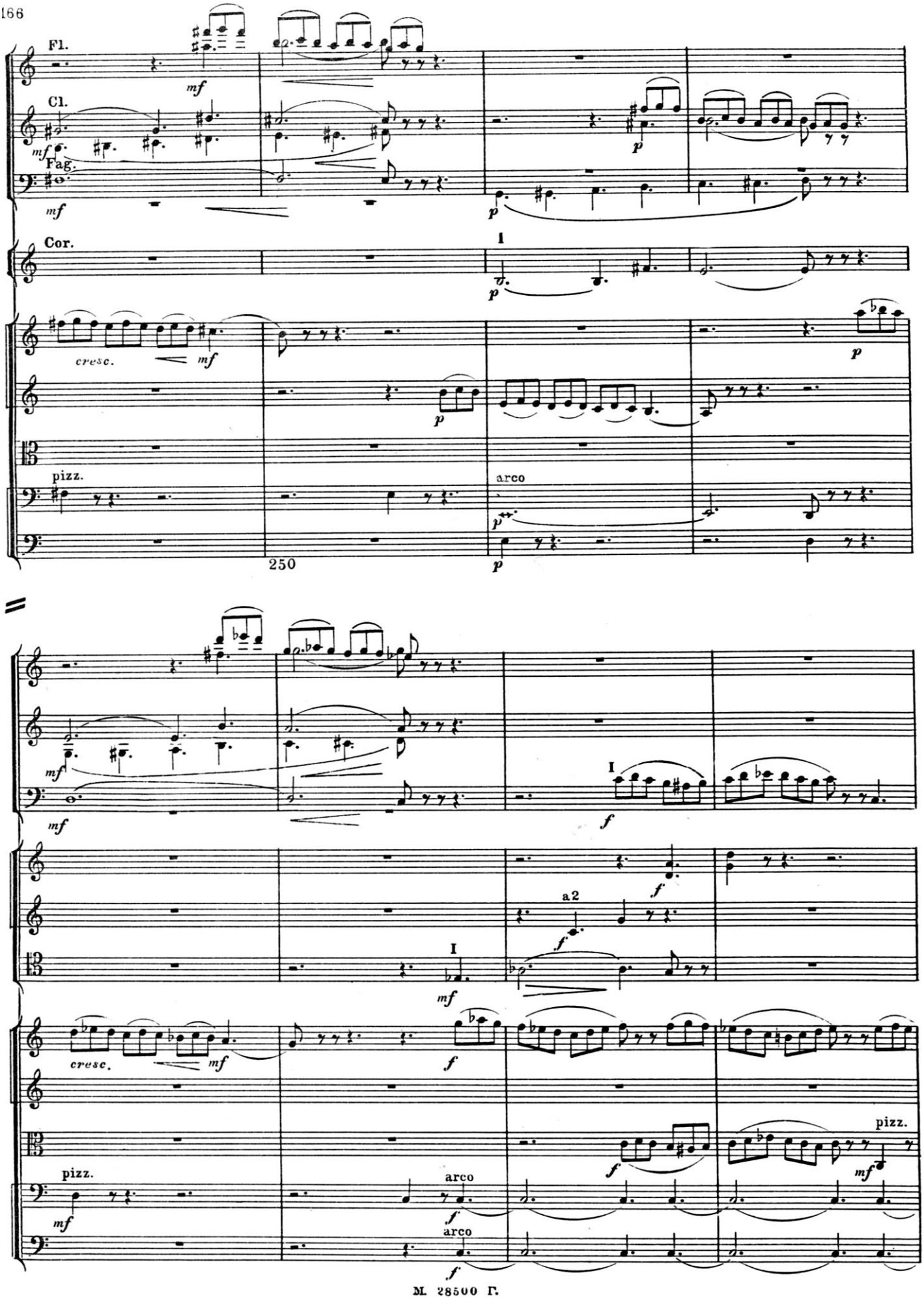
Tr-be I

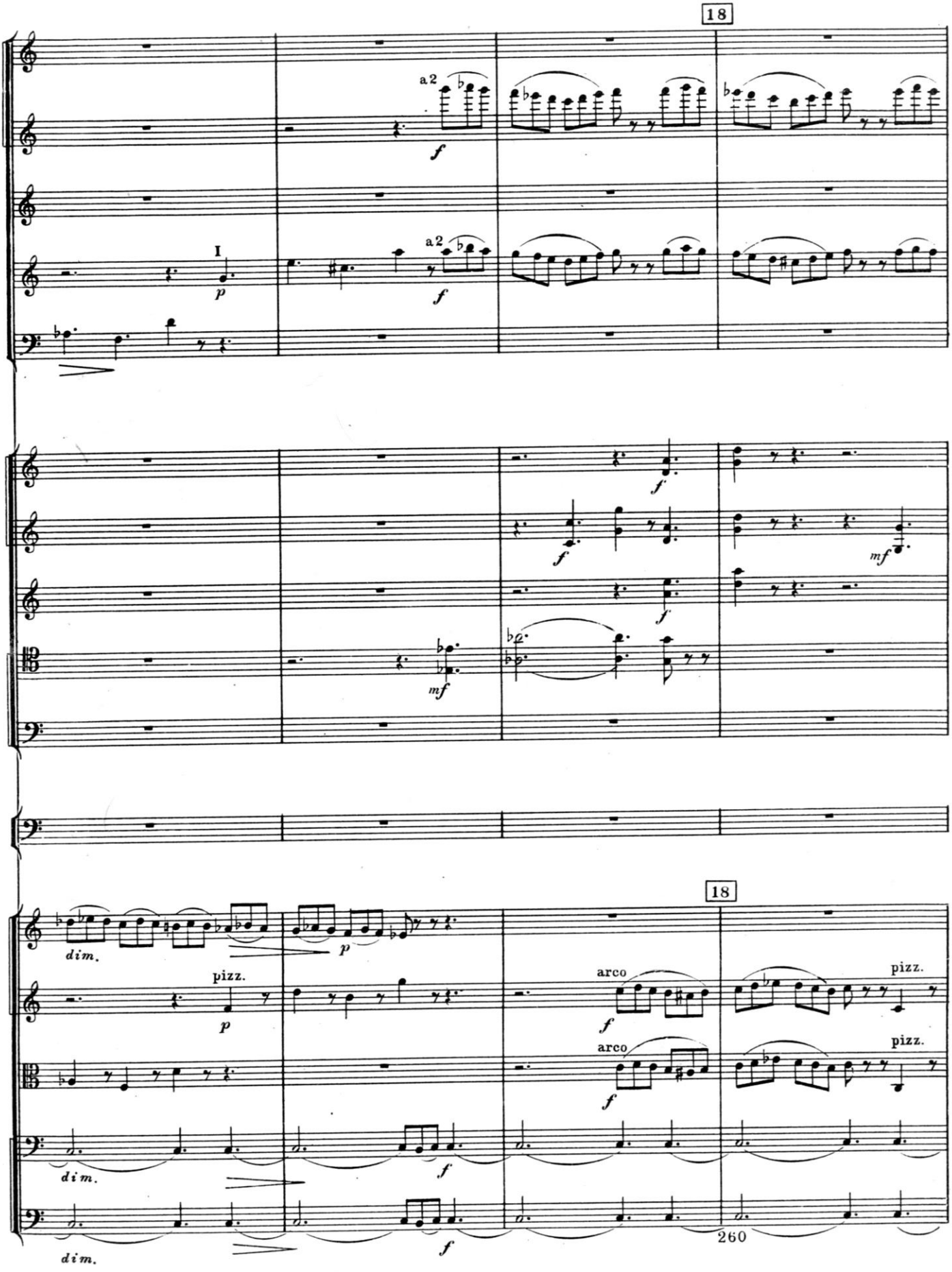
poco a poco cresc.

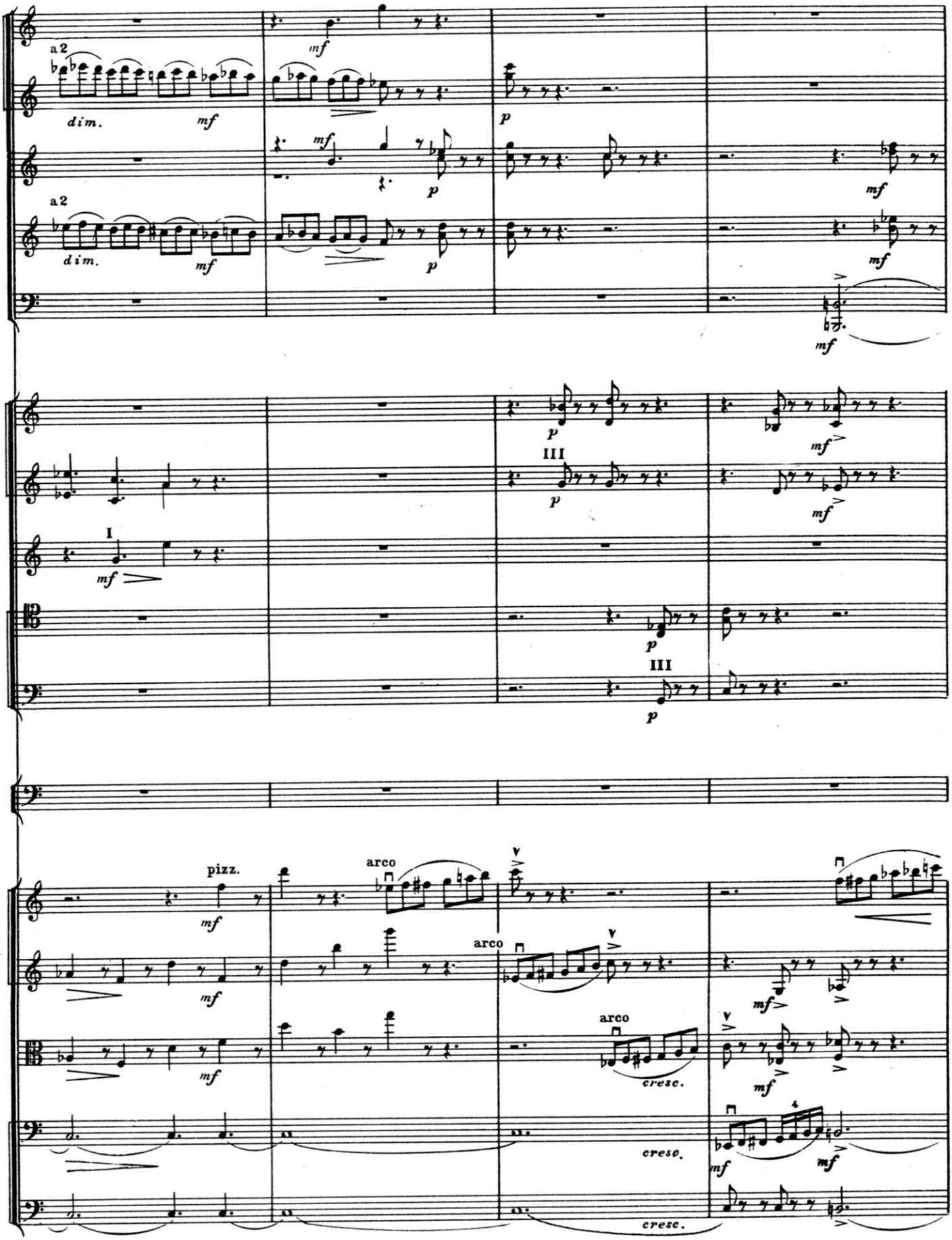
240

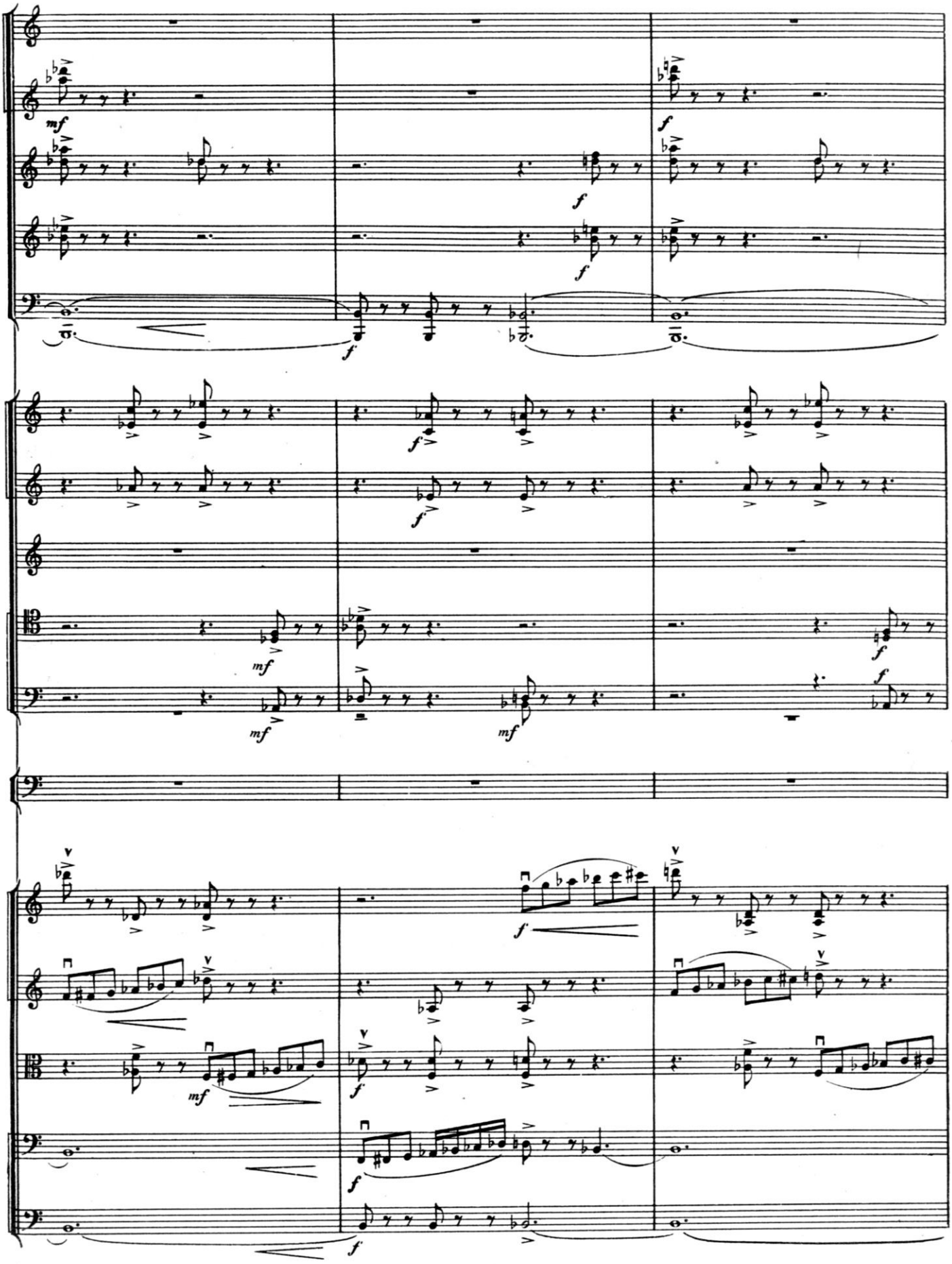

a2
mf
I
a2
mf
I
mf
a2
mf
mf
mf
mf
pp
cresc.
mf
mf
mf
mf

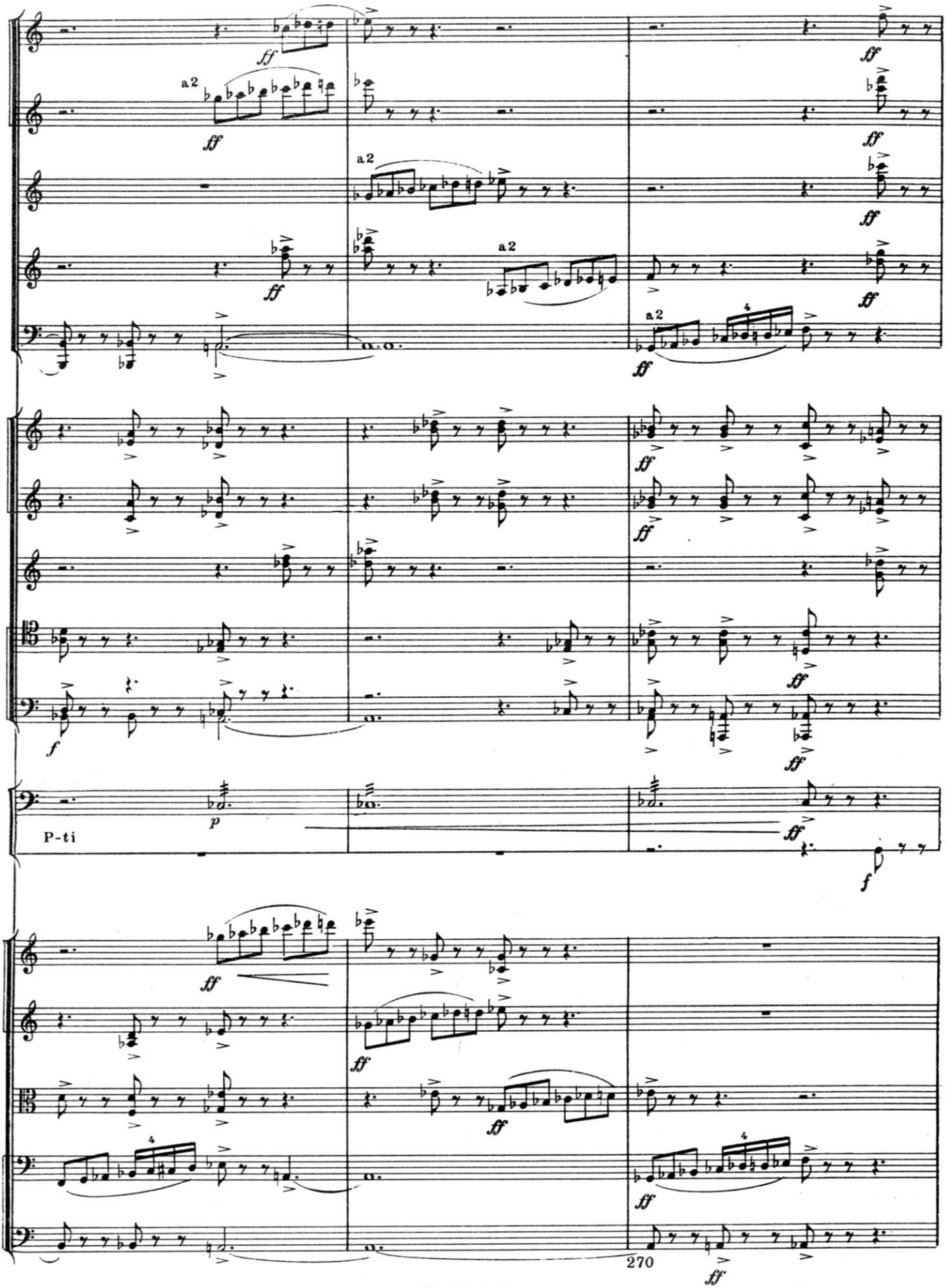

17
I
mf
17
pizz.

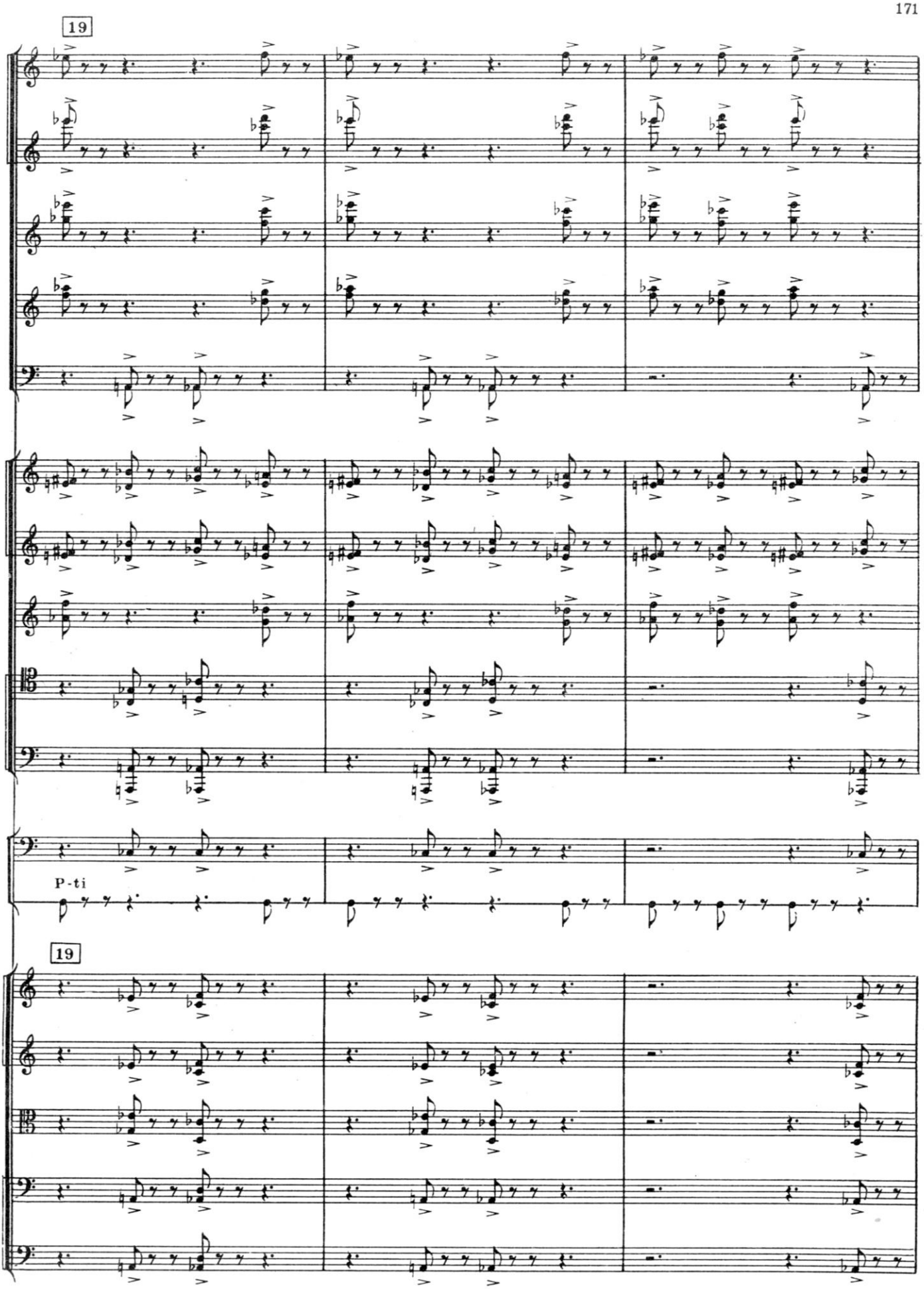

Fl.
Cl.
Fag.
Cor.
cresc.
pizz.
arco
250
I
a2
pizz.
arco

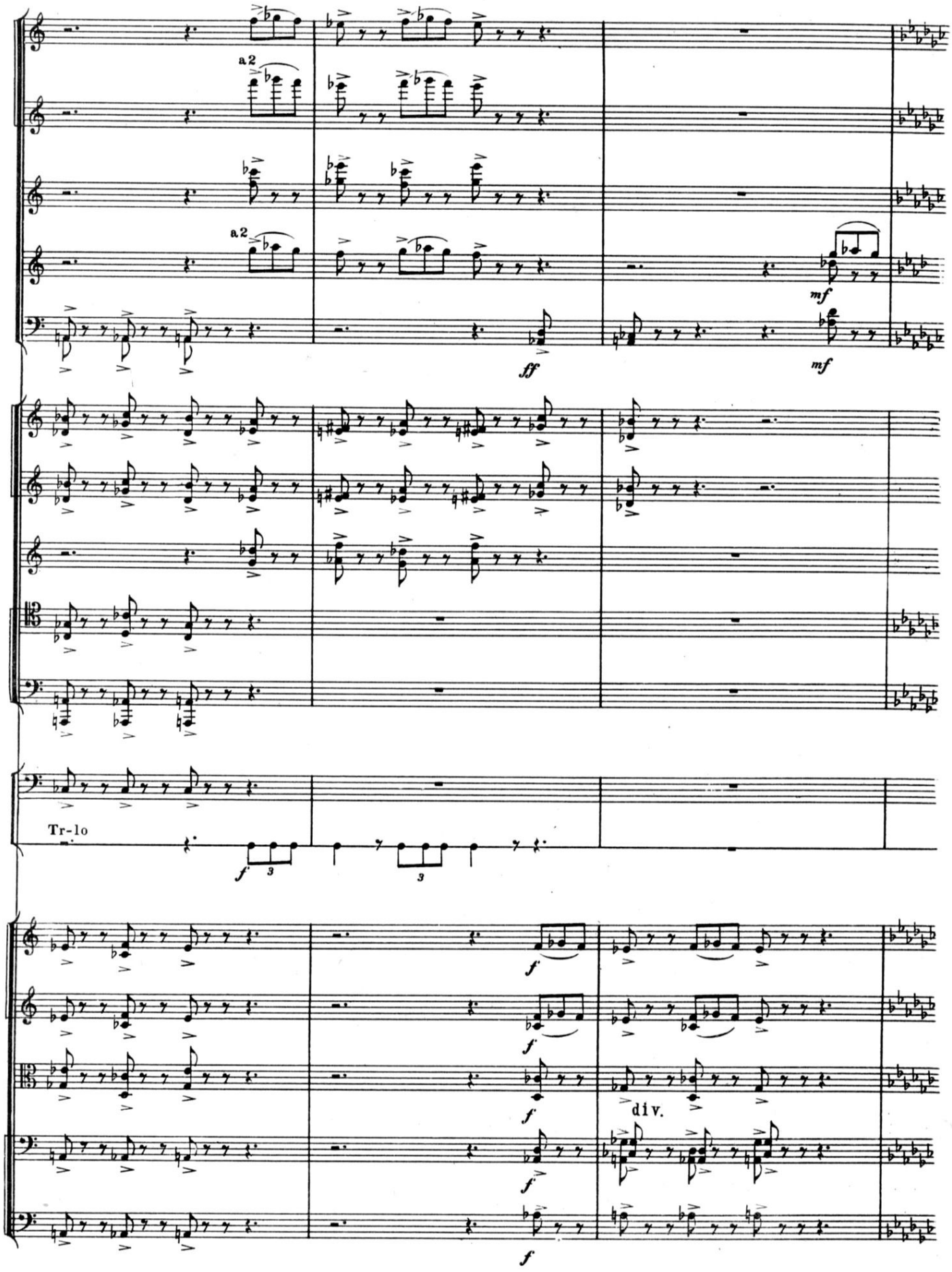

18
a 2
I
18
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
260

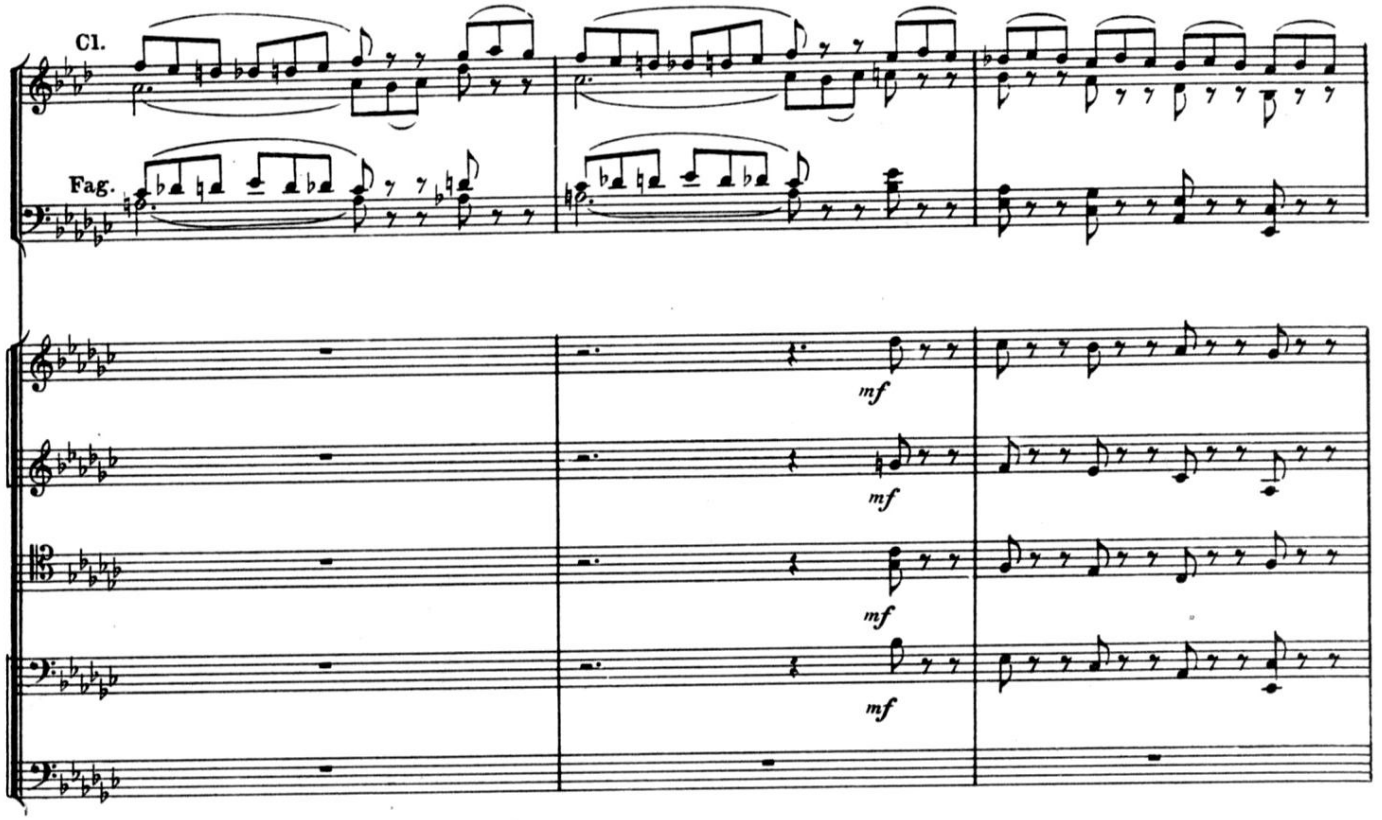

a 2
dim.
mf
p
a 2
dim.
mf
p
mf
III
p
mf
I
mf
p
III
p
pizz.
mf
arco
arco
arco
cresc.
cresc.
cresc.
mf

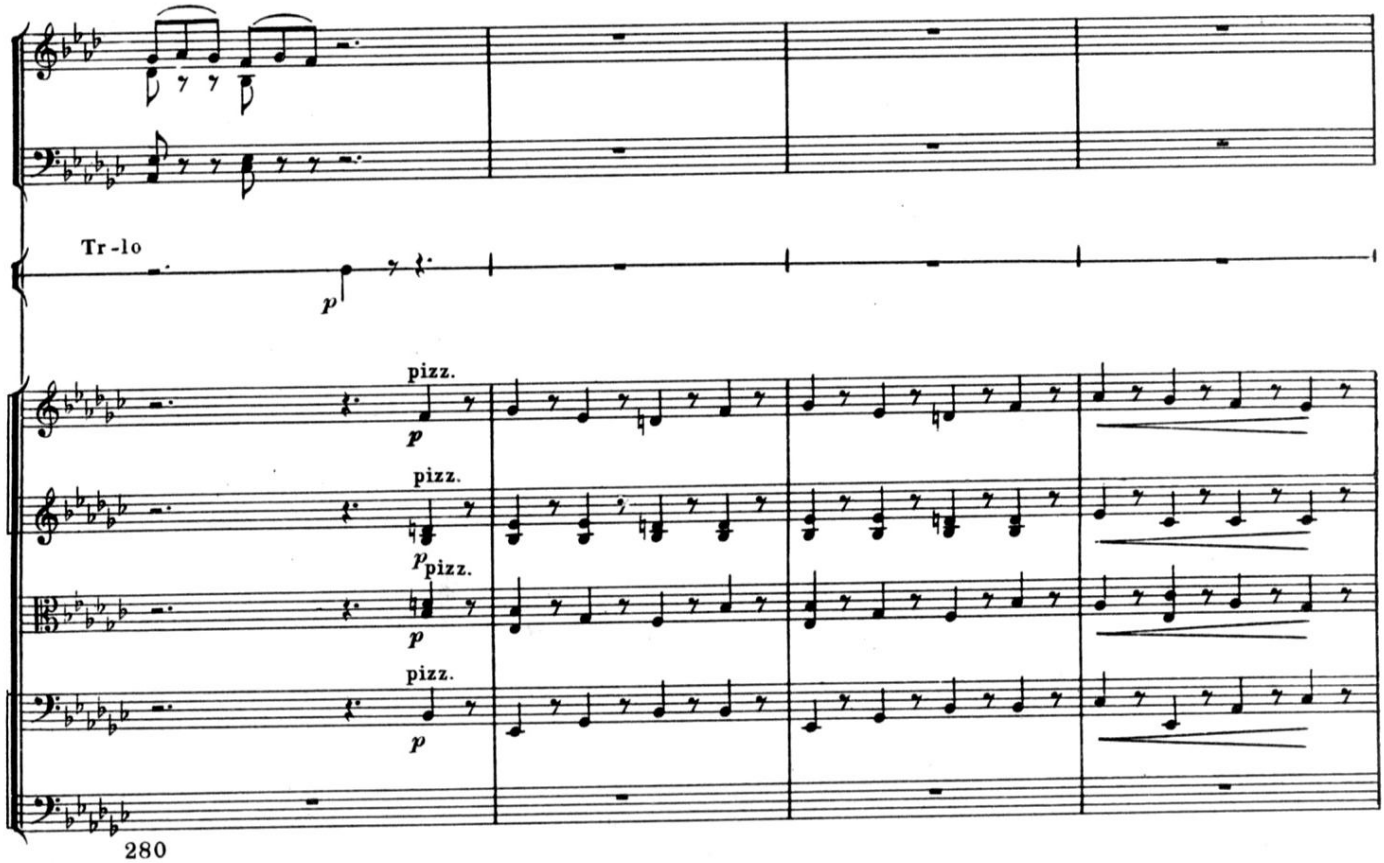


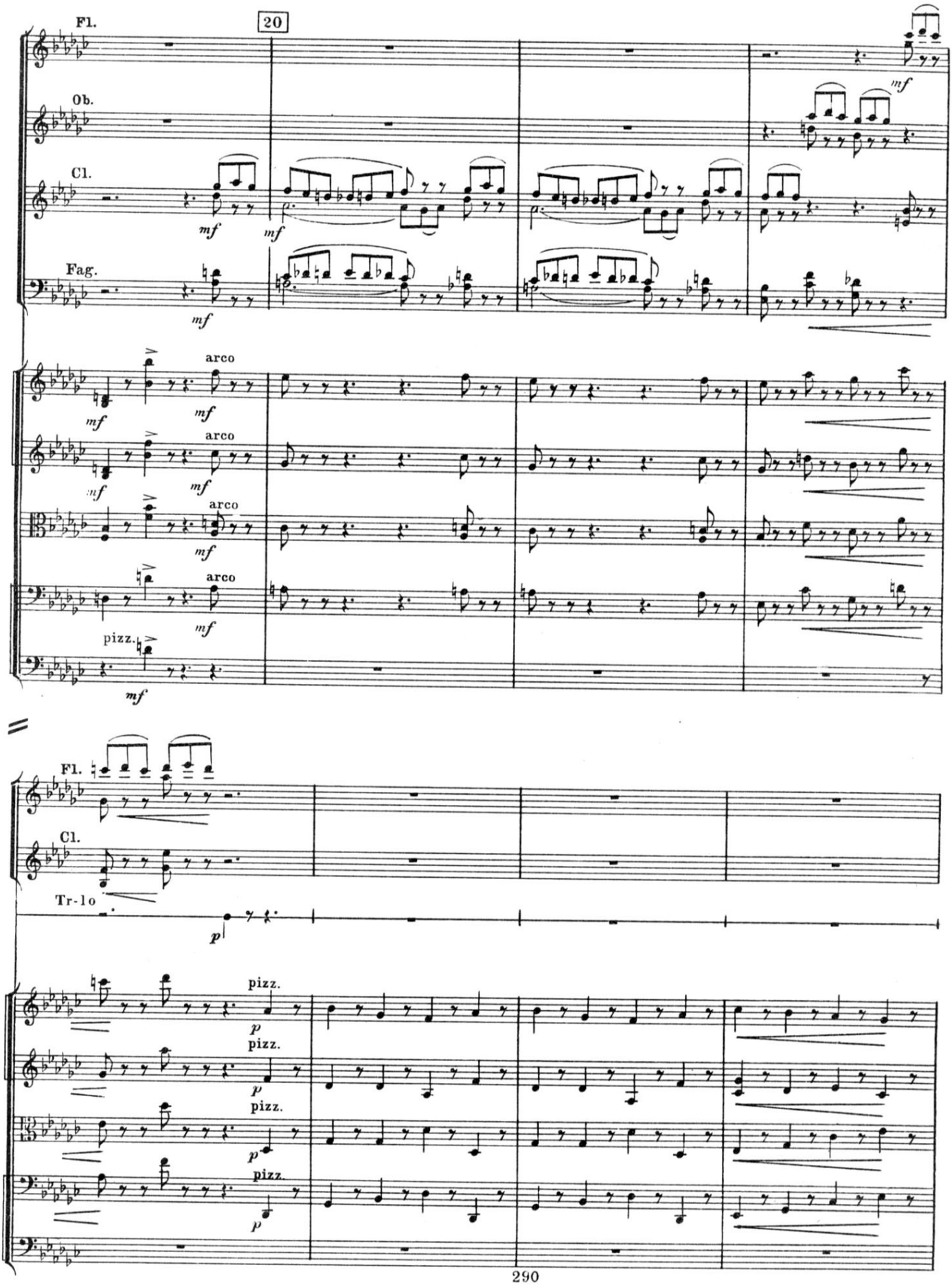

a2
a2
a2
a2
P-ti
270


19
P-ti
19

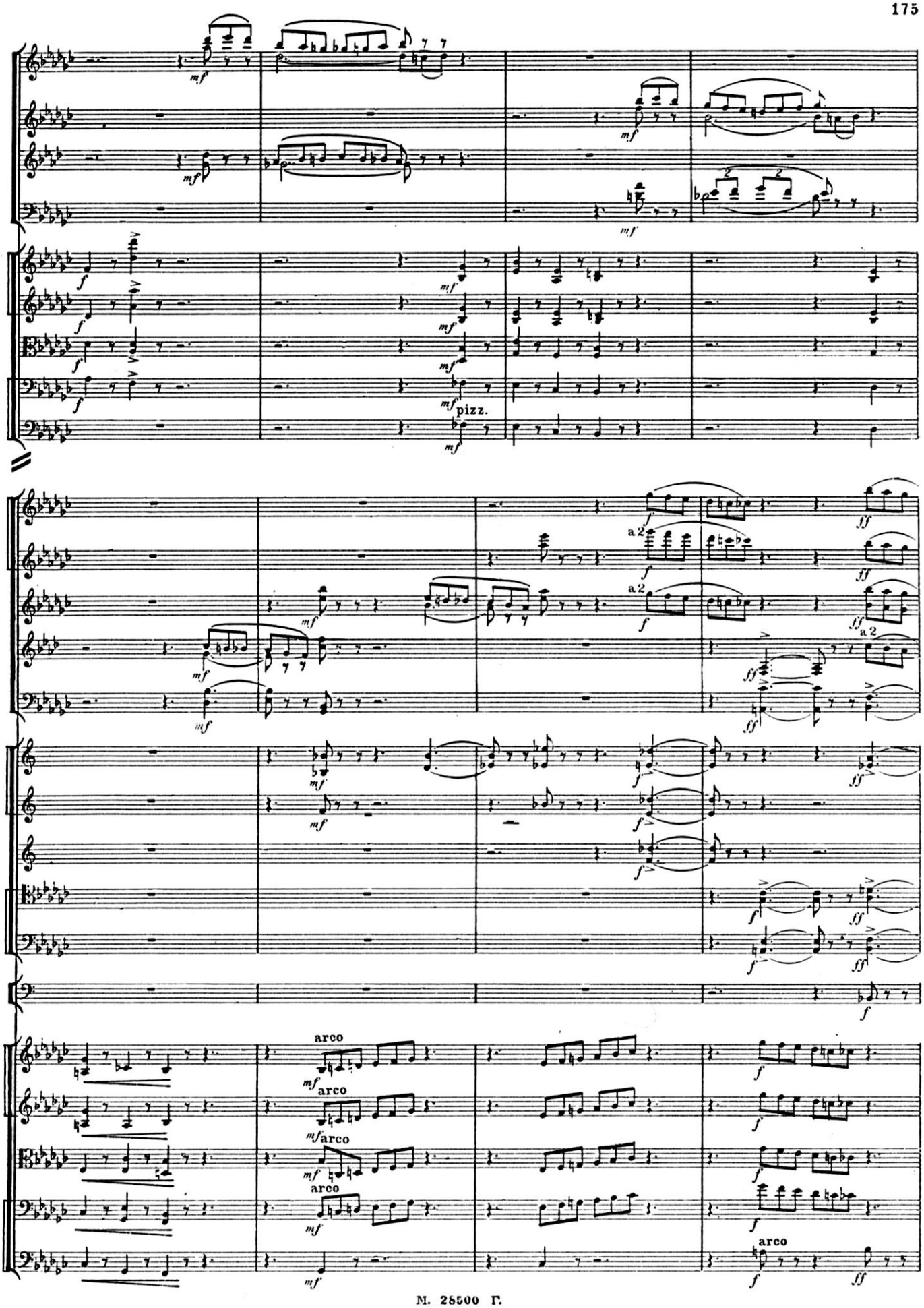

a2
a2
mf
ff
mf
Tr-lo
f
3
3
f
f
f
div.
f

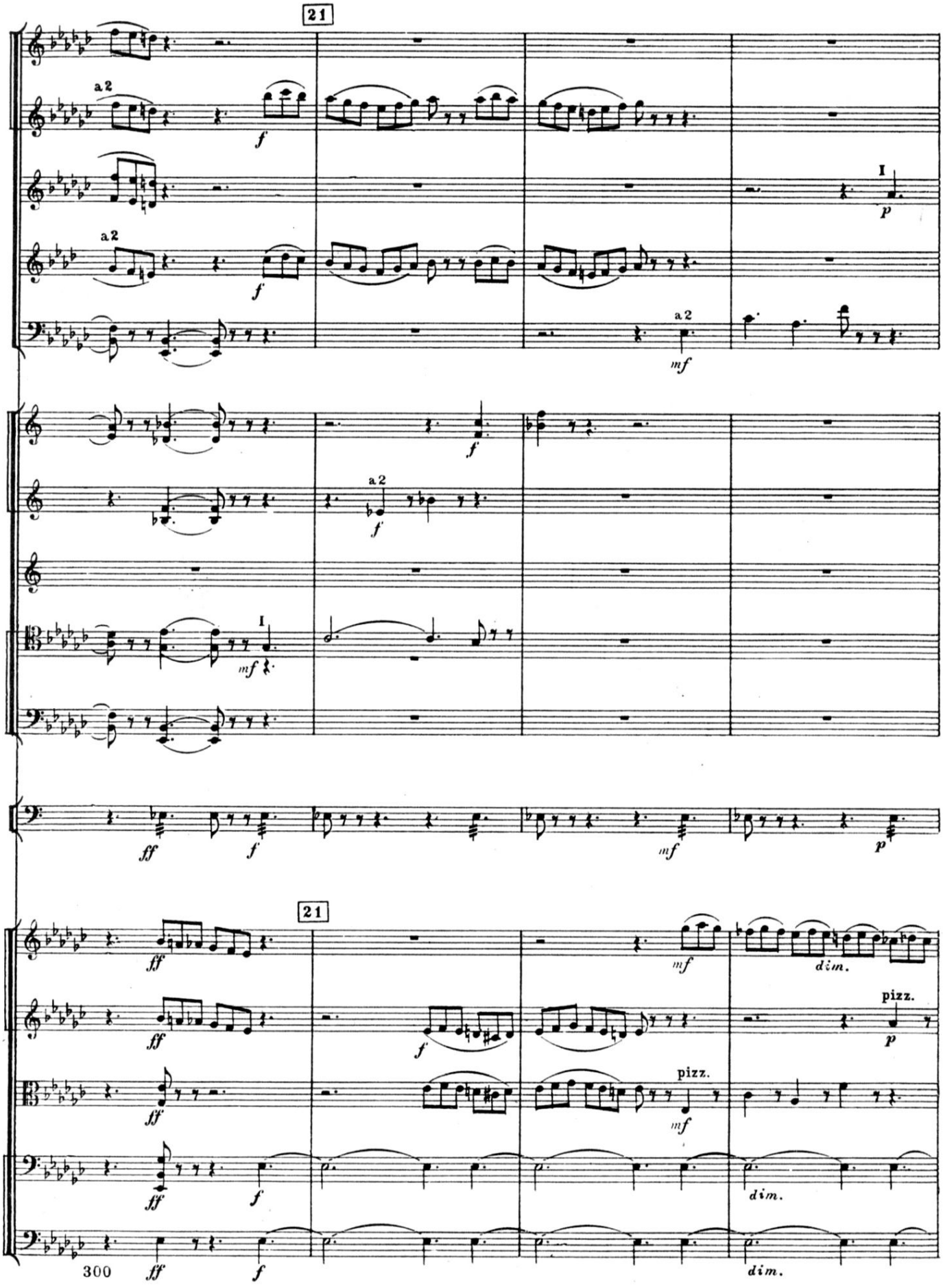

Cl.
Fag.
mf
mf
mf
mf

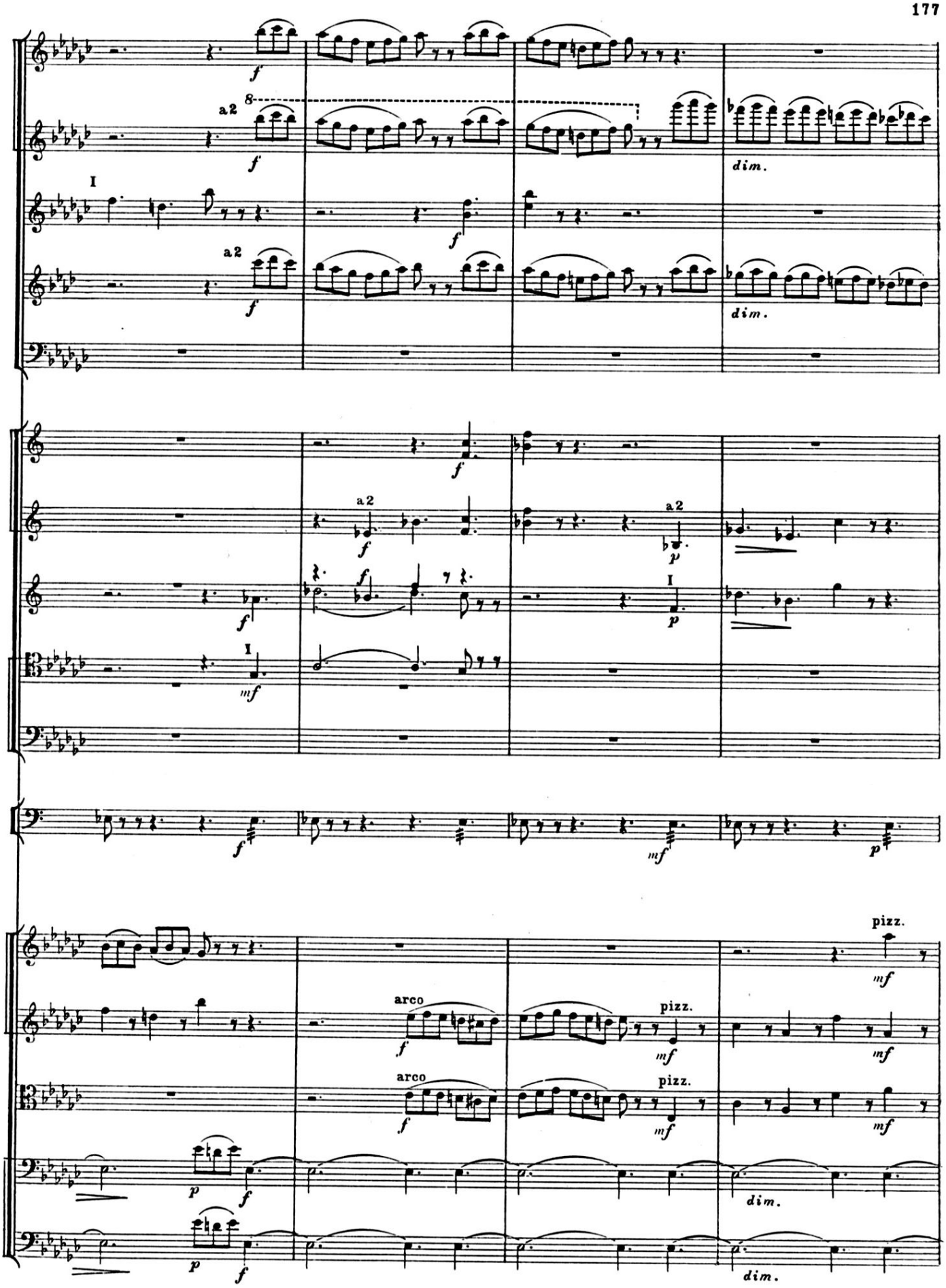

Tr-lo
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p

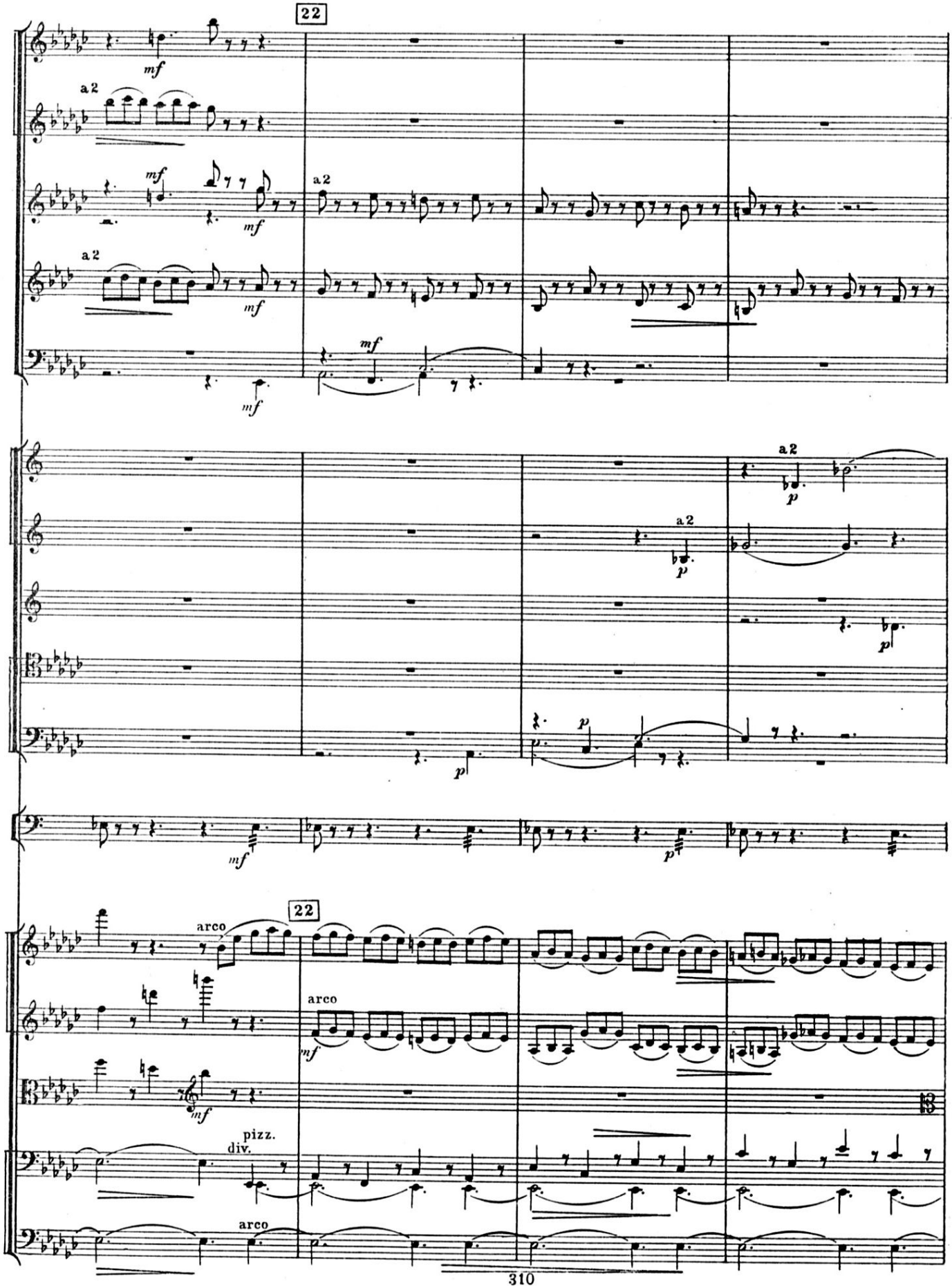


М 28500 Г.

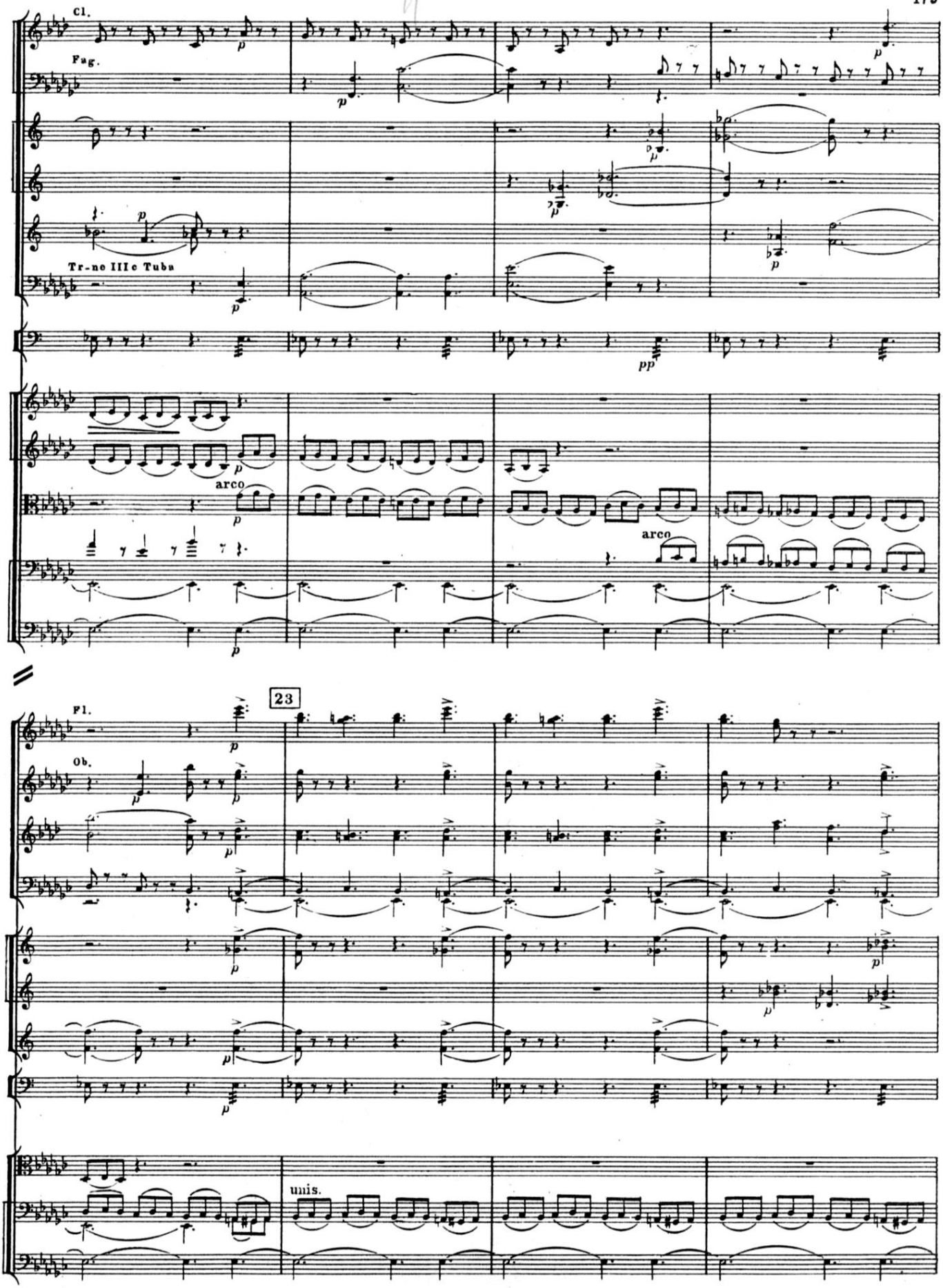

pizz.
a 2
arco

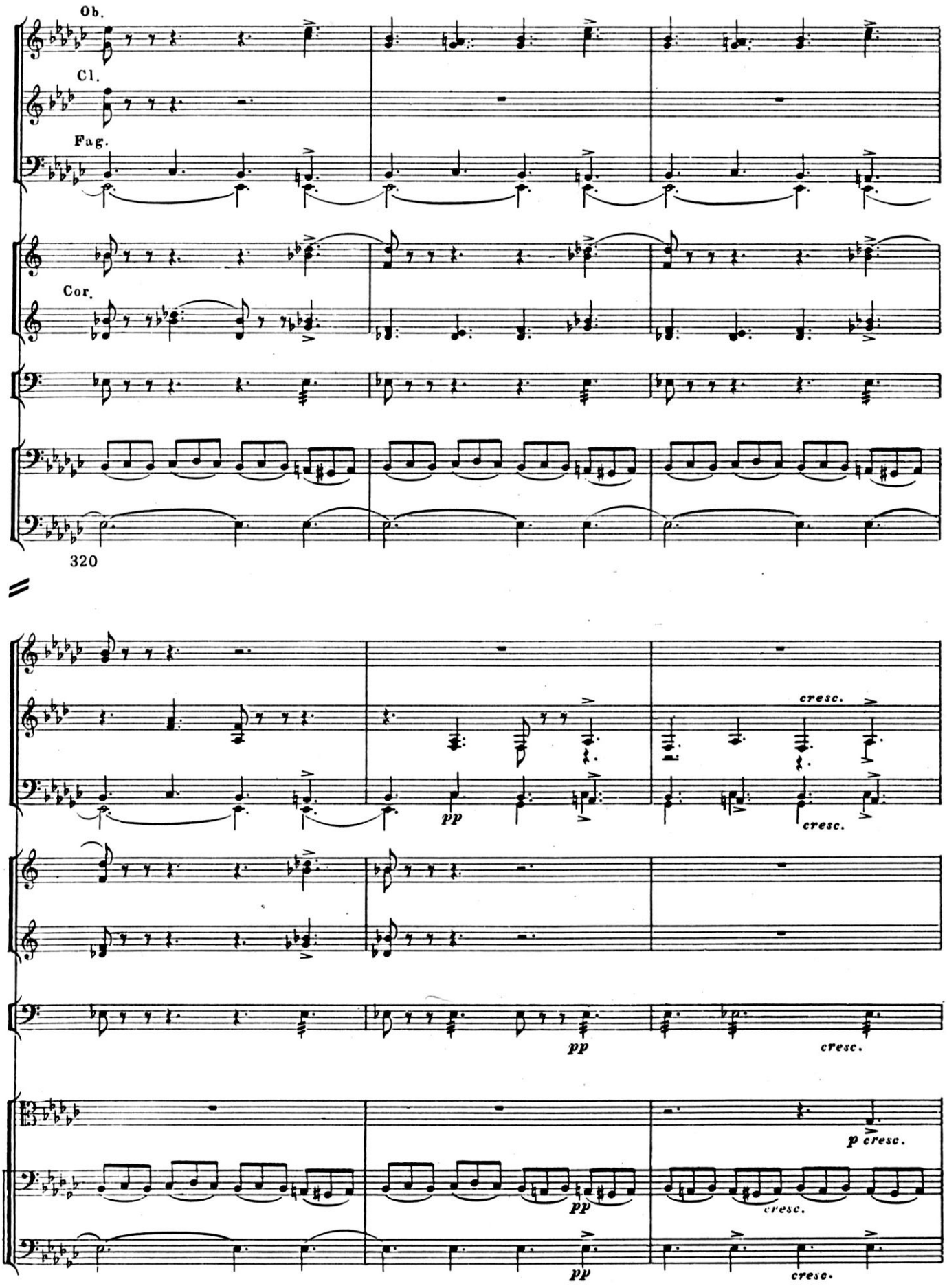

21
a 2
f
I
p
a 2
f
a 2
mf
f
a 2
f
I
mf
ff
f
mf
p
21
ff
mf
dim.
ff
f
pizz.
p
ff
pizz.
mf
ff
f
dim.
300
ff
f
dim.

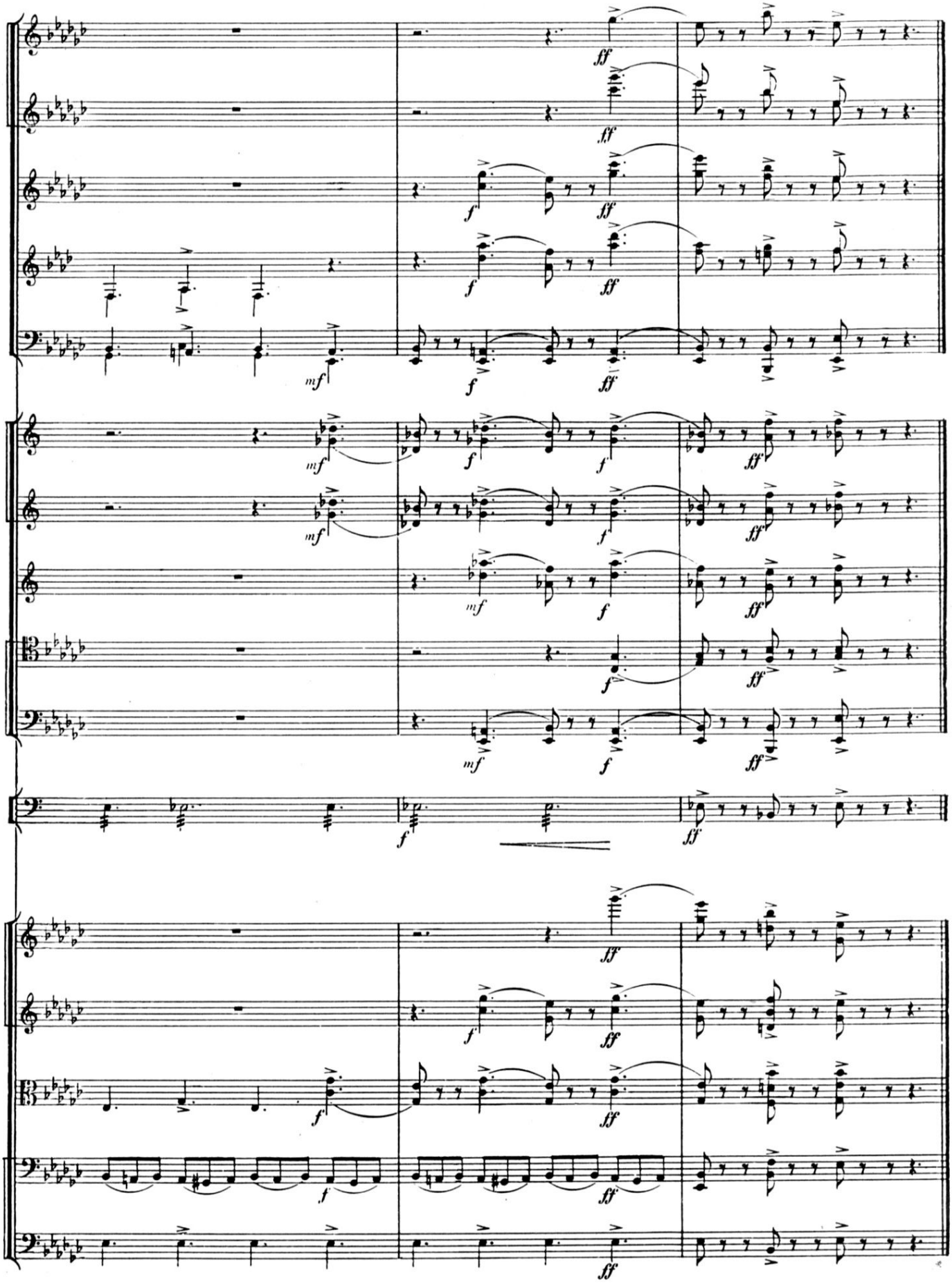

a2
I
arco
pizz.
dim.



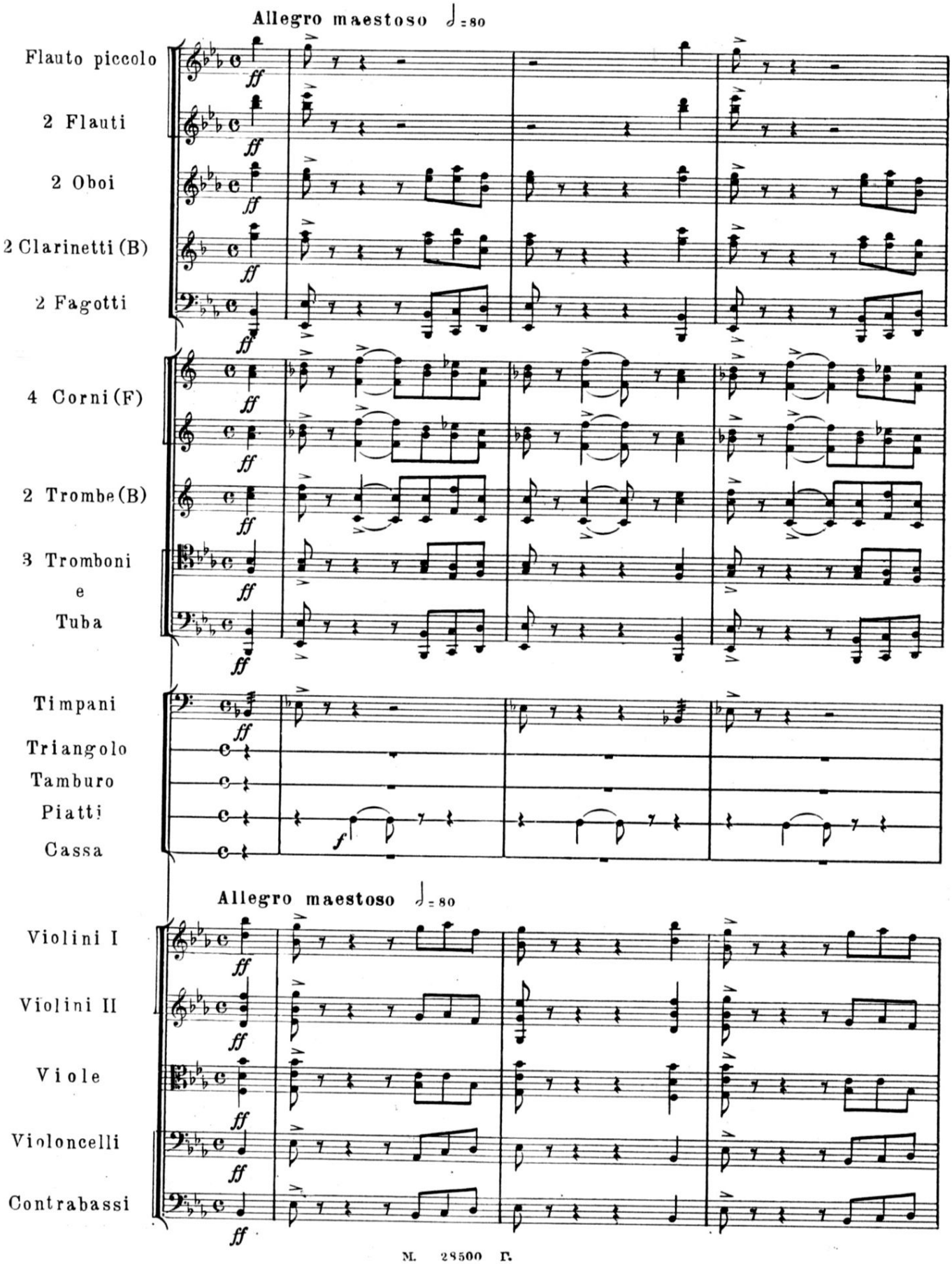
M. 28500 Г.

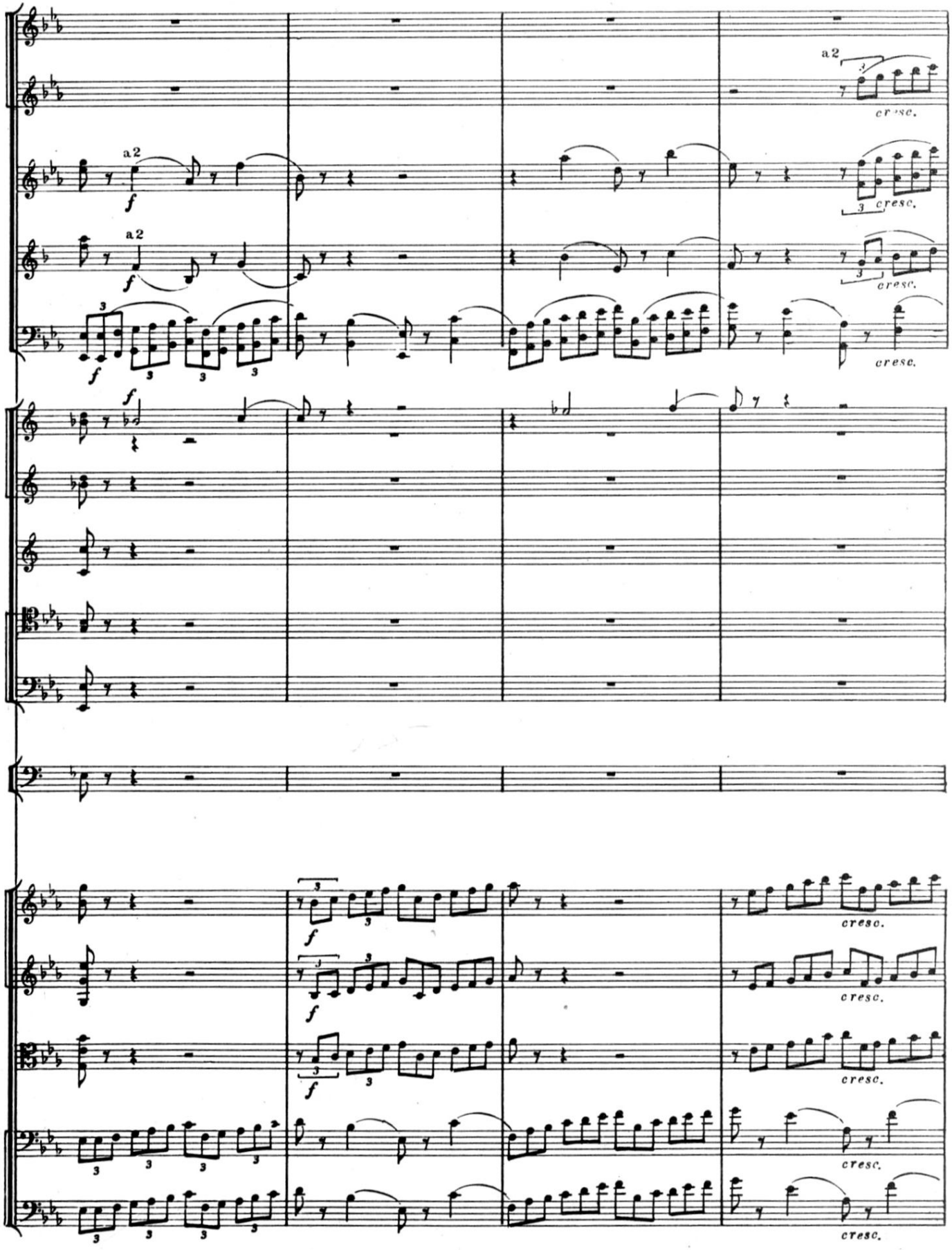

Cl.
Fag.
Tr-ne III e Tuba
arco
arco
23
Fl.
Ob.
unis.

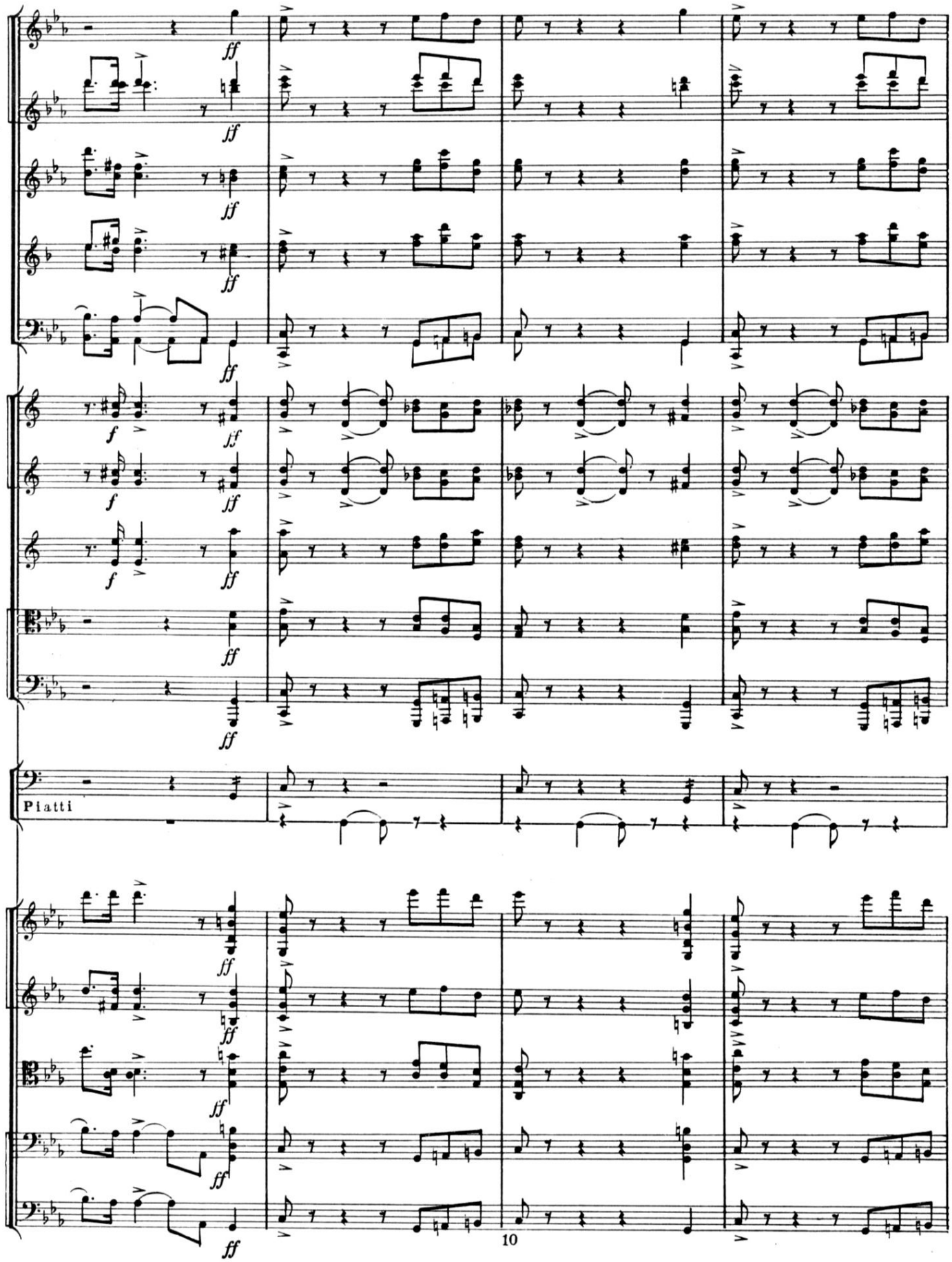

Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
320
cresc.
pp
cresc.
pp
cresc.
p cresc.
pp
cresc.
pp
cresc.

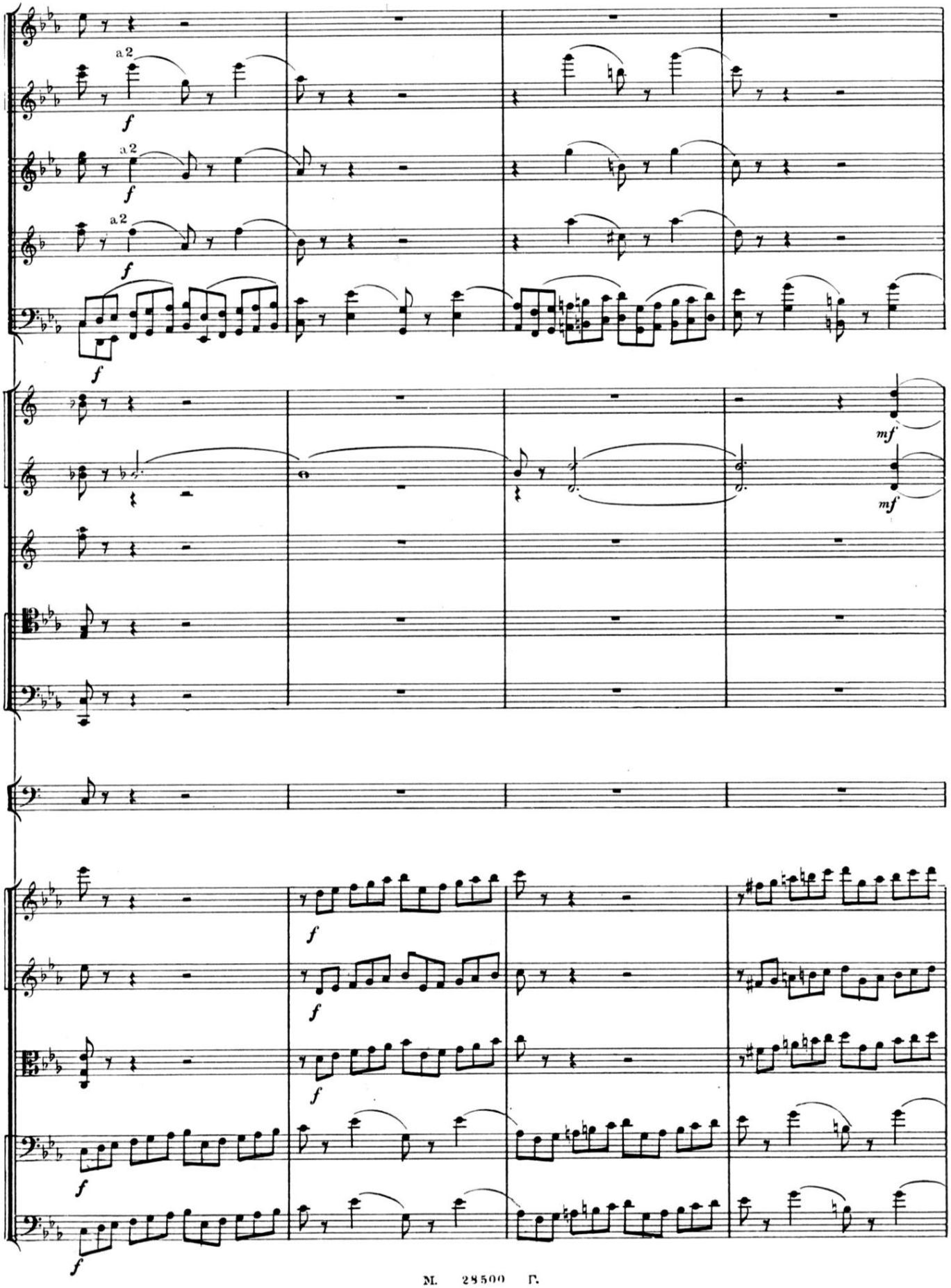


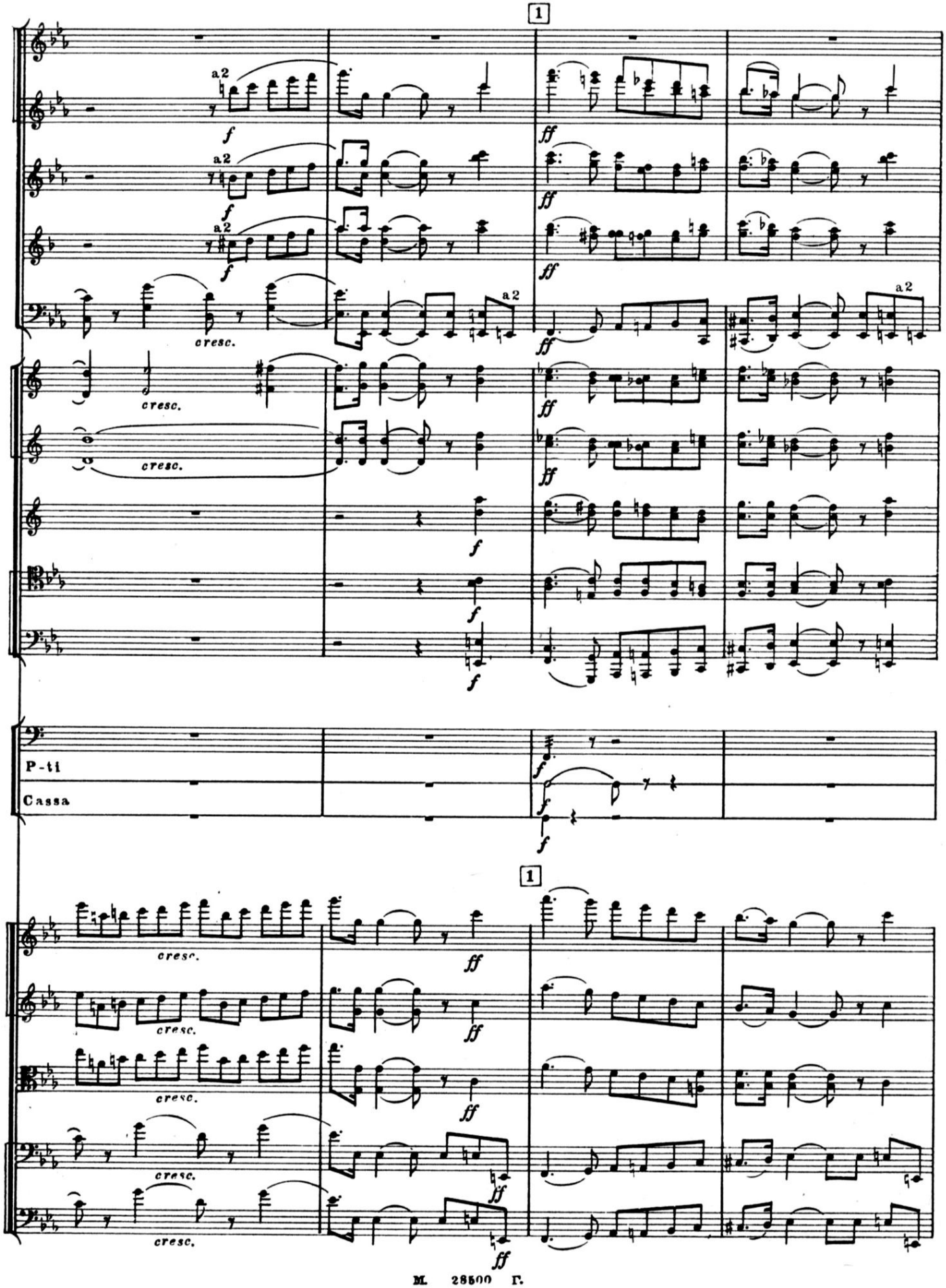
IV

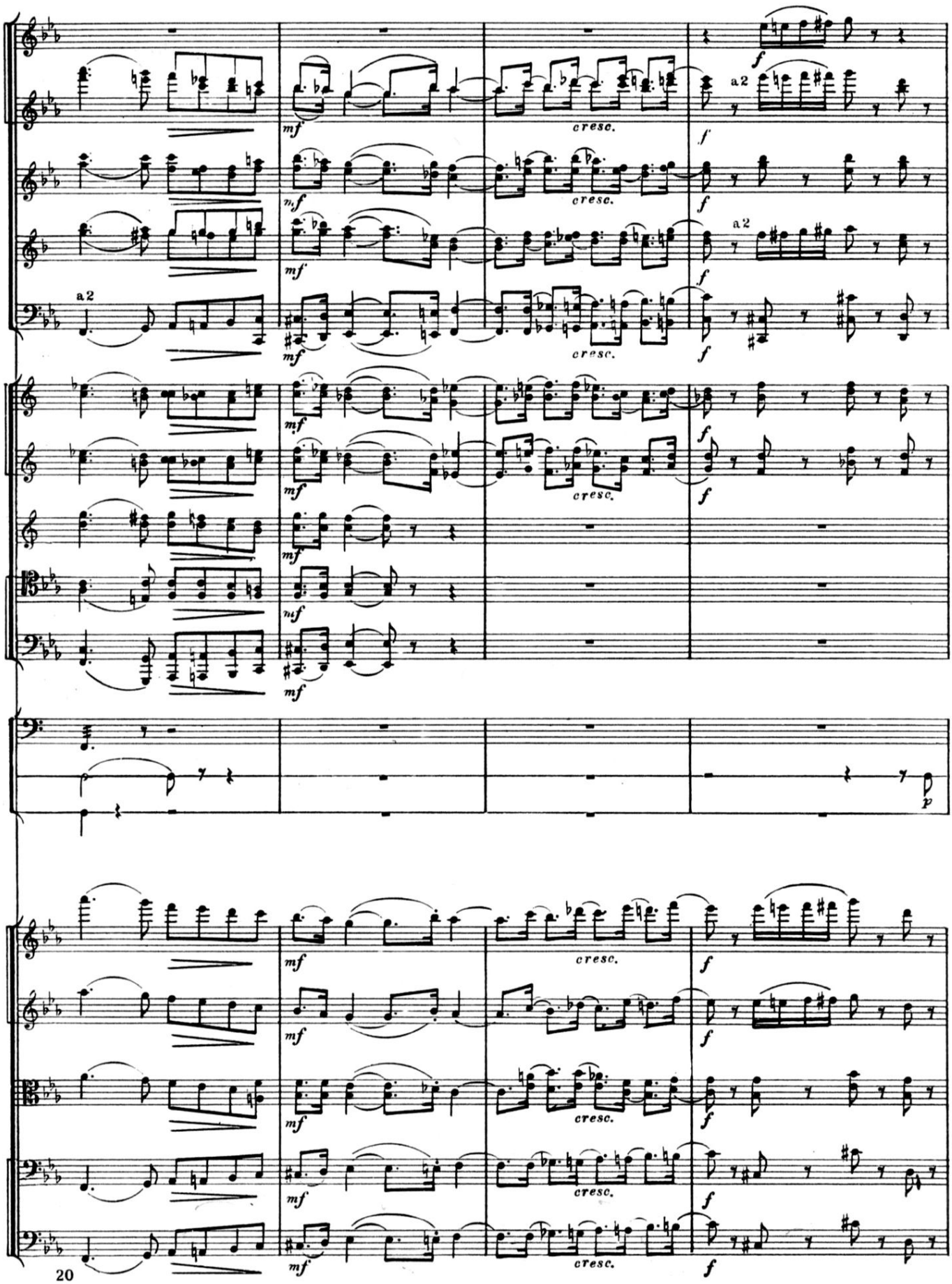

Allegro maestoso ♩= 80
Flauto piccolo
2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti (B)
2 Fagotti
4 Corni (F)
2 Trombe (B)
3 Tromboni
e
Tuba
Timpani
Triangolo
Tamburo
Piatti
Cassa
Allegro maestoso ♩= 80
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

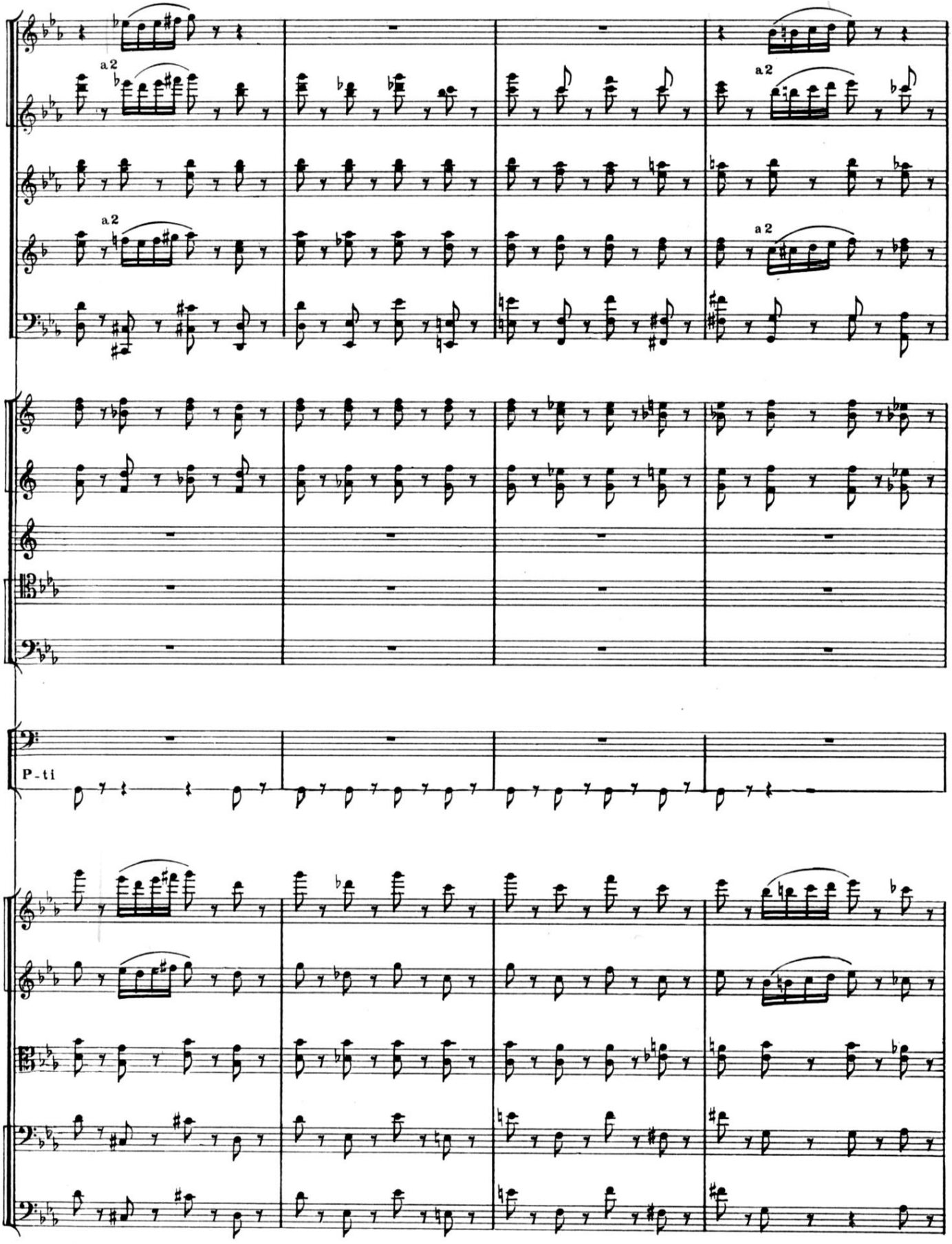

a 2
cresc.
a 2
f
cresc.
a 2
f
cresc.
f
cresc.
f
f
cresc.
f
cresc.
f
cresc.
cresc.
cresc.

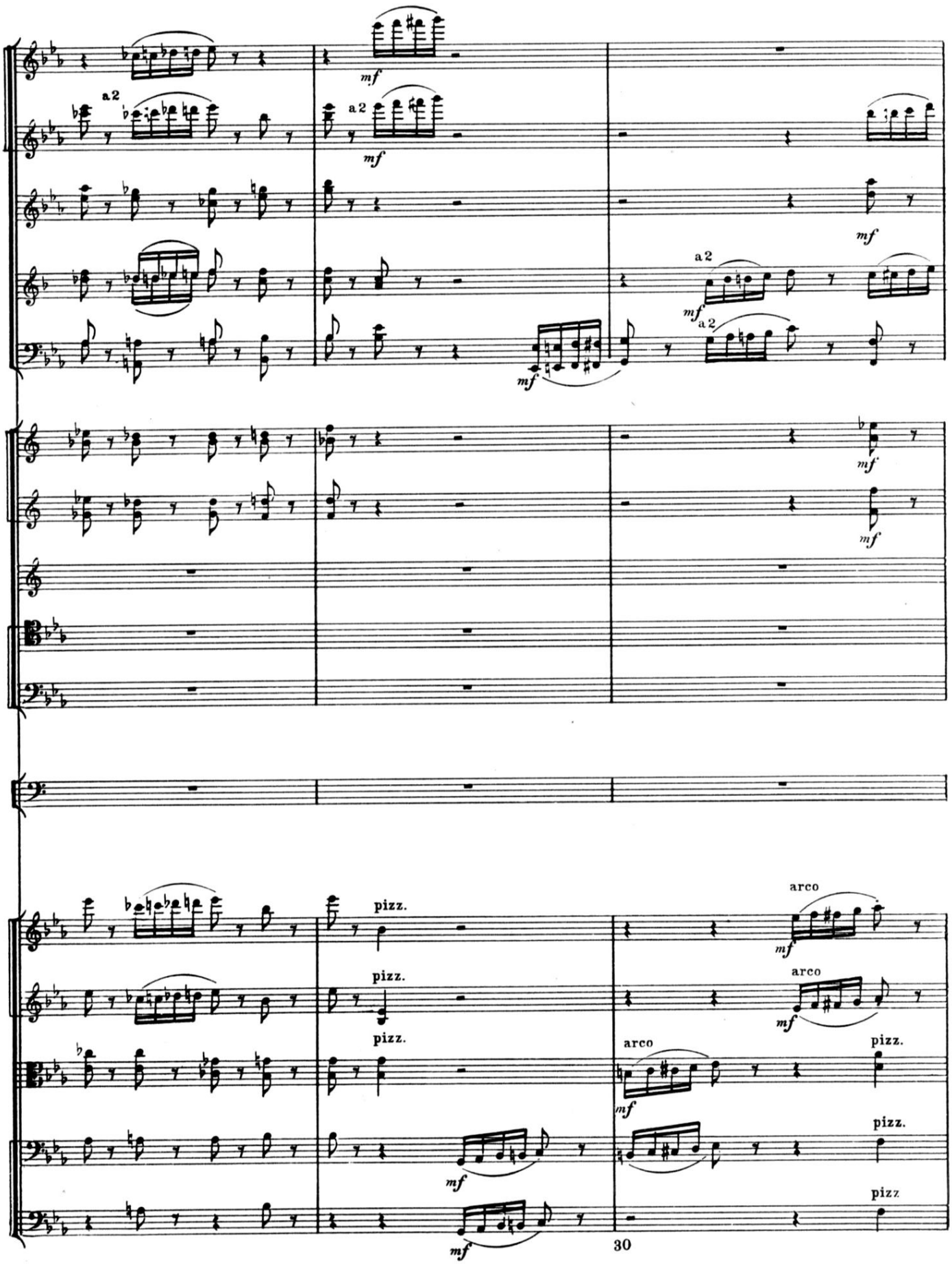

ff
f
Piatti
10

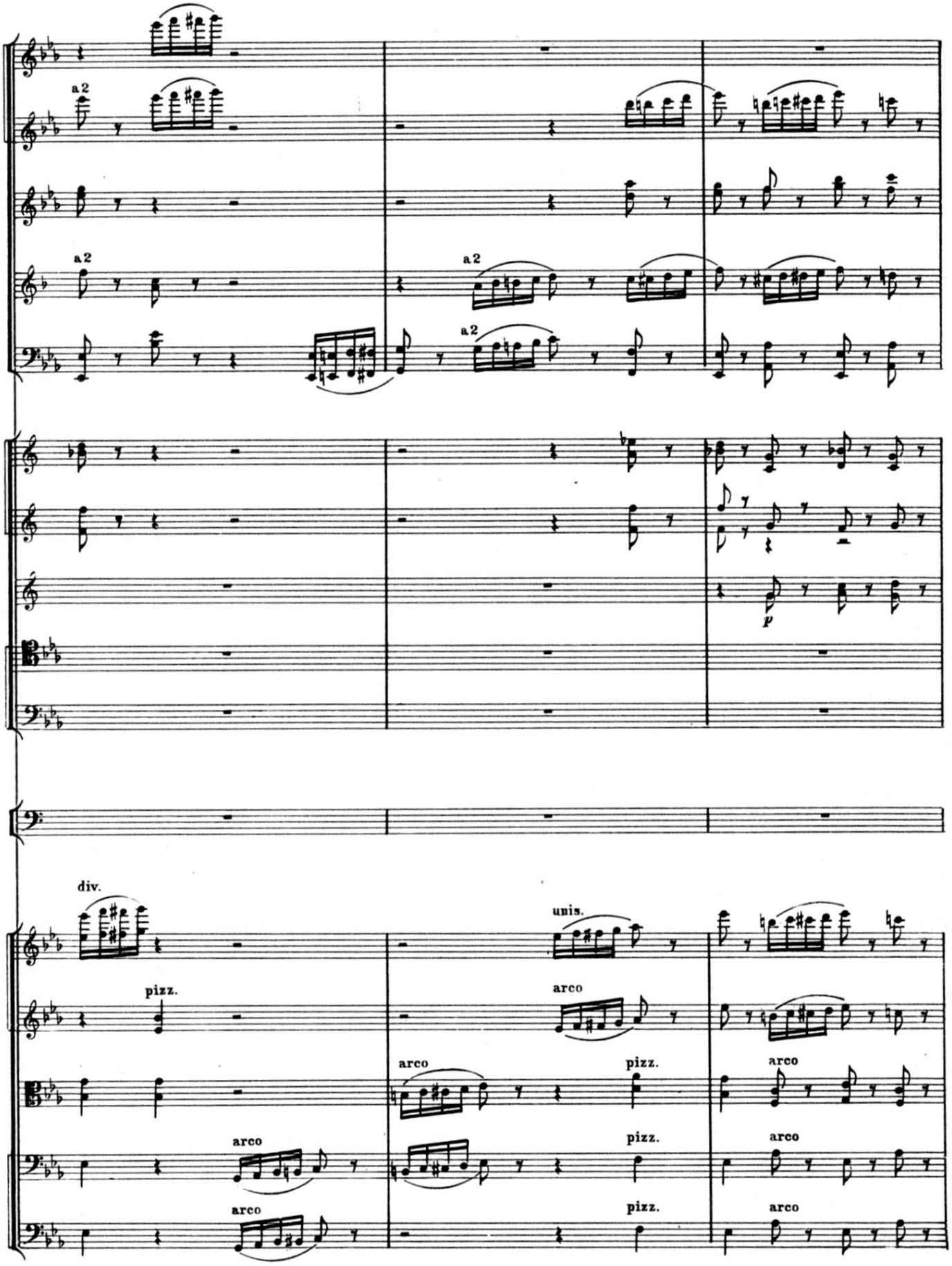

a 2
f
a 2
f
a 2
f
f
mf
mf
f
f
f
f
f

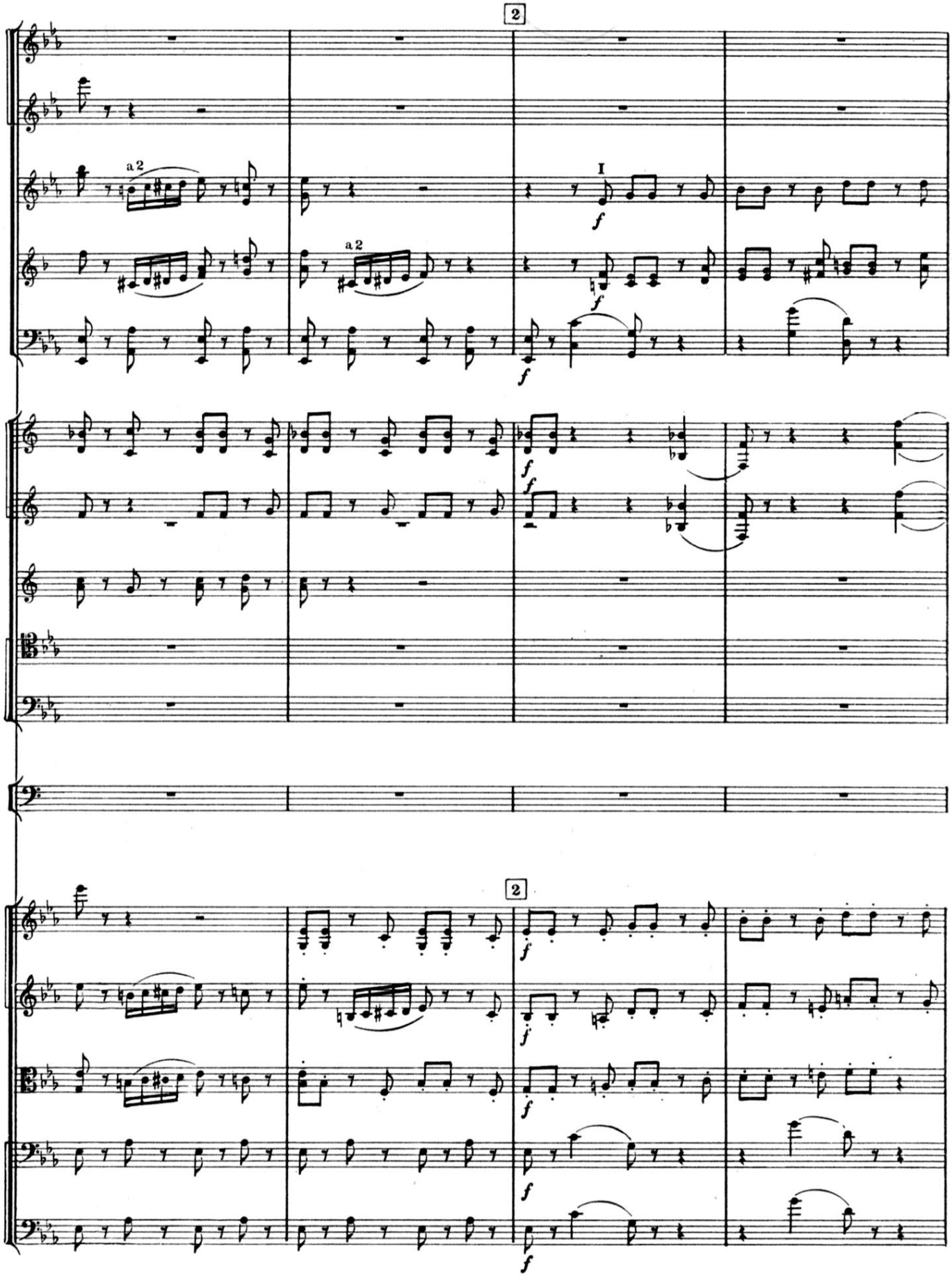

1
a2
f
ff
cresc.
P-ti
Cassa

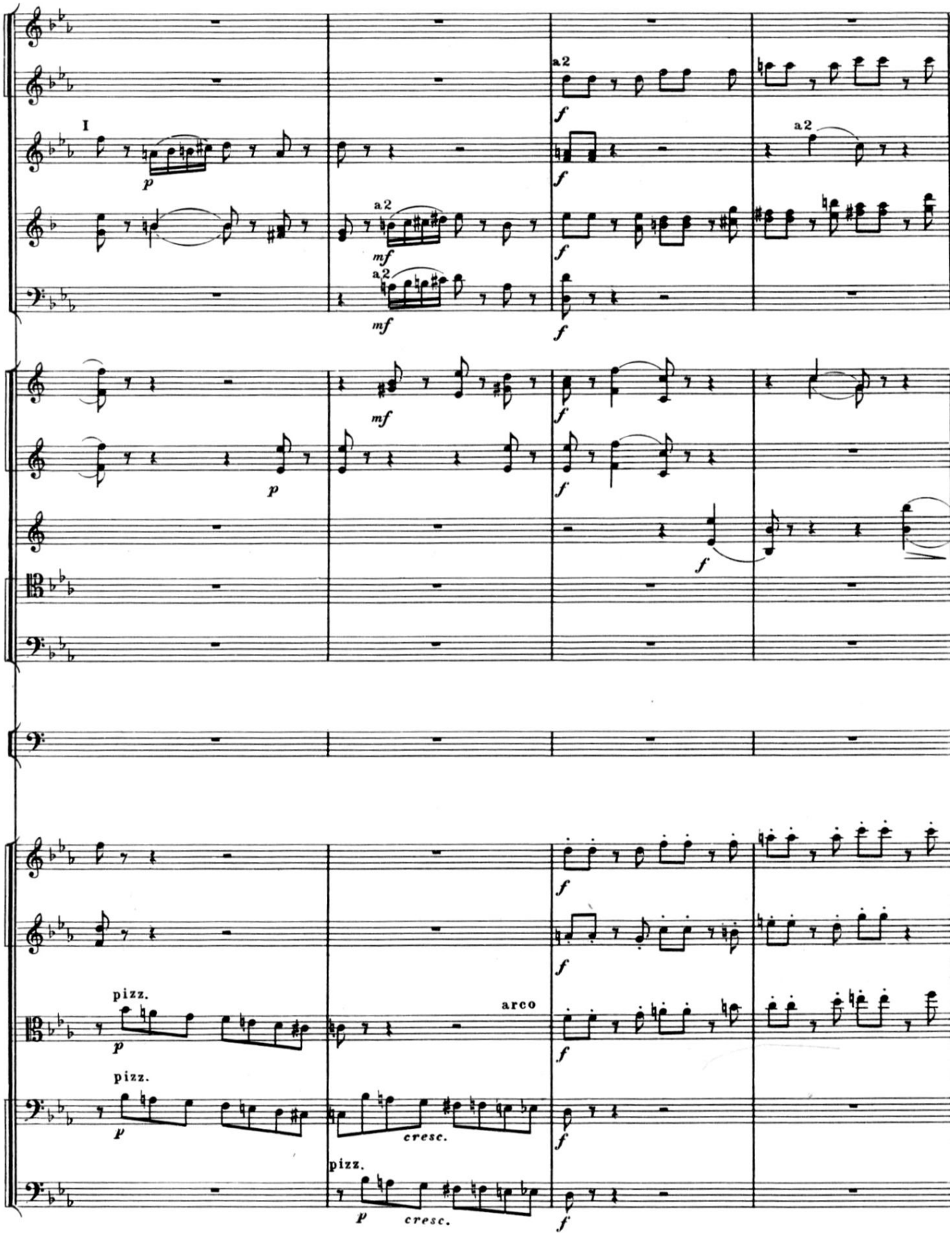

a2
mf
cresc.
f
a2
p

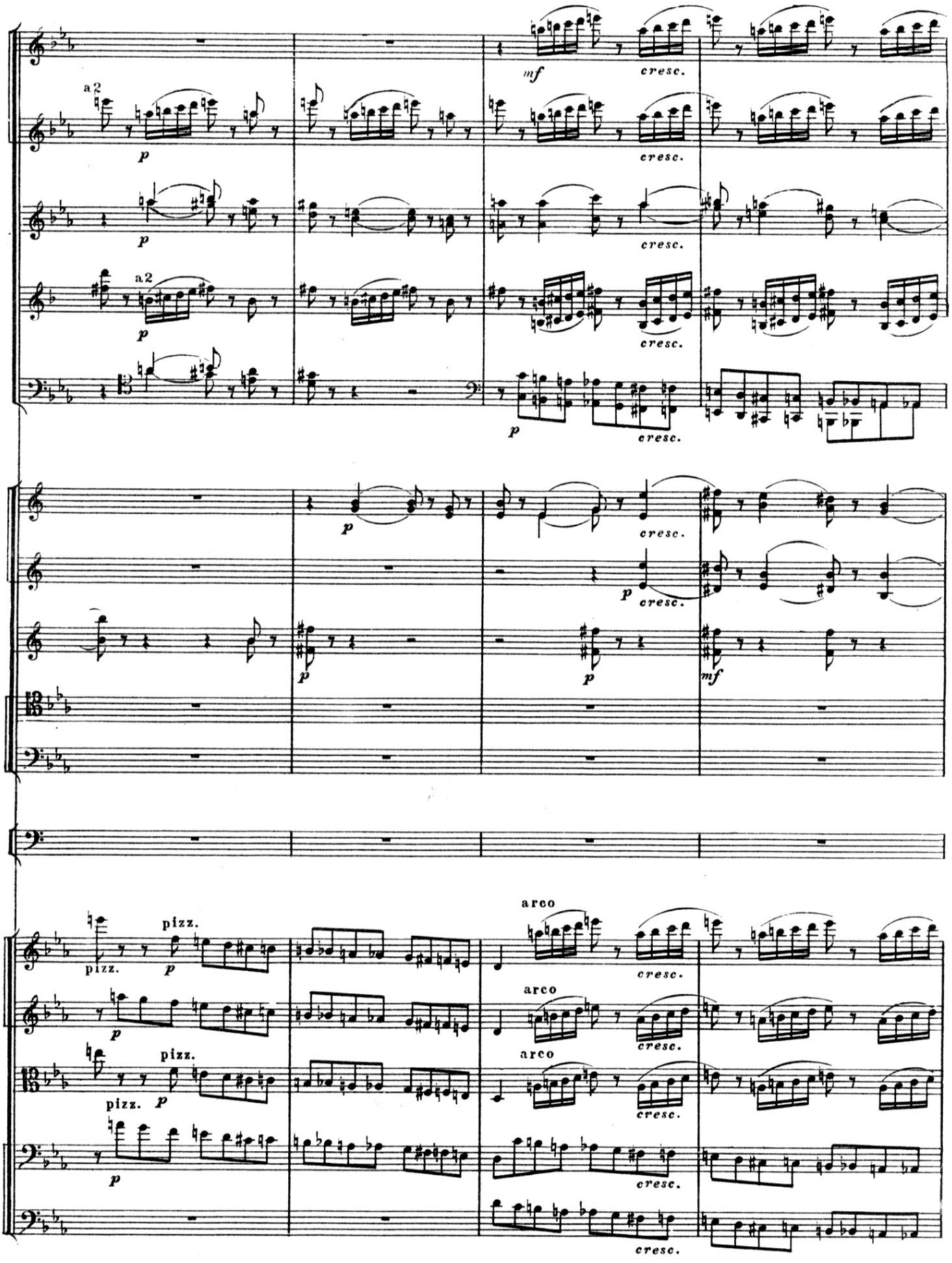

a 2
a 2
a 2
a 2
P - ti

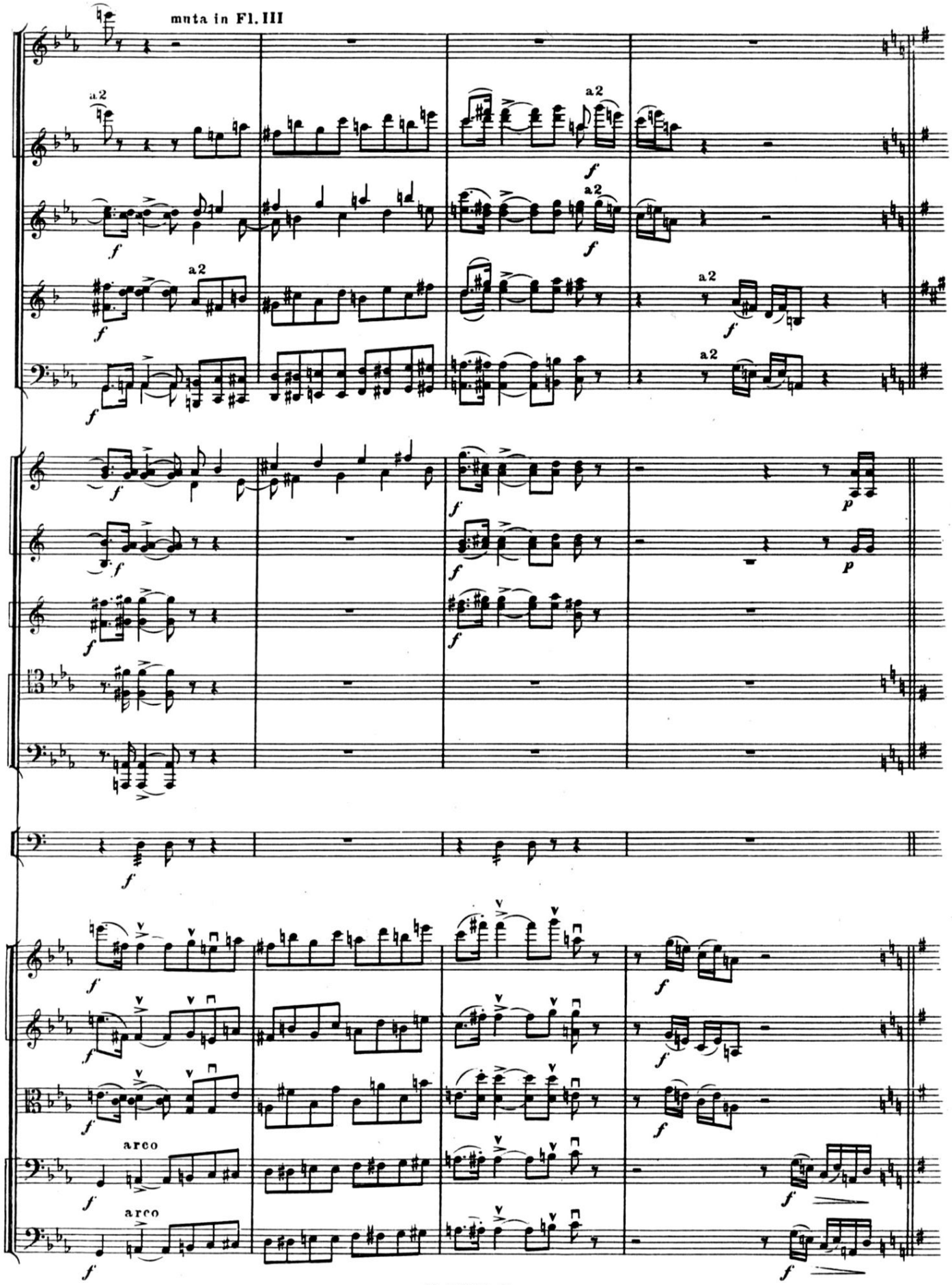

a2
mf
a2
mf
mf
a2
mf
a2
mf
mf
mf
pizz.
pizz.
pizz.
arco
mf
arco
mf
arco
mf
pizz.
pizz.
mf
pizz
mf
30

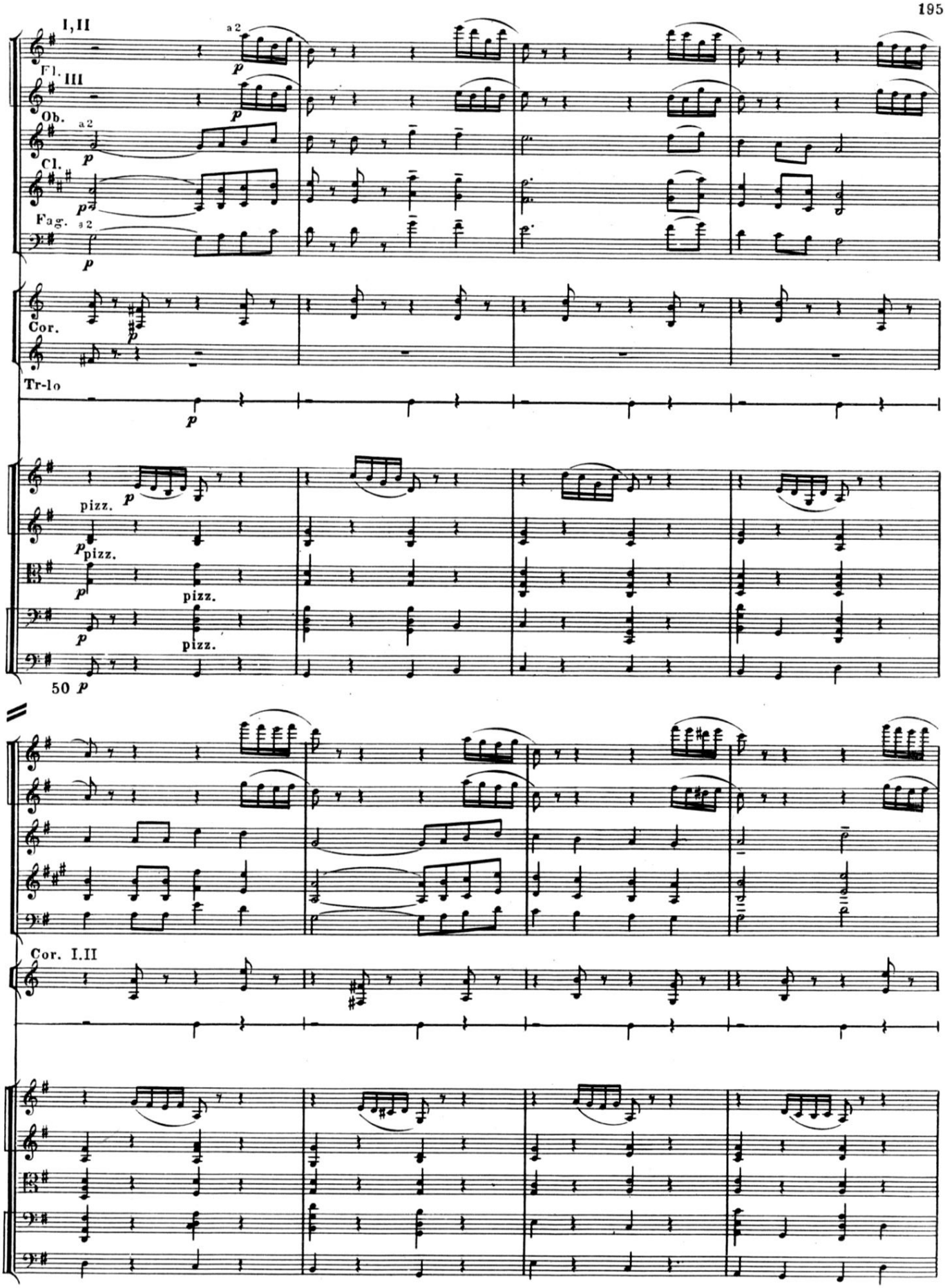

a2
a2
a2
a2
p
div.
unis.
pizz.
arco
arco
pizz.
arco
arco
pizz.
arco
arco
pizz.
arco

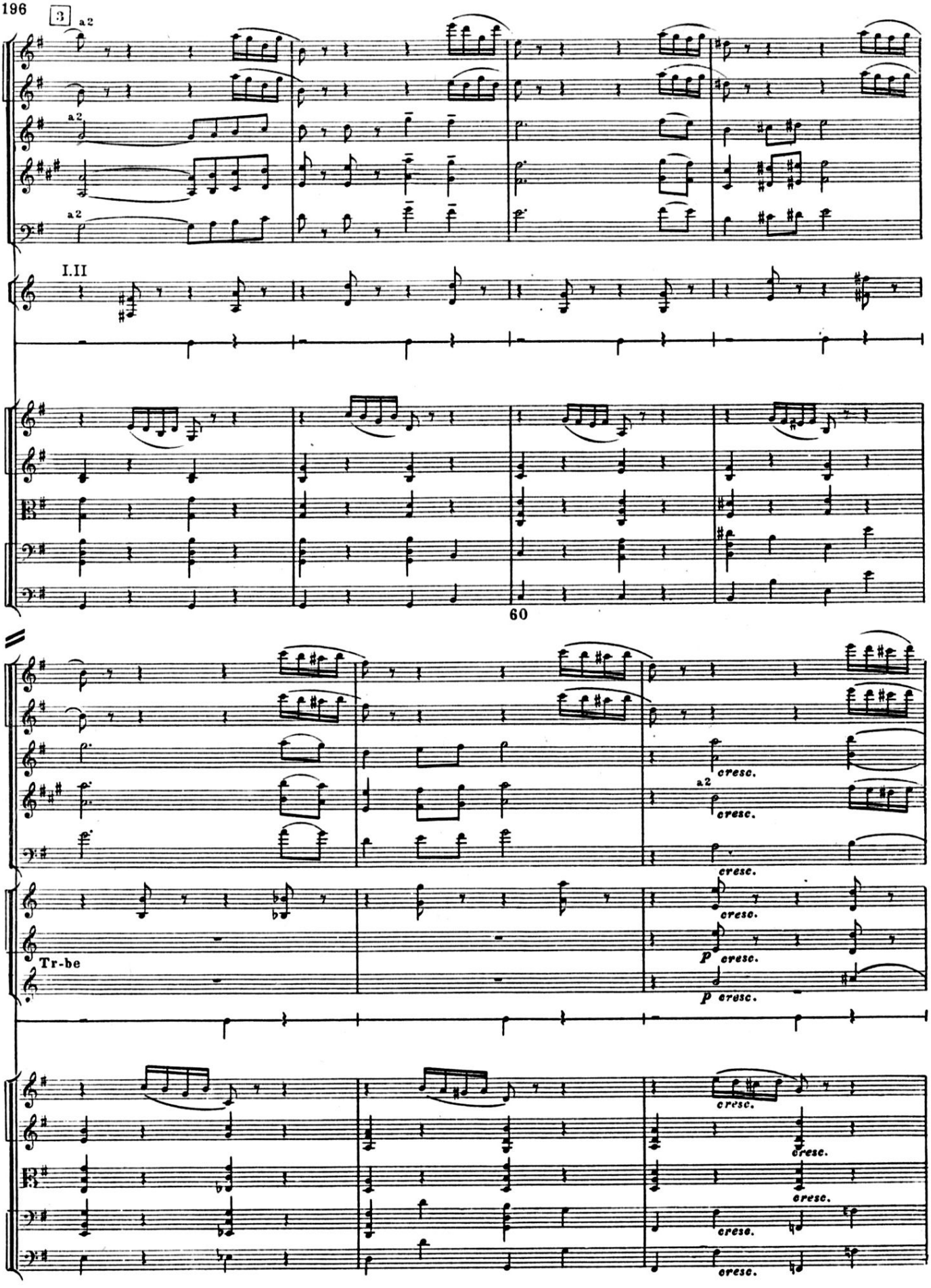

2
a 2
I
f
a 2
f
f
f
2
f
f
f
f
f

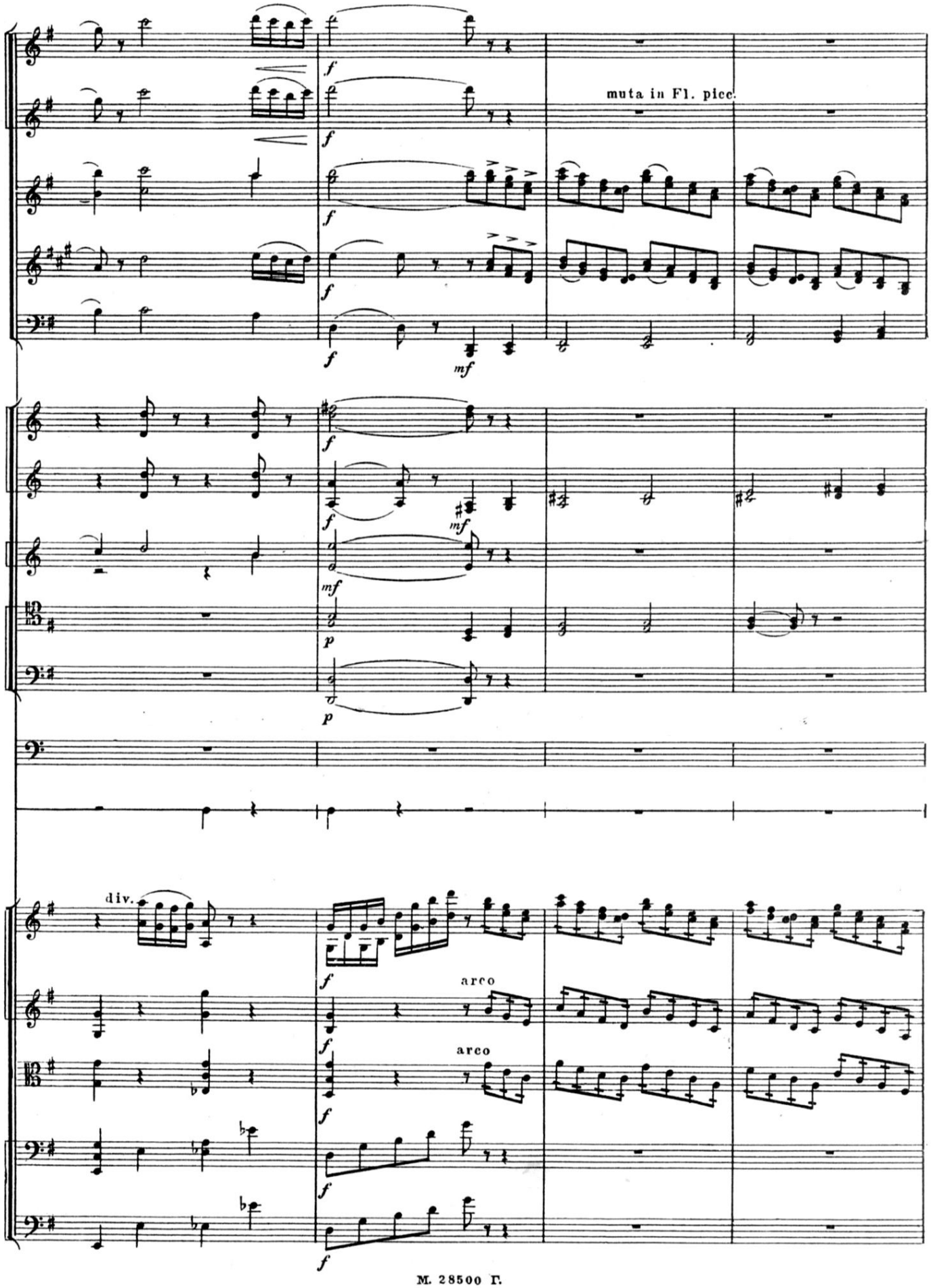

I
a2
a2
a2
pizz.
arco
pizz.
cresc.
pizz.
cresc.

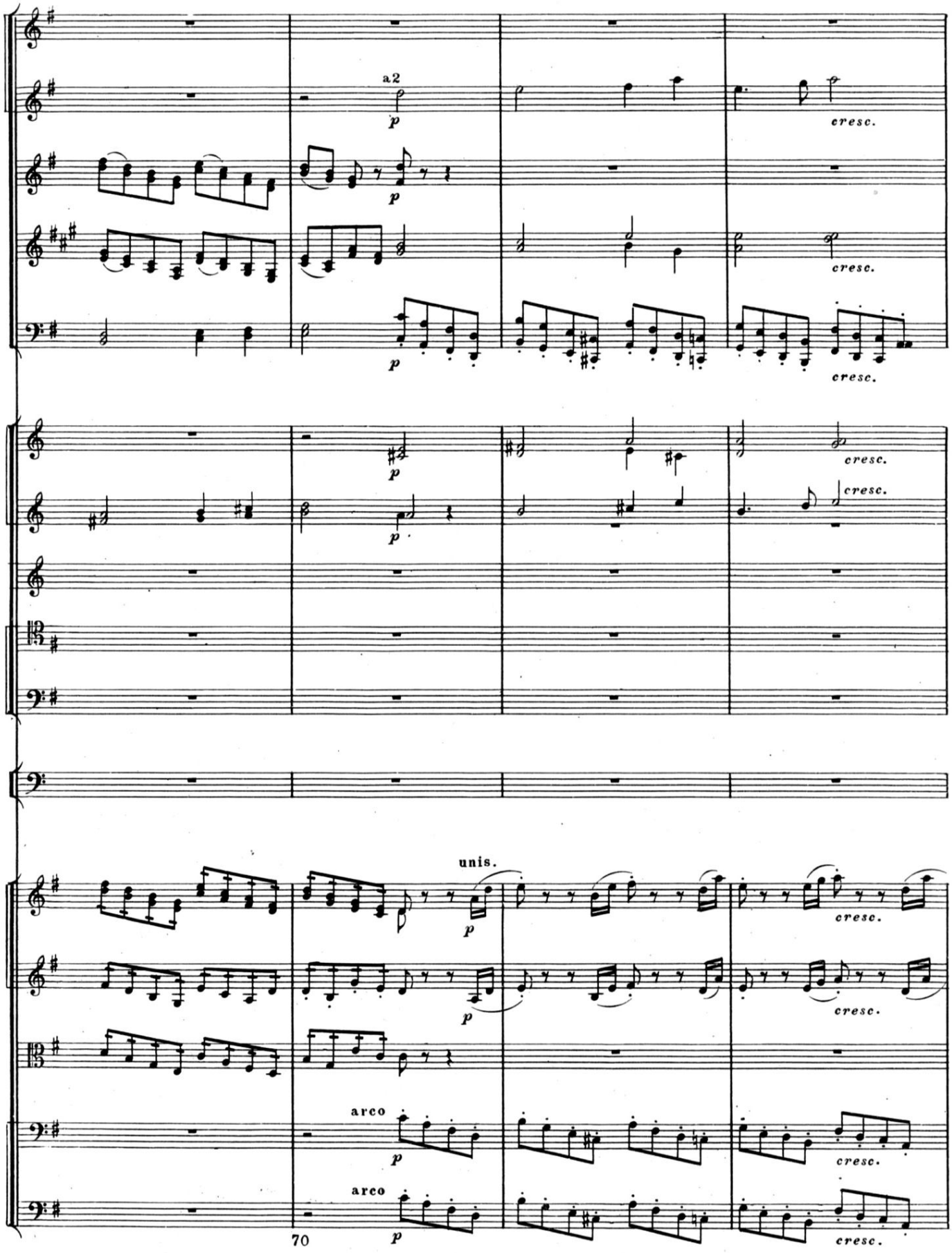

a2
mf
cresc.
p
a2
arco
pizz.

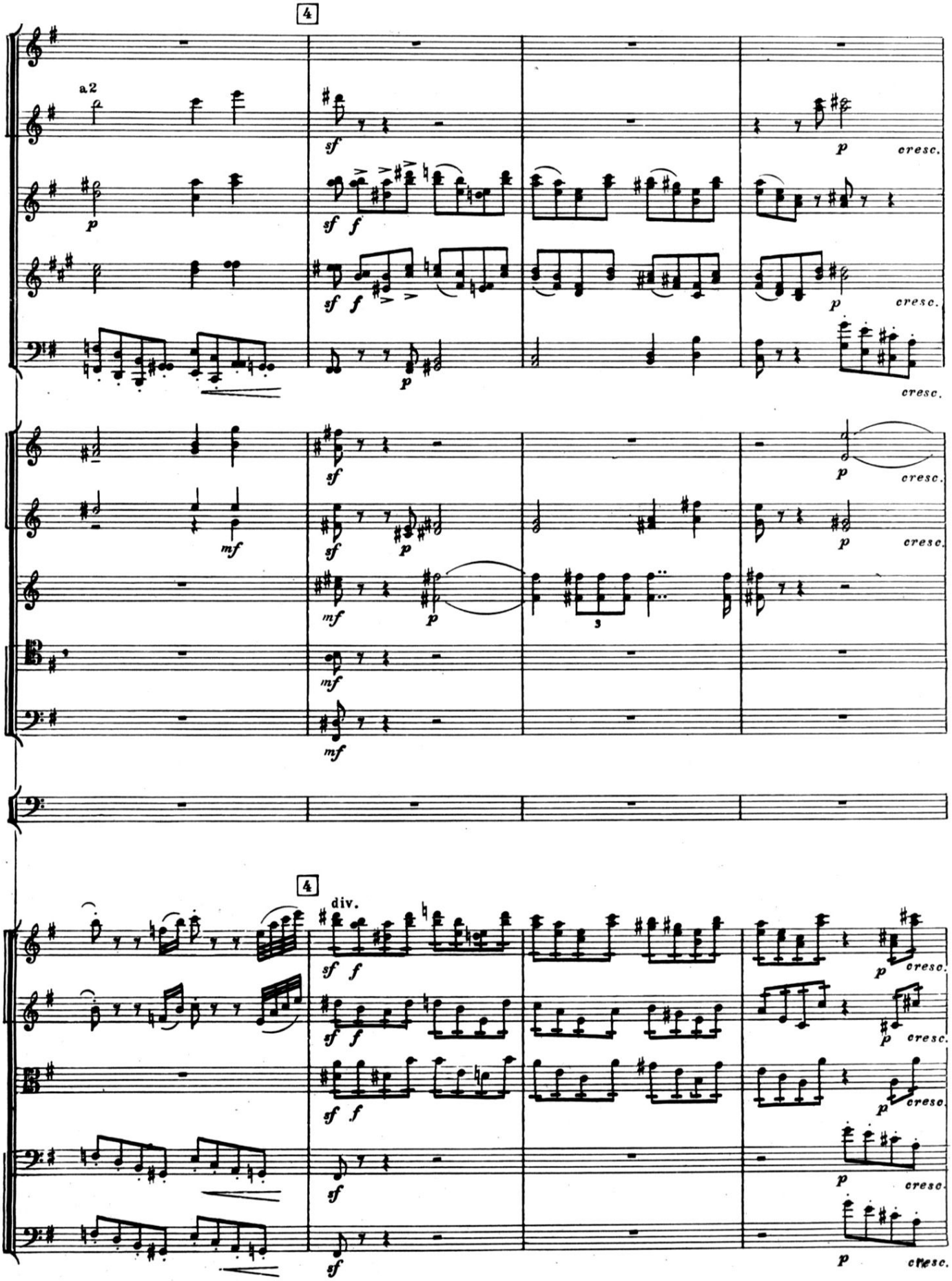

muta in Fl. III
a2
a2
a2
a2
a2
a2
arco
arco

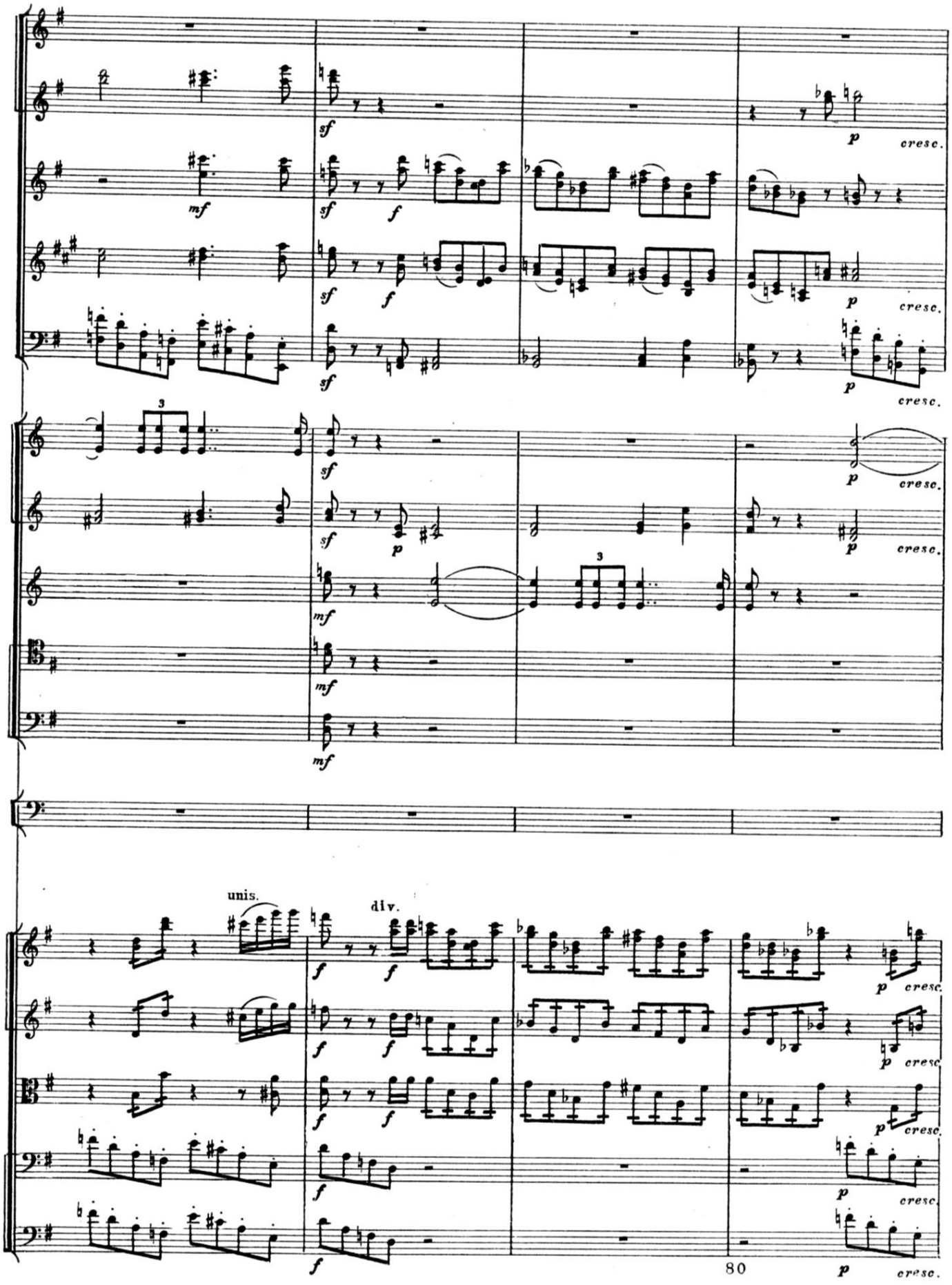

I,II
a2
p
Fl. III
Ob.
a2
Cl.
Fag.
a2
Cor.
Tr-lo
pizz.
50
Cor. I.II

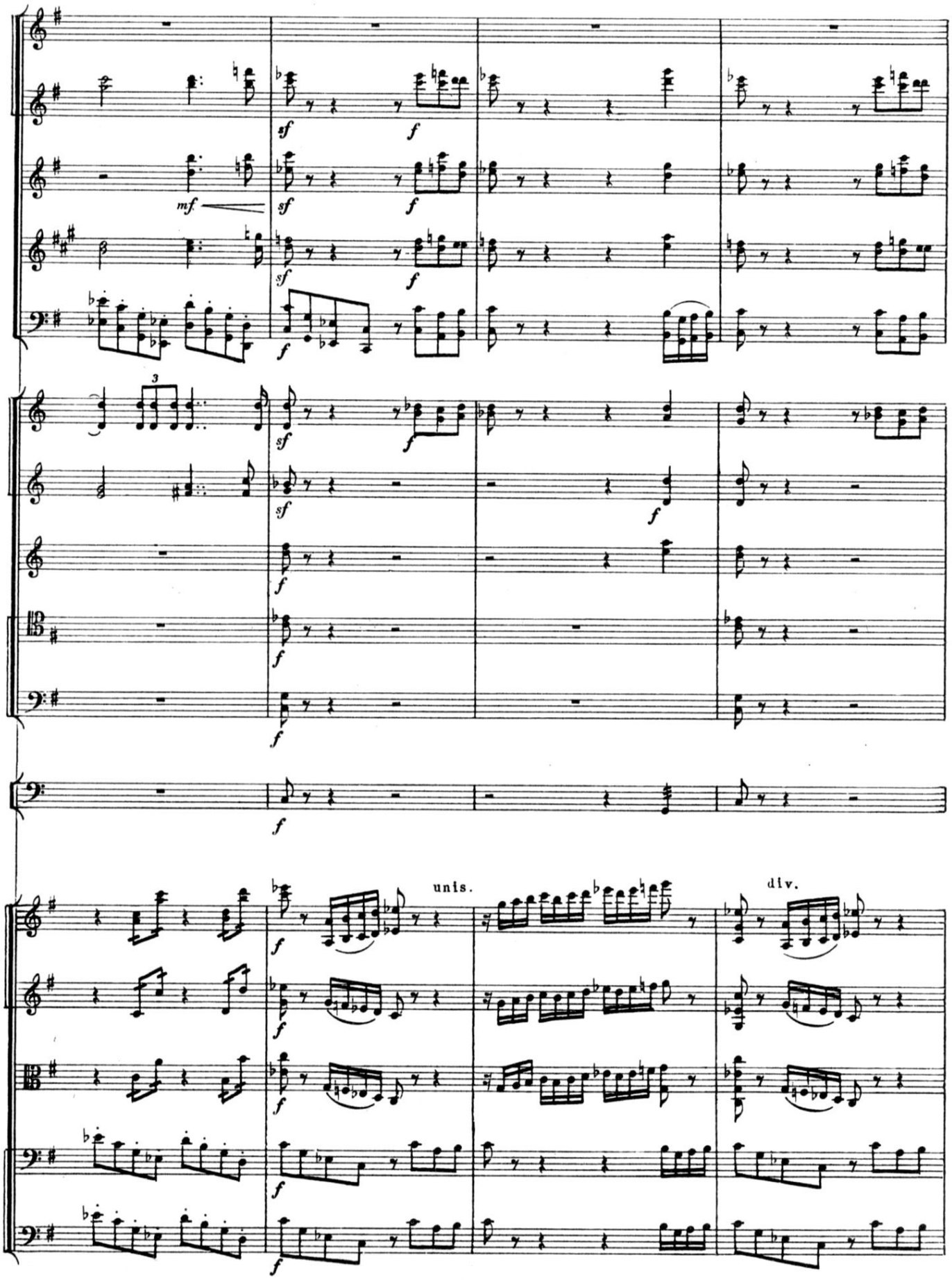

3
a2
I.II
60
Tr-be
cresc.
p

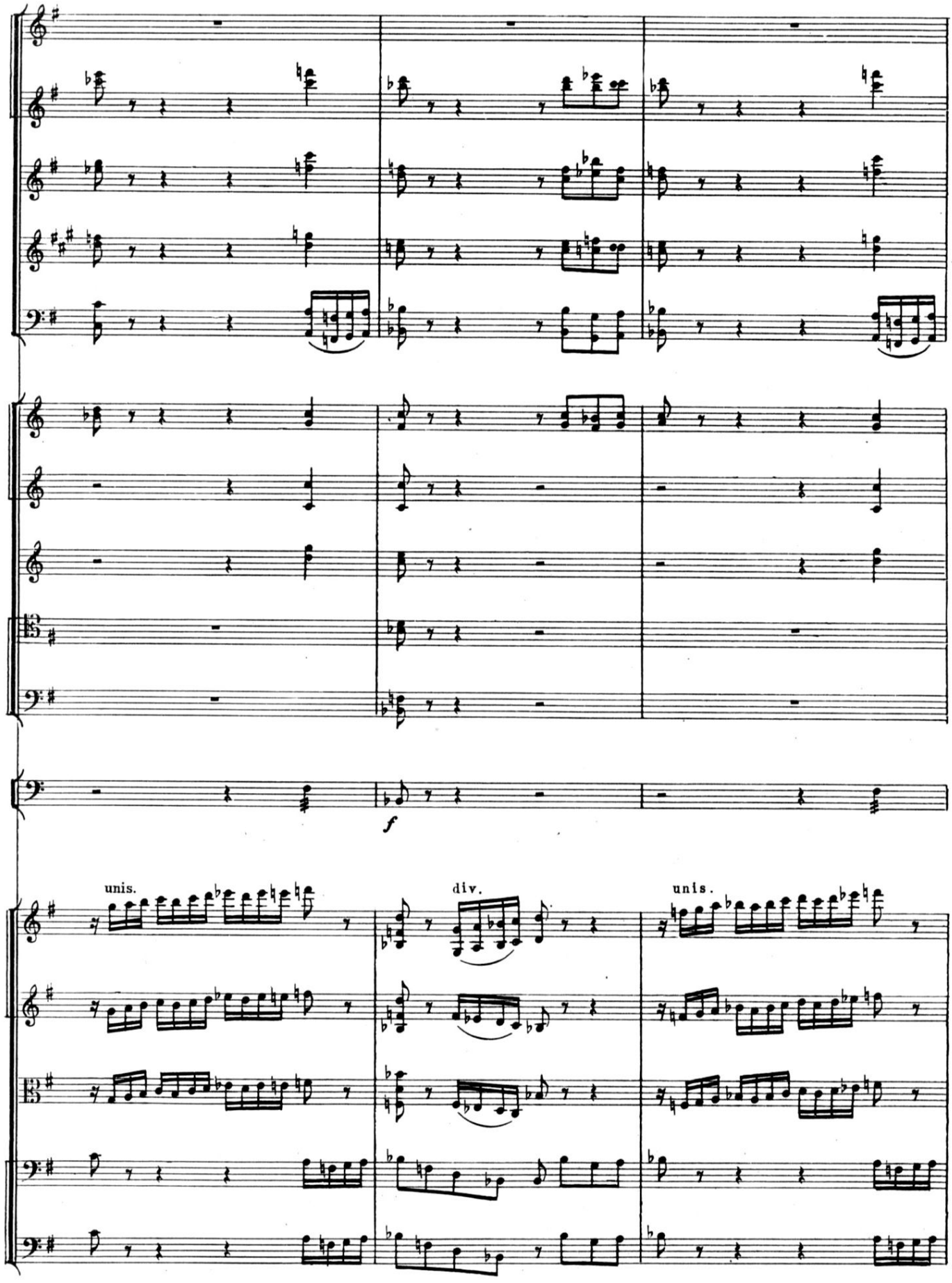

muta in Fl. picc.
div.
arco
arco

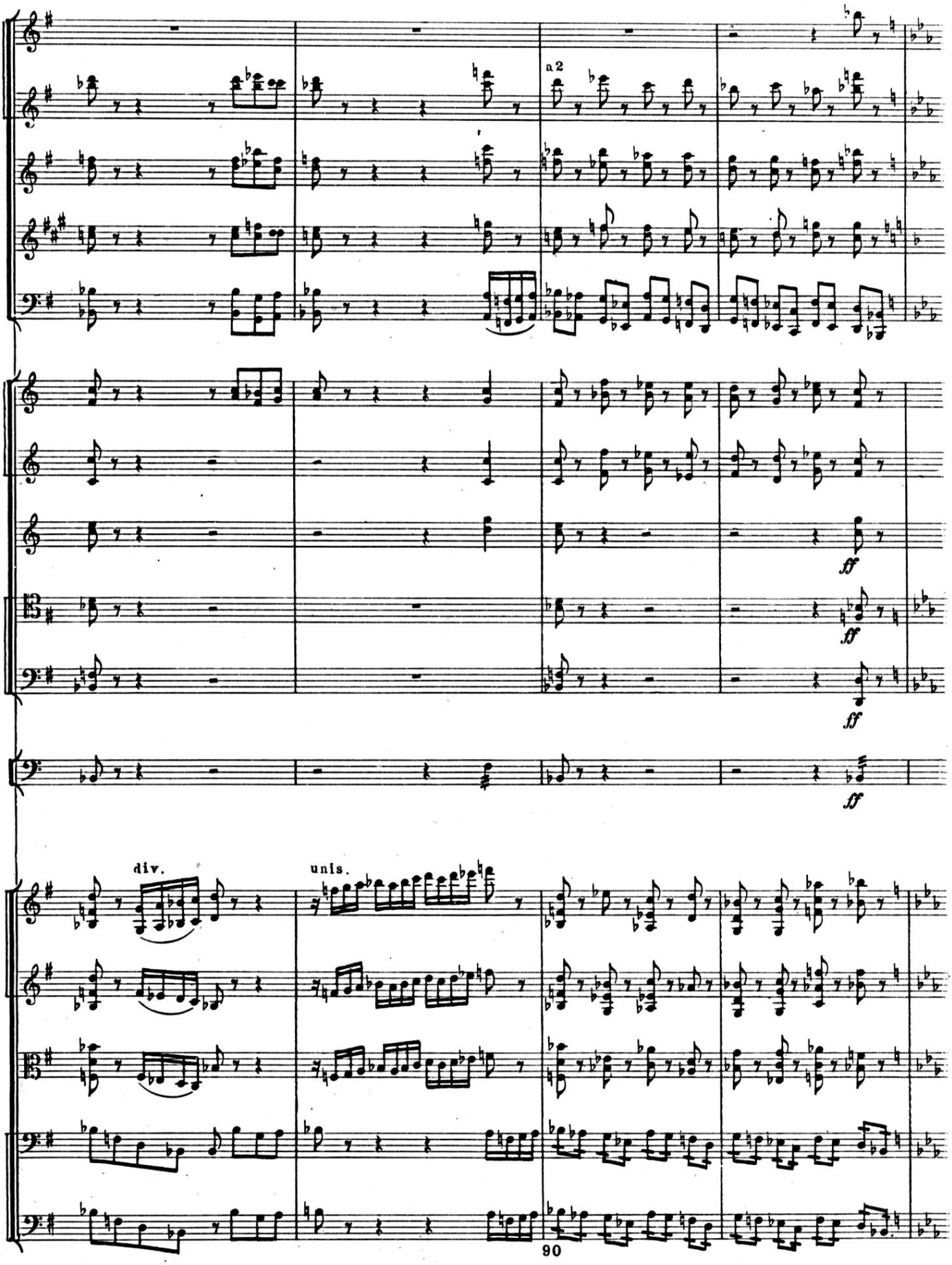

a2
p
cresc.
unis.
arco
70

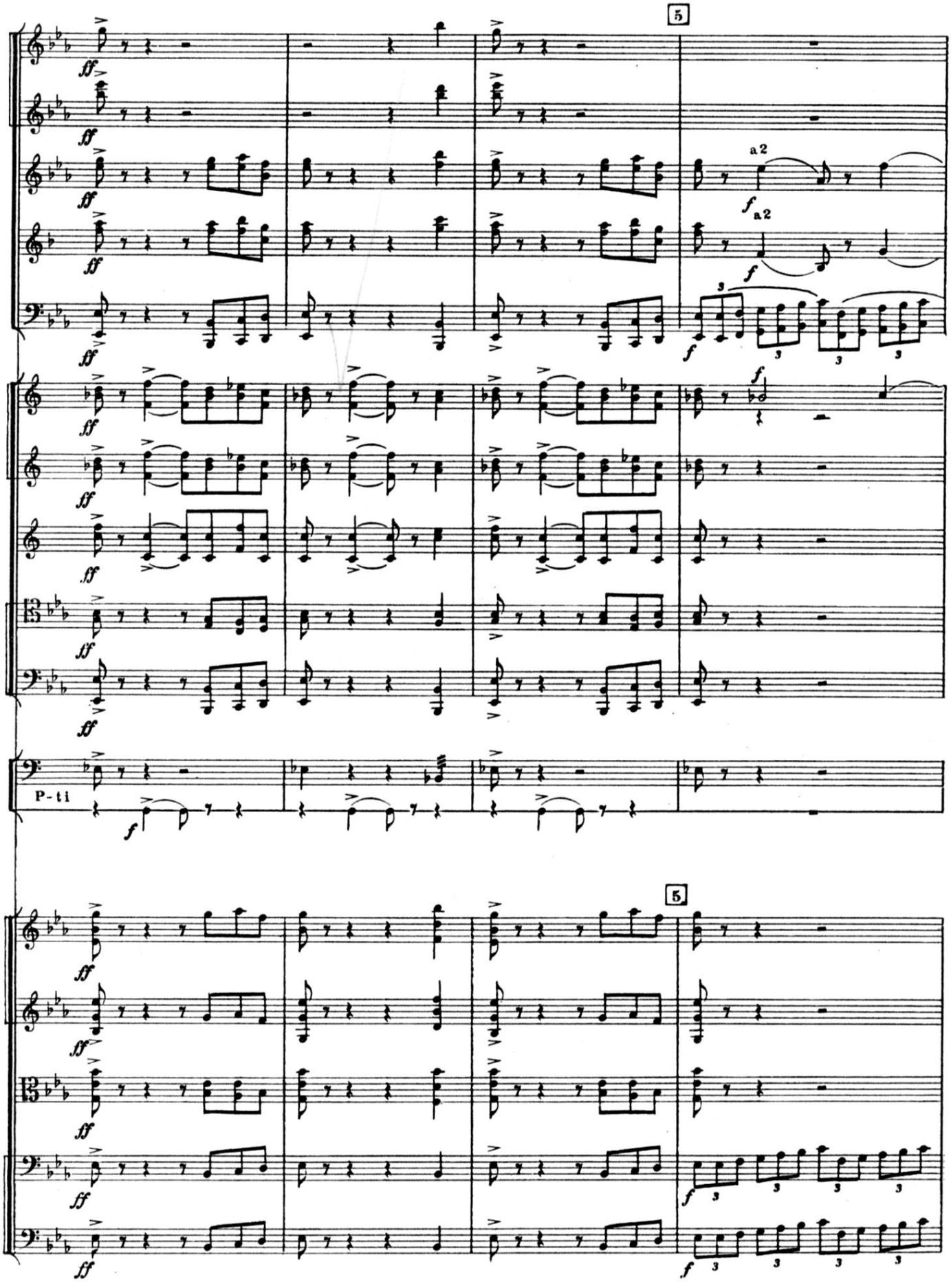

4
a2
sf
p
cresc.
f
mf
div.

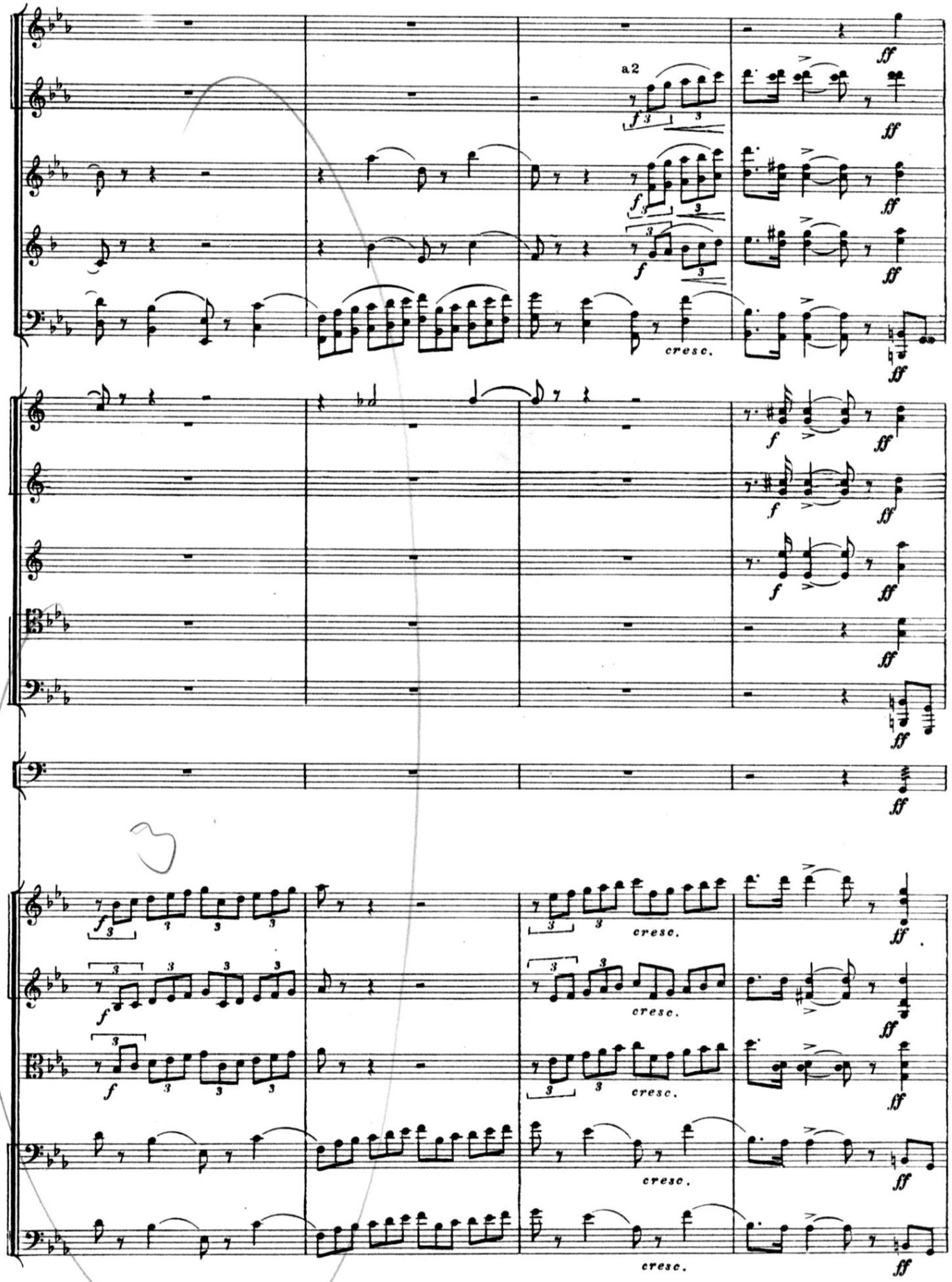

unis.
div.
cresc.

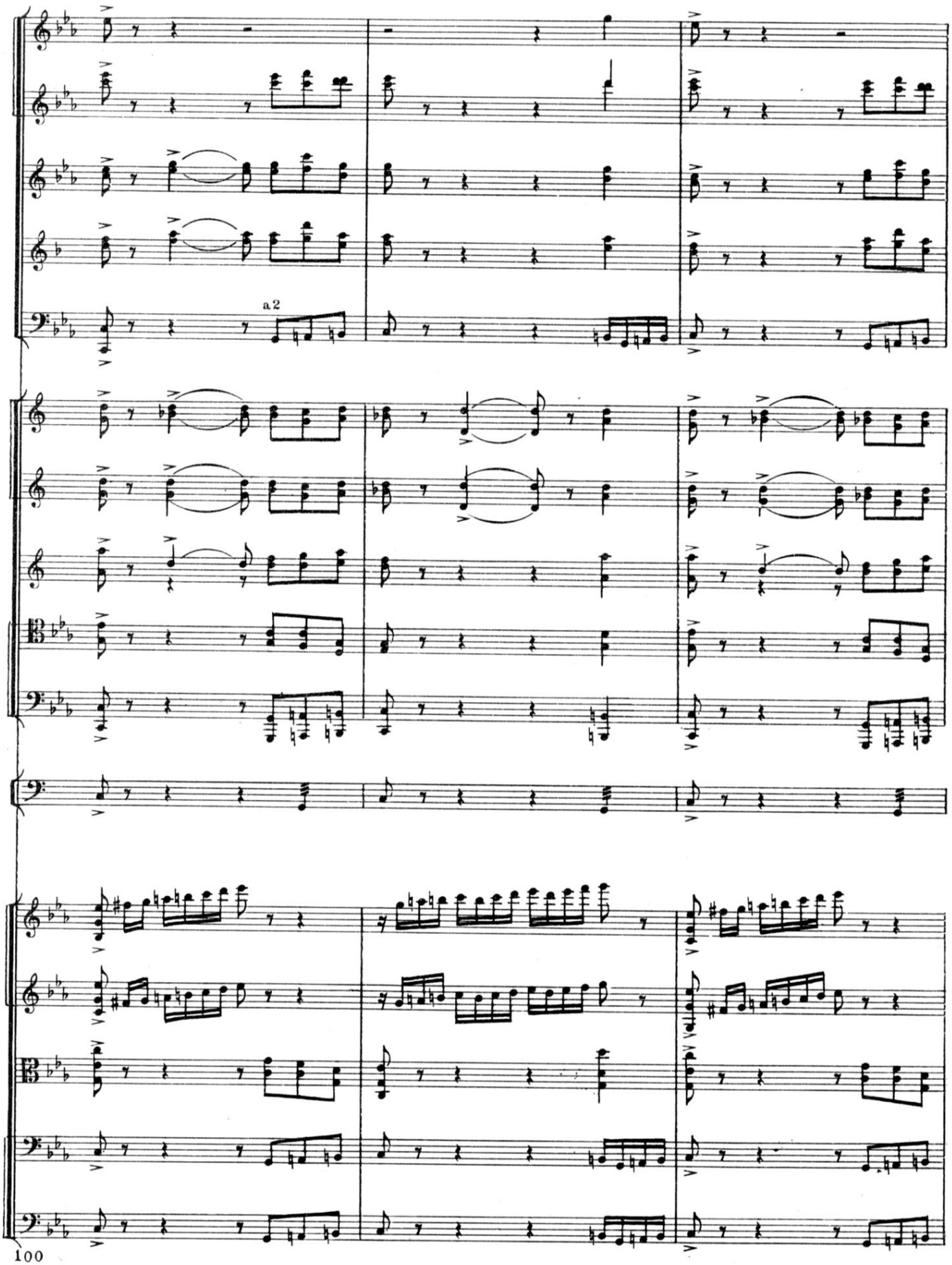

mf
sf
f
3
unis.
div.


f
unis.
div.
unis.

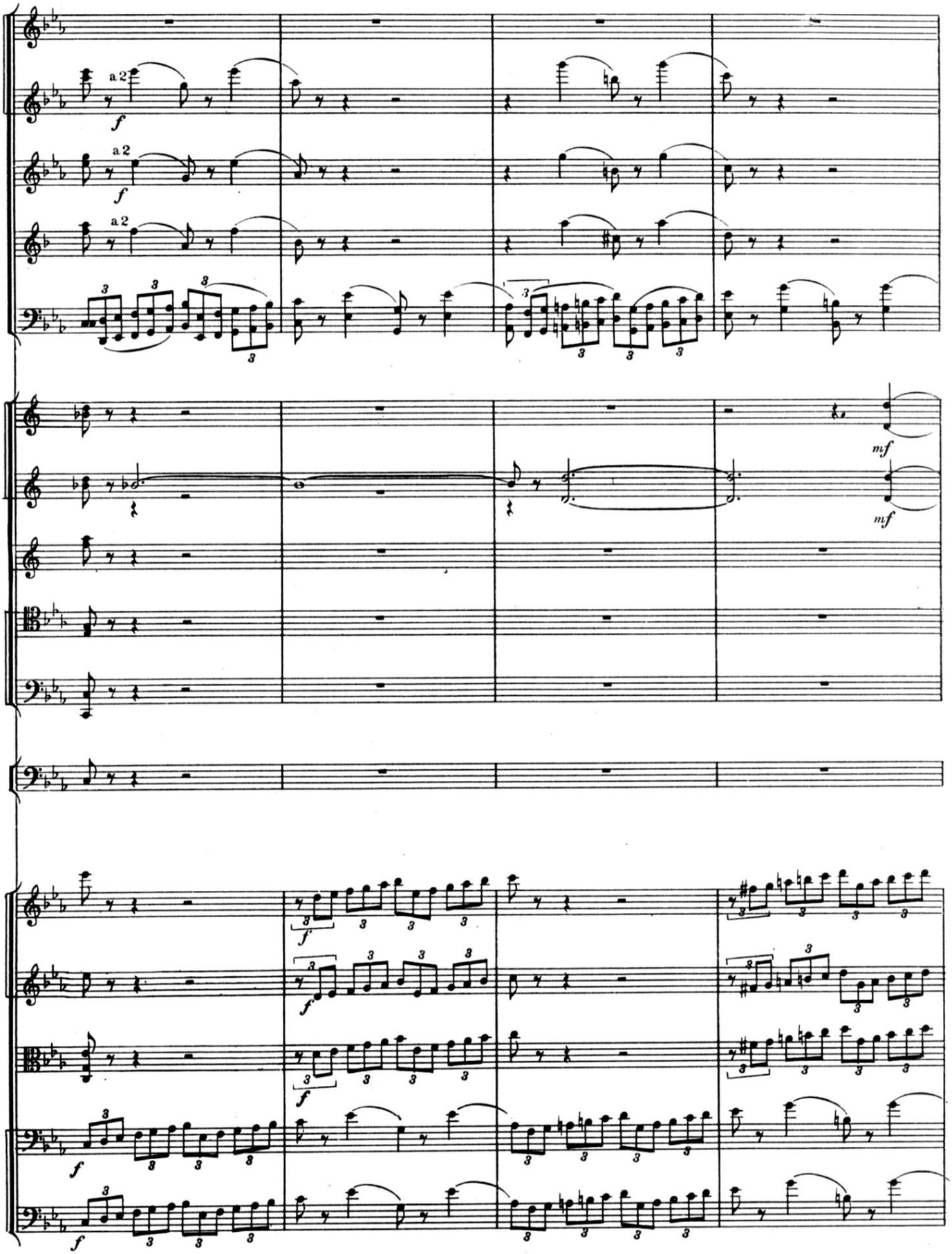

a2
ff
ff
ff
div.
unis.

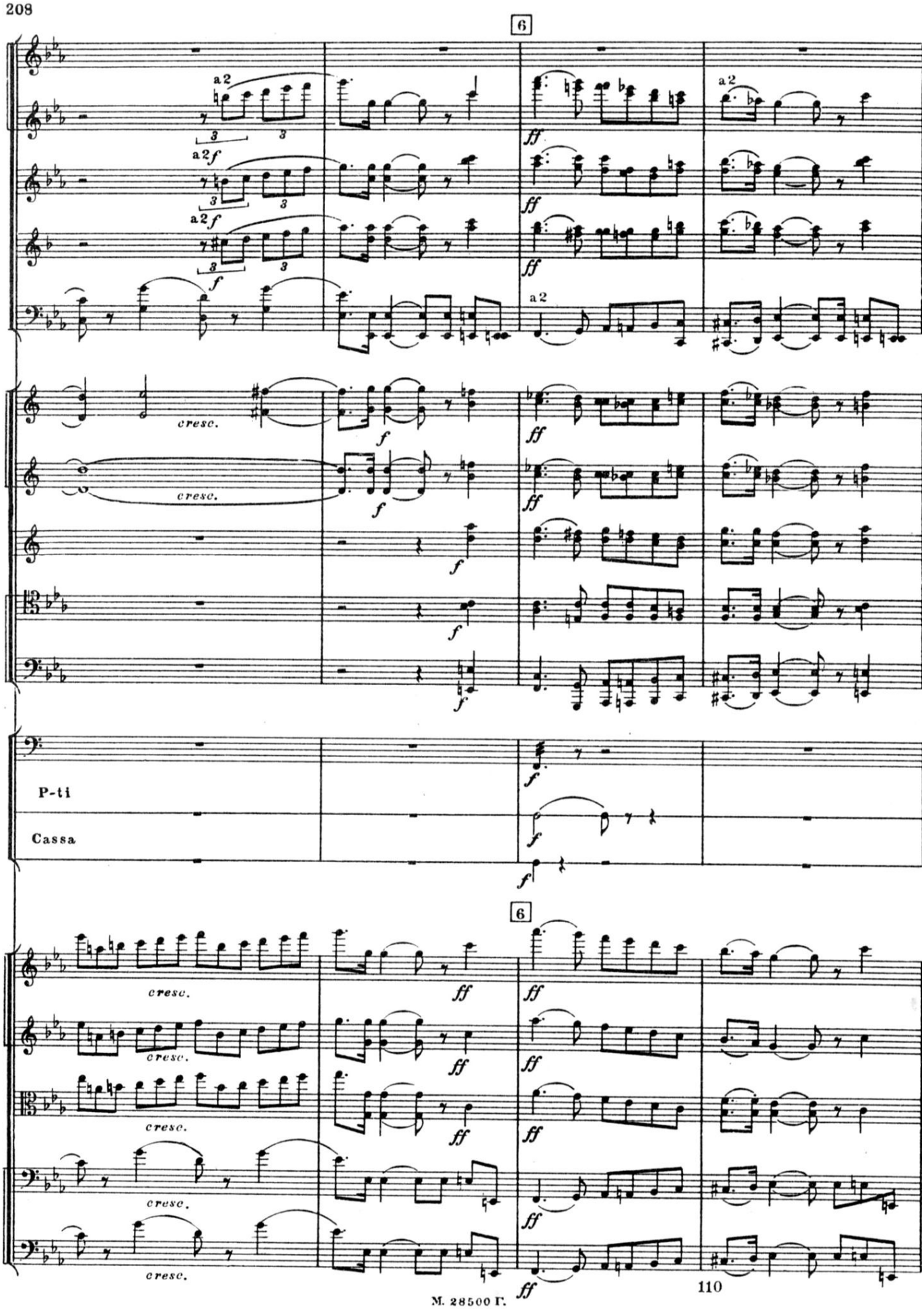

5
a2
a2
P-ti
5

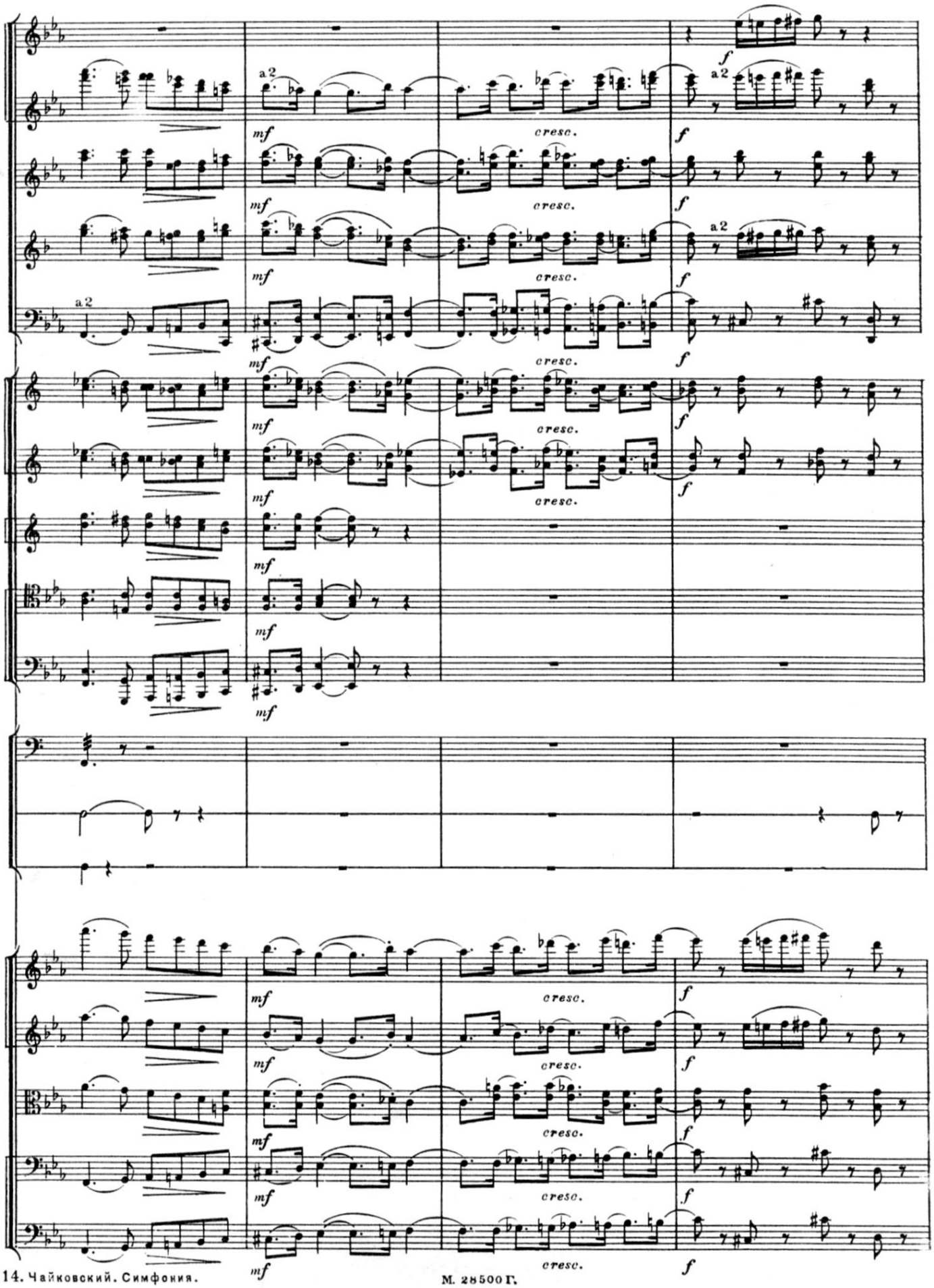

a2
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

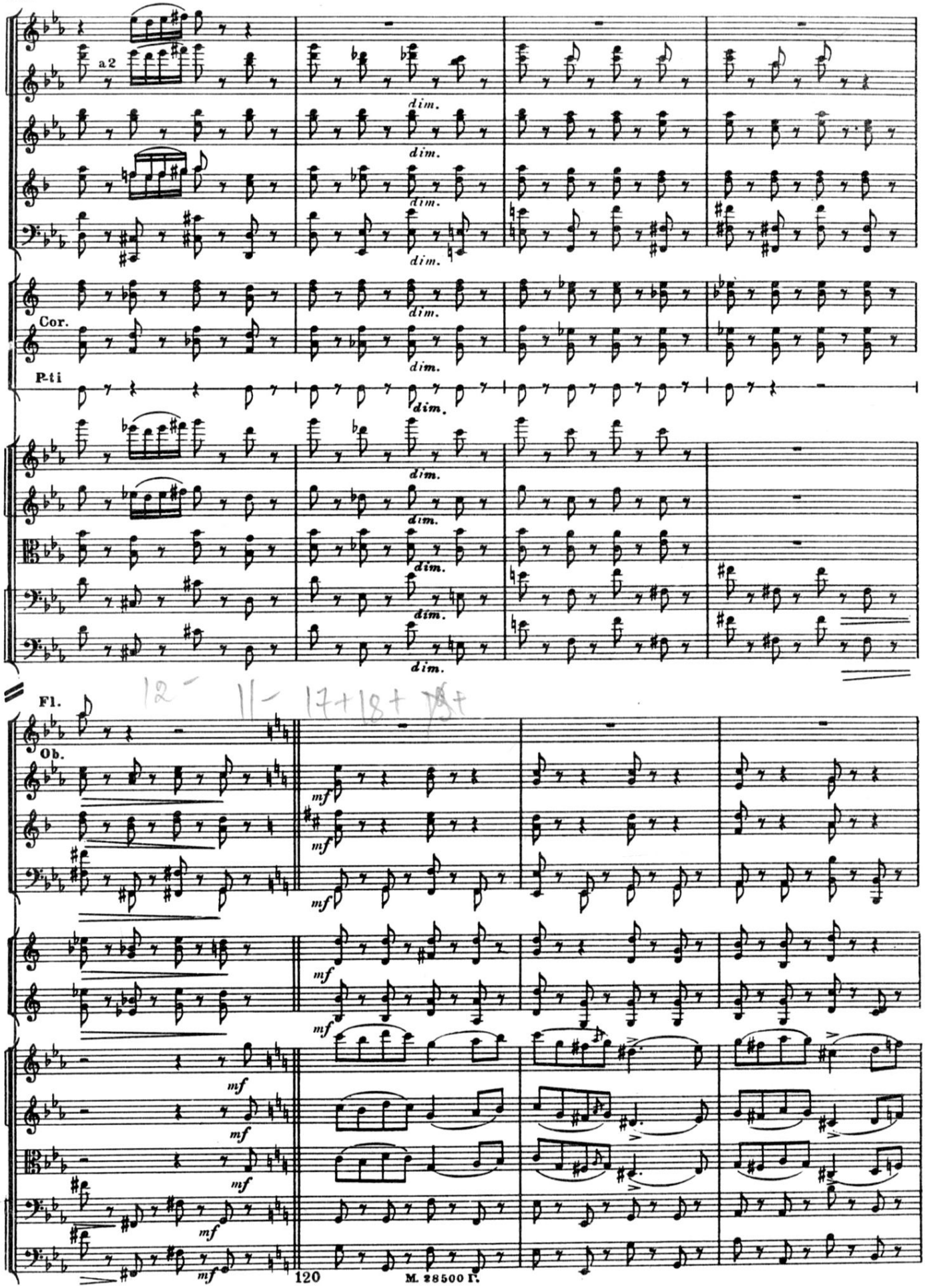


100


a 2
a 2
a 2
f
f
f
mf
mf
f
f
f
f
f


6
a2
a2 f
a2 f
f
ff
a2
cresc.
f
ff
P-ti
Cassa
6
cresc.
ff


a 2
mf
cresc.
f



M. 28500 I.

7

a2

Tr-be

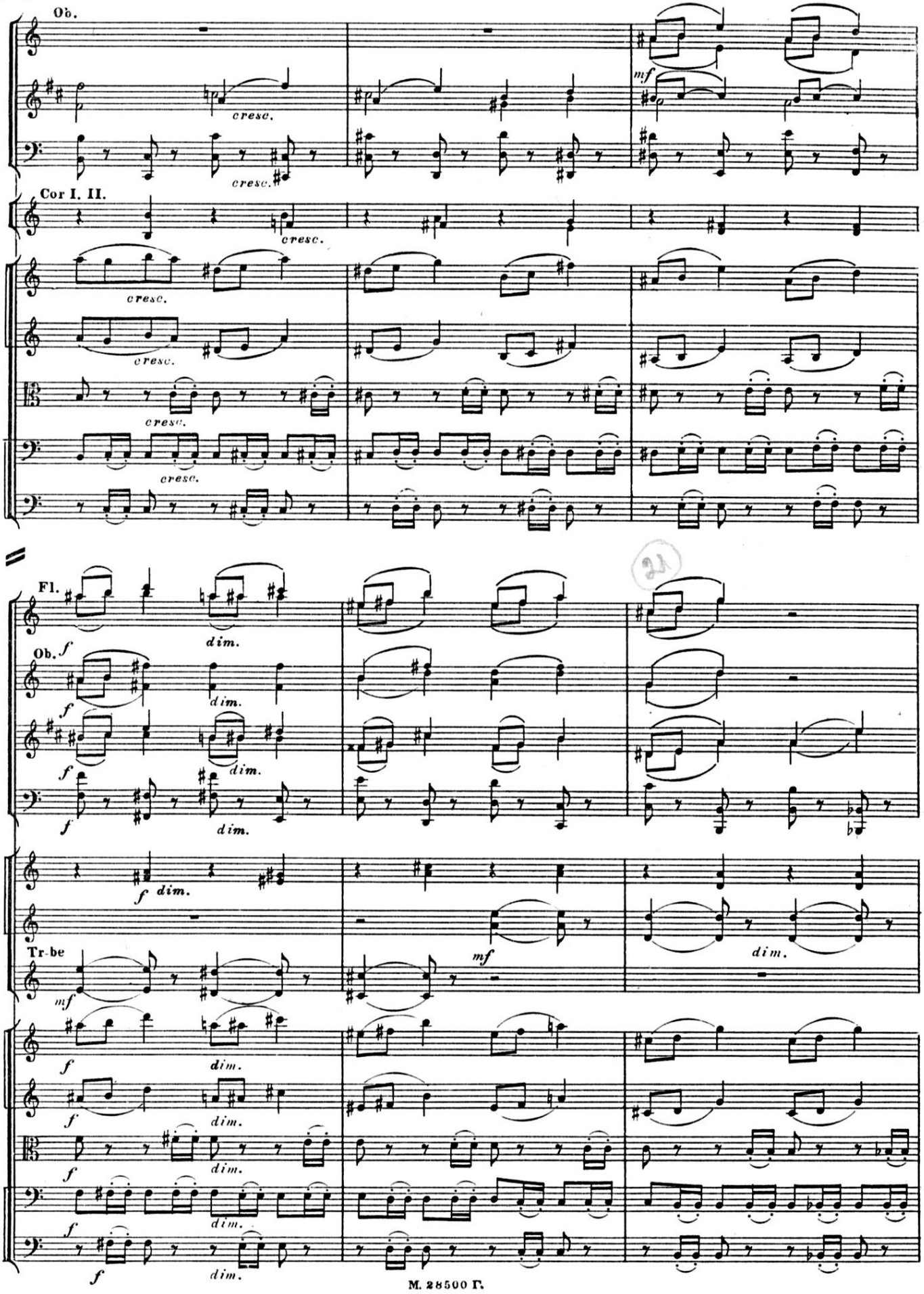
pizz.

arco

I

Cor.

I.II.


Ob.
cresc.
cresc.
mf
Cor I. II.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
Fl.
dim.
Ob.
f
dim.
f
dim.
f
dim.
f dim.
Tr-be
mf
mf
dim.
f
dim.
f
dim.
f
dim.
f
dim.

8

Ob.

a 2

Cor.

IV

140

Fl.

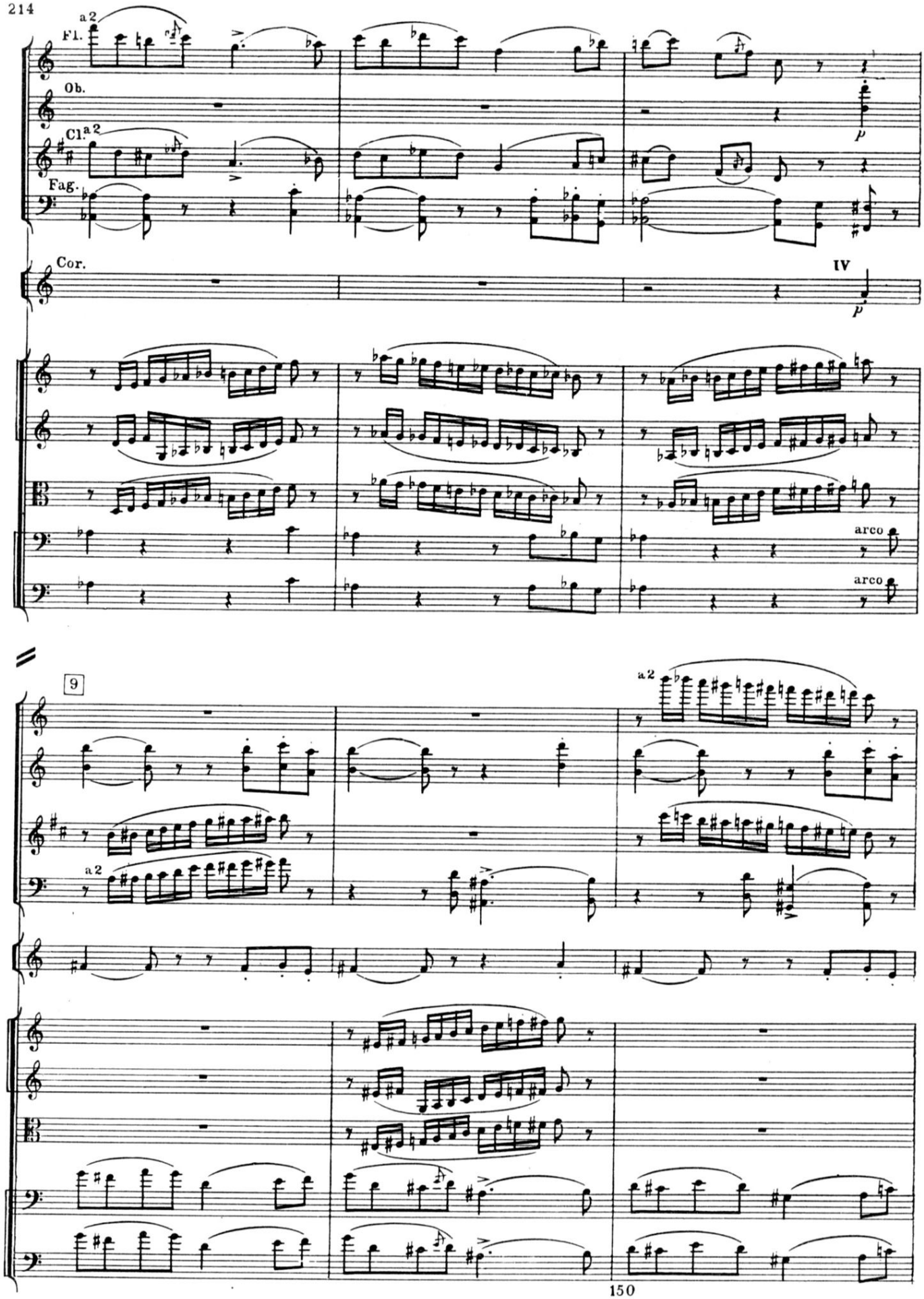
a 2

Ob.

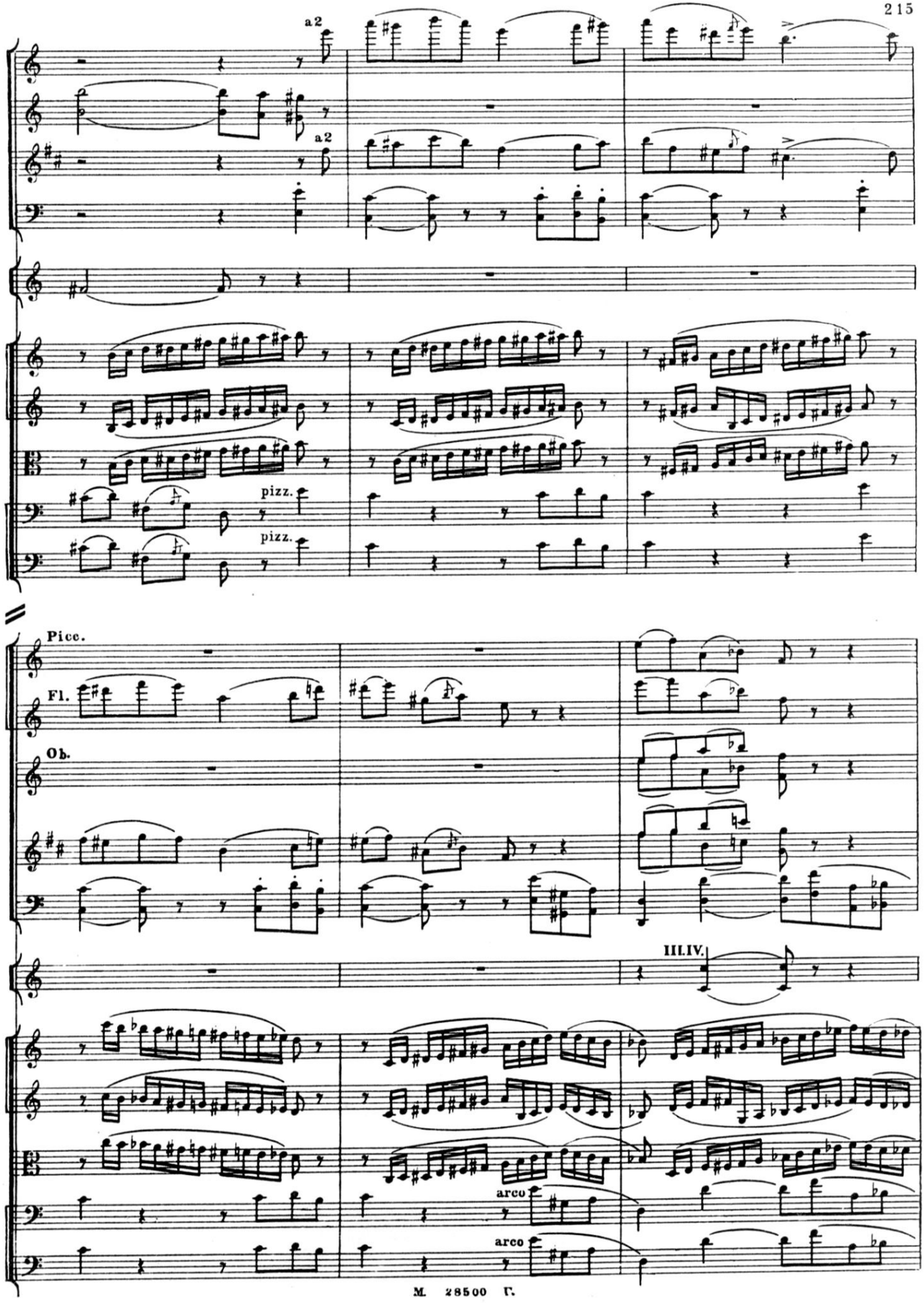
a 2

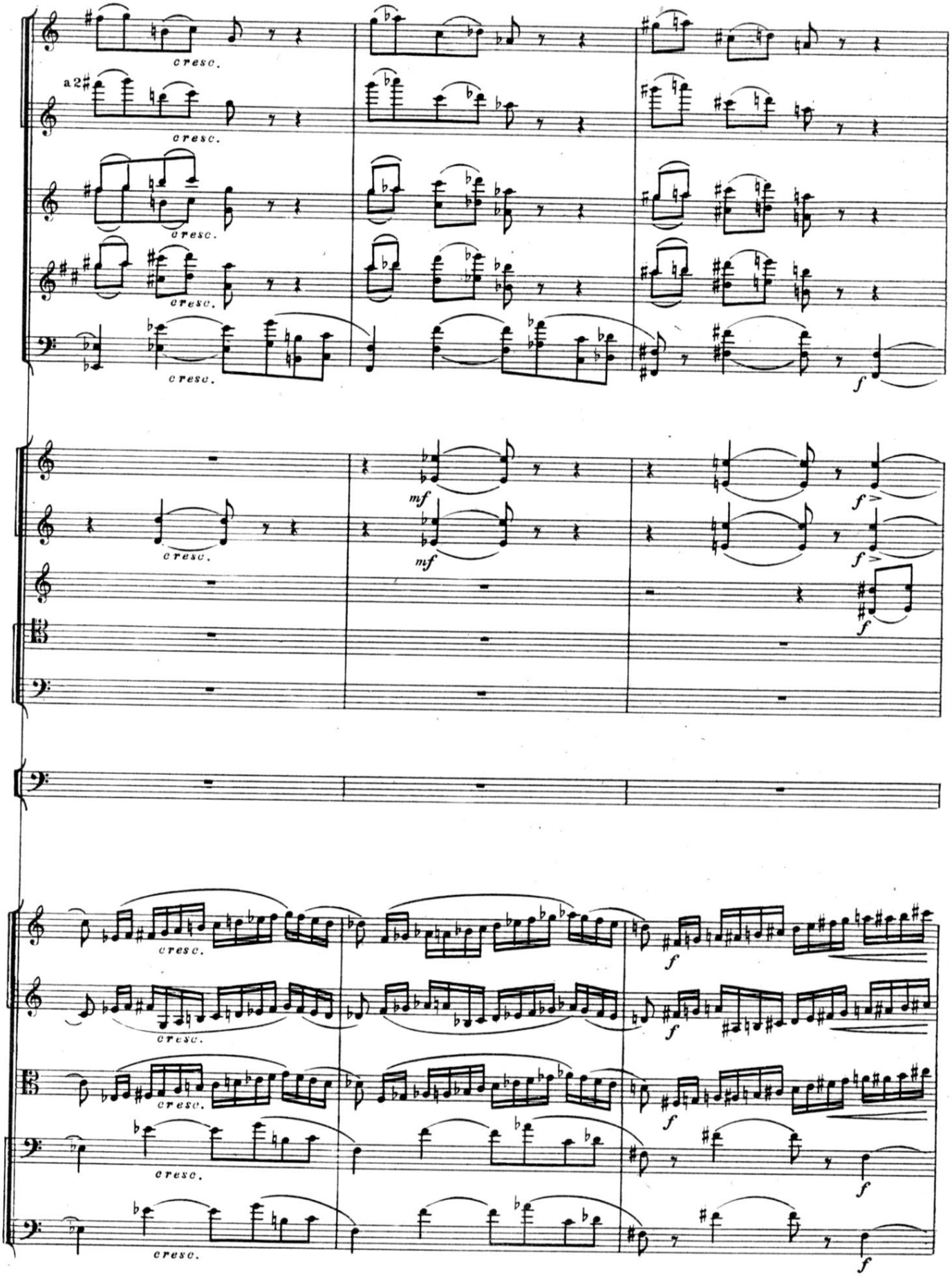
Cor. IV

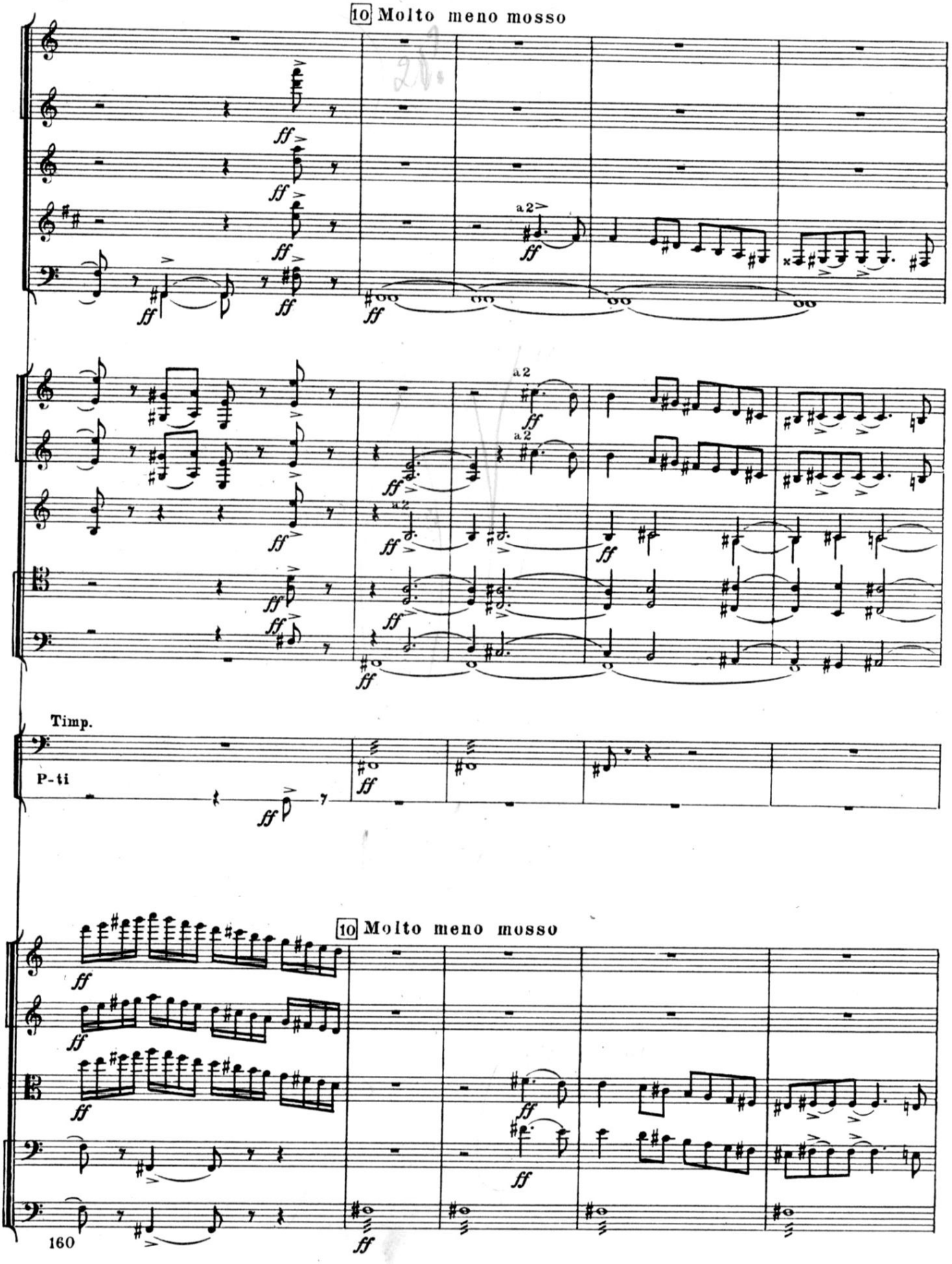
pizz.

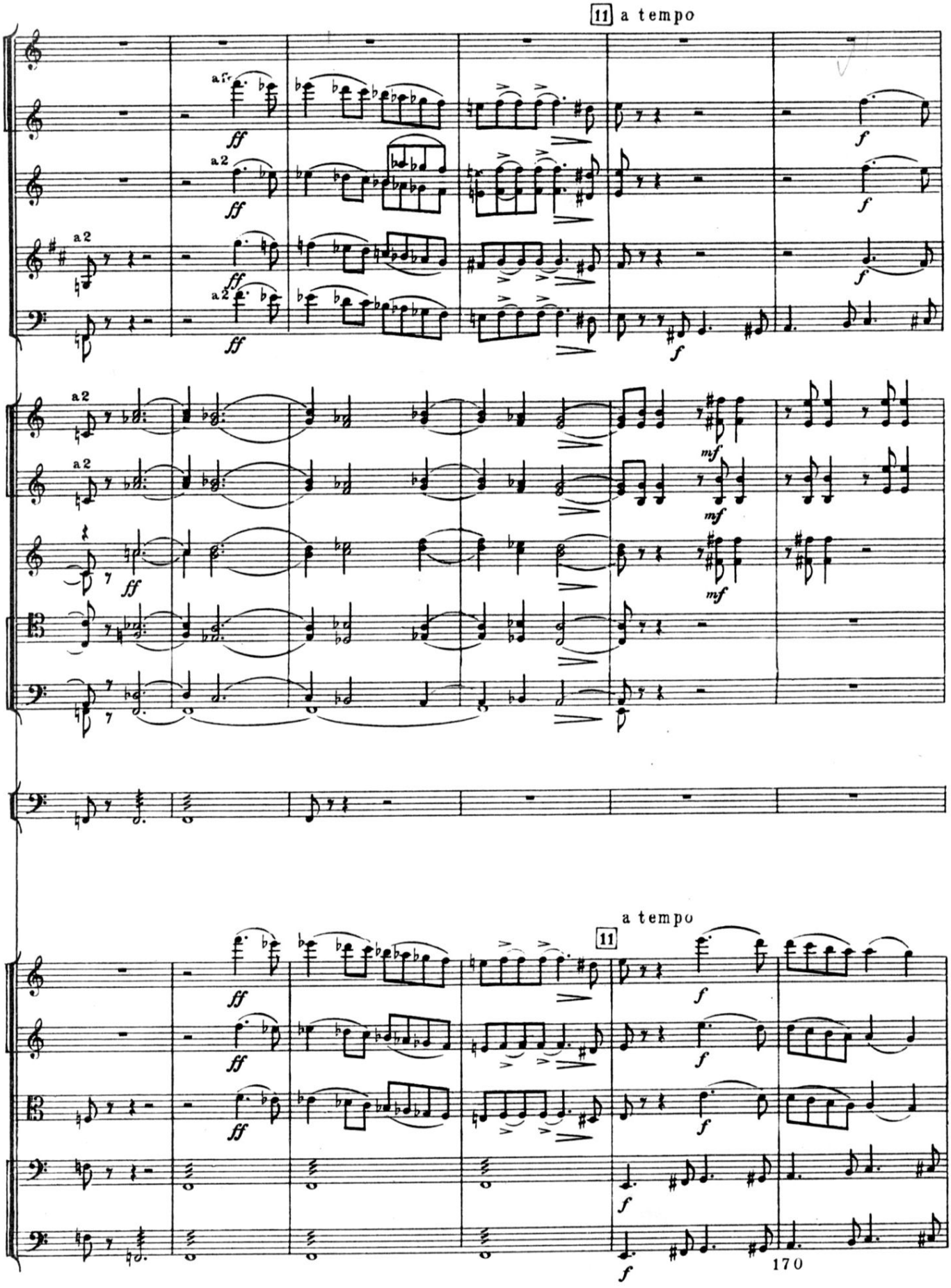


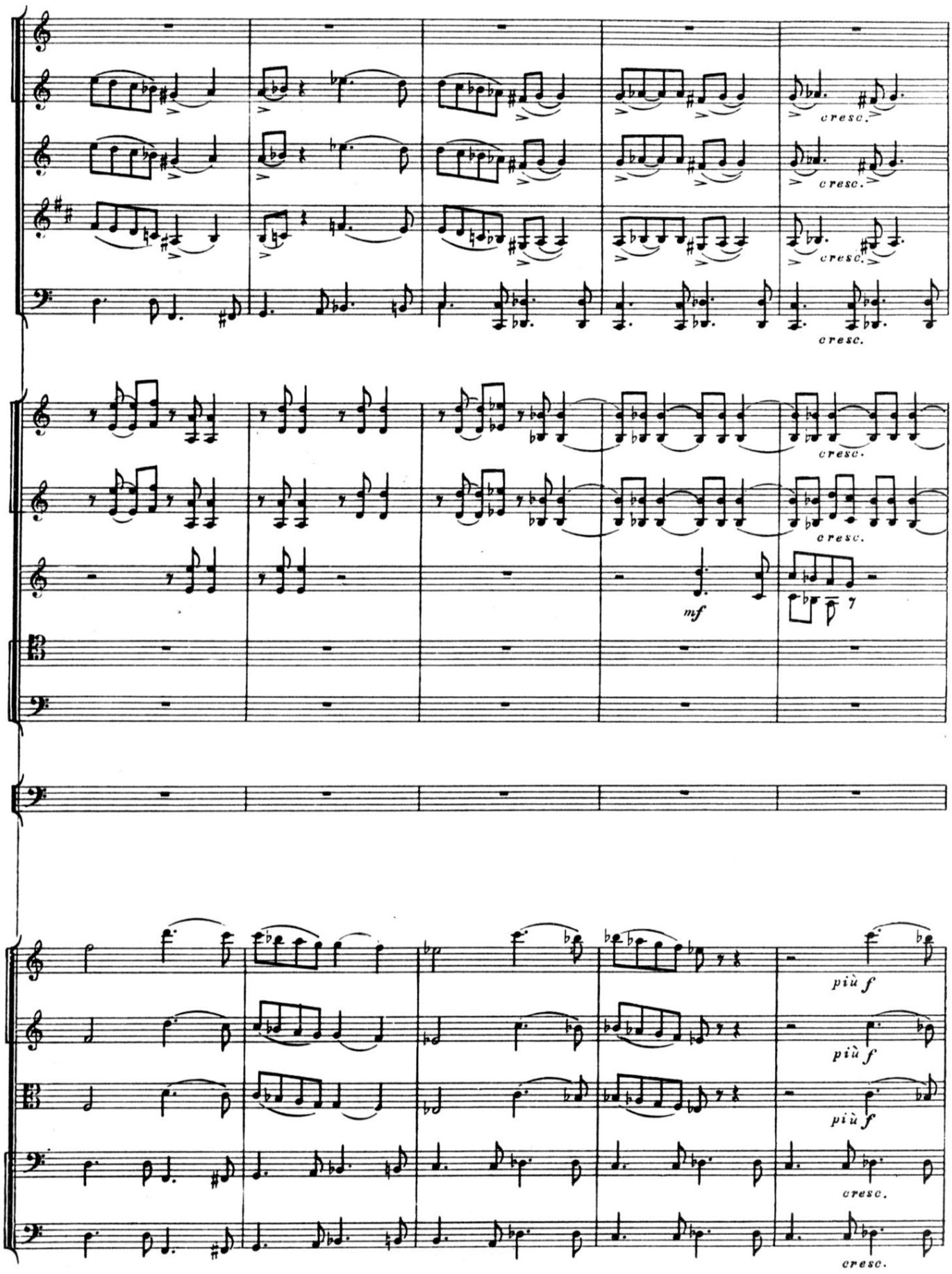
M 28500 Г.

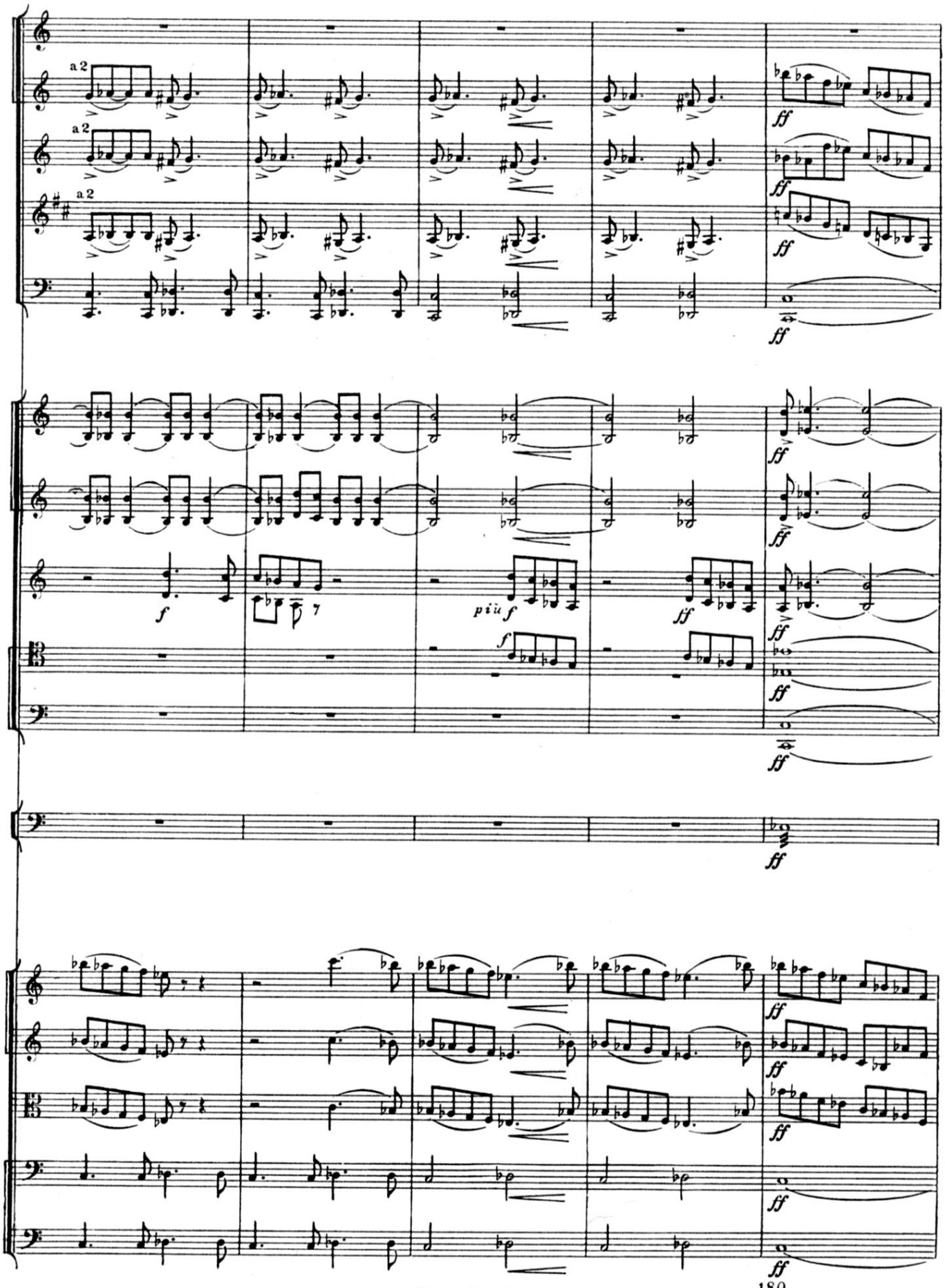

a2
a2
pizz.
pizz.
Picc.
Fl.
Ob.
III.IV.
arco
arco

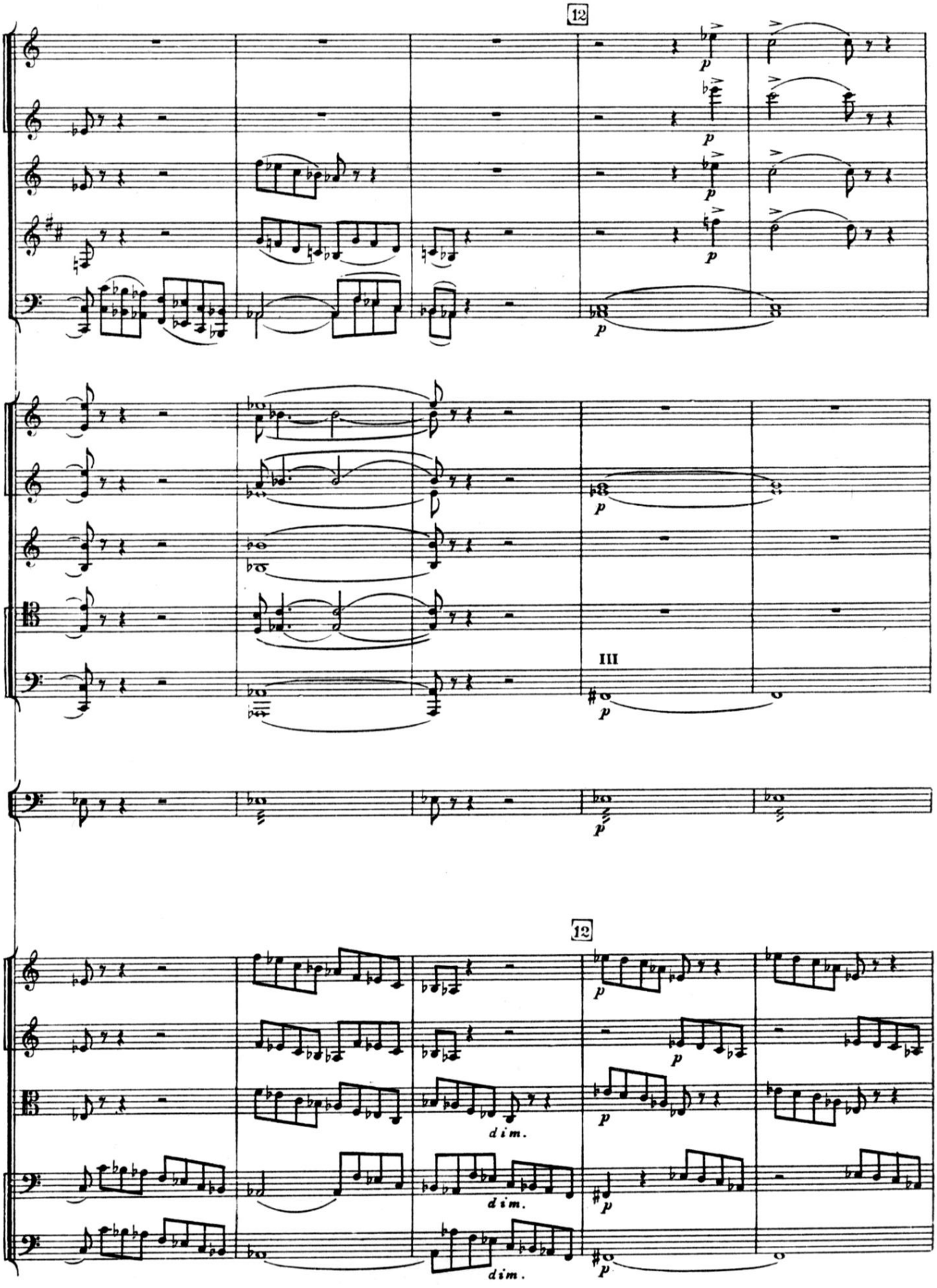

a 2
cresc.
mf
f

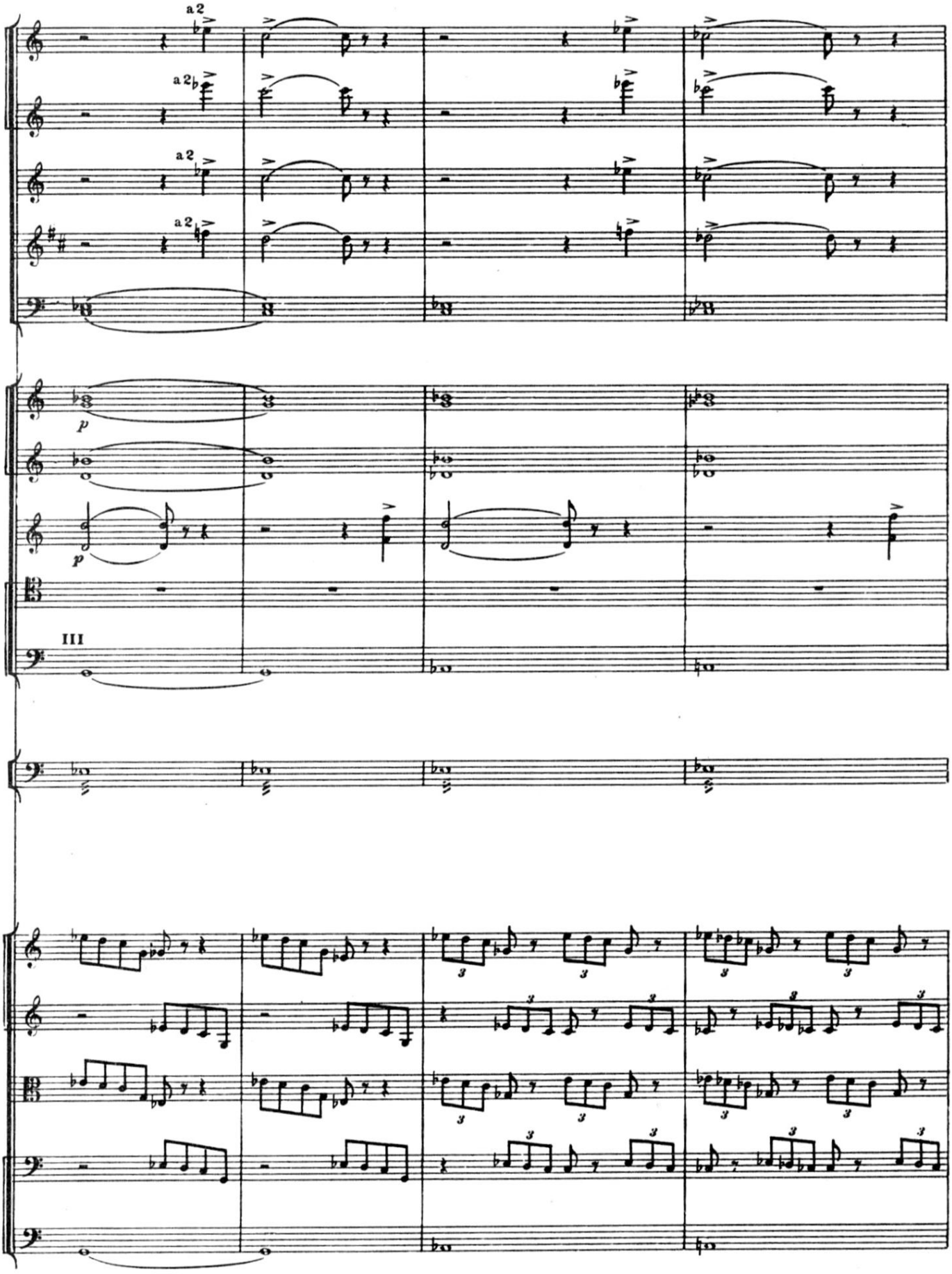

10 Molto meno mosso
a 2
Timp.
P-ti
10 Molto meno mosso
160

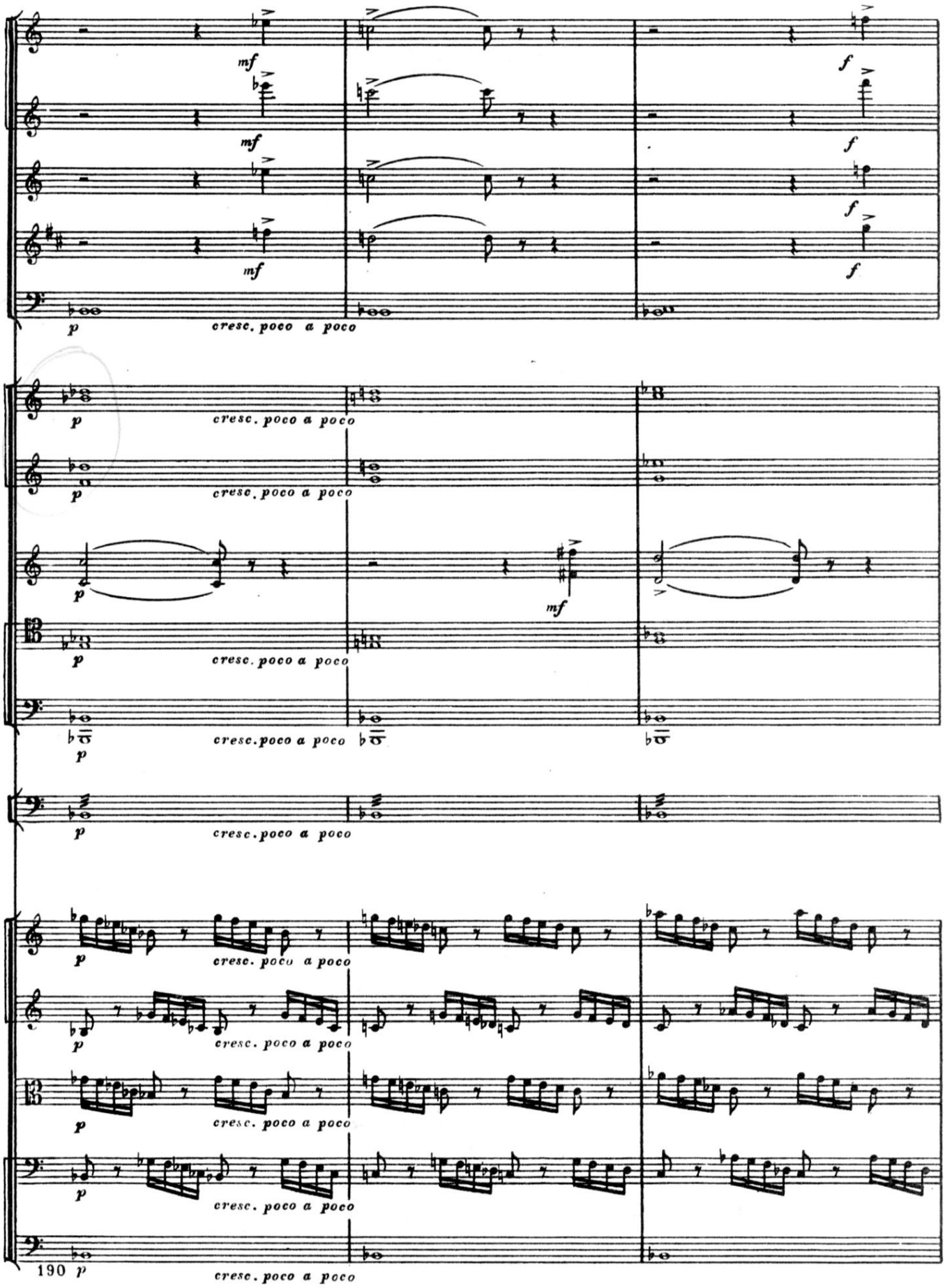

11 a tempo
a2
ff
f
mf
11 a tempo
170

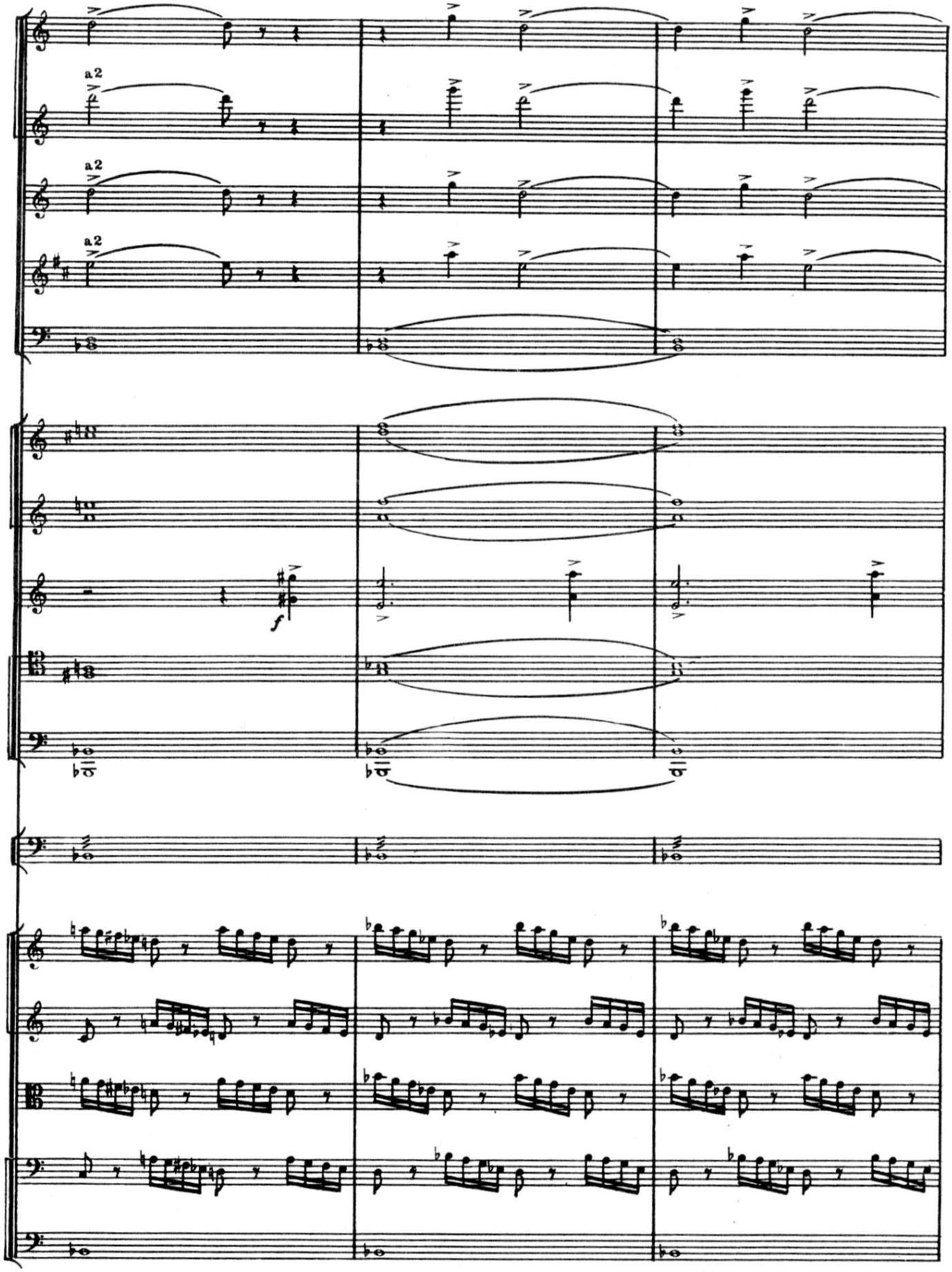

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
mf
più f
più f
più f
cresc.
cresc.

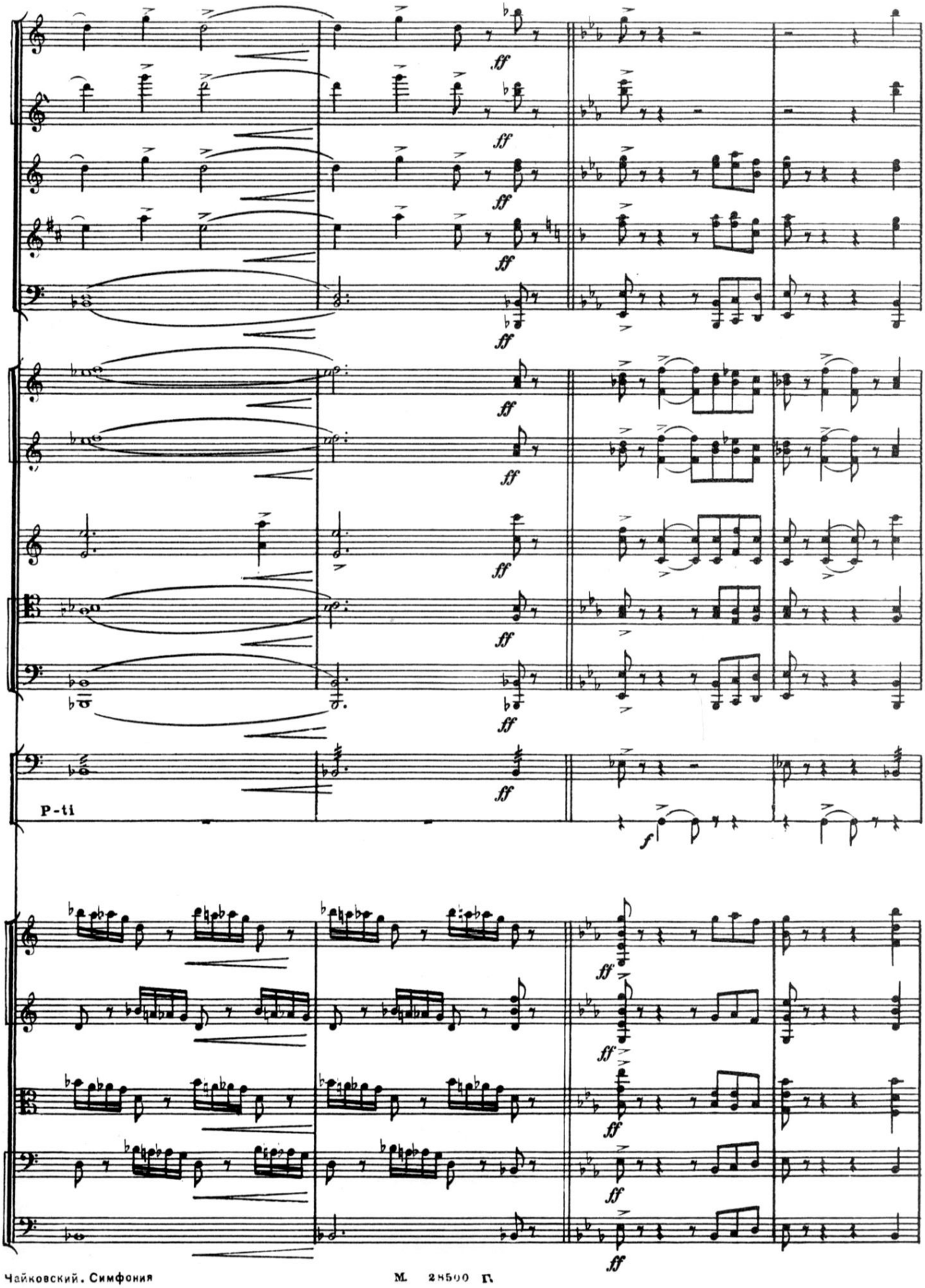

a 2
a 2
a 2
ff
f
più f
7

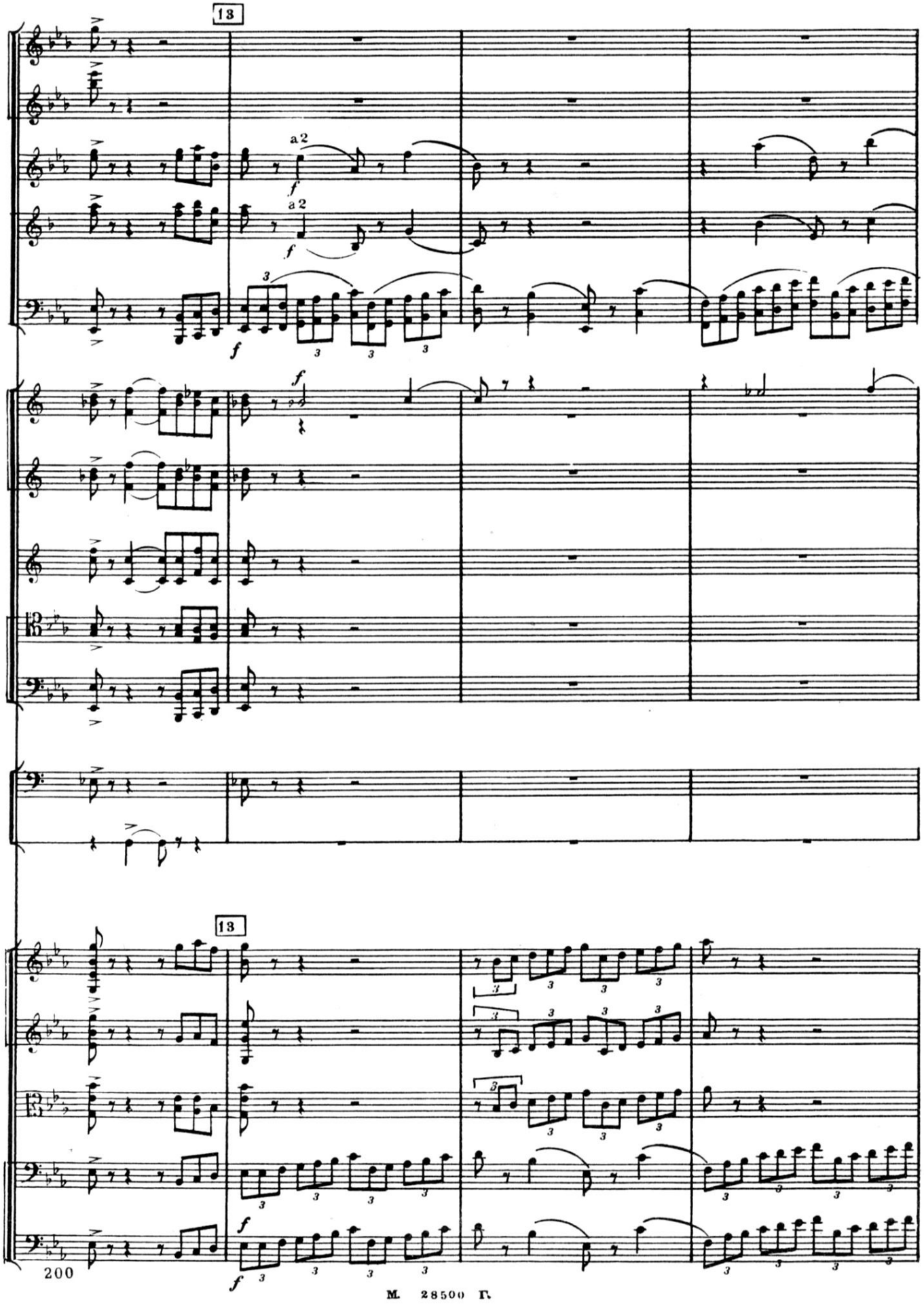

12
p
III
12
dim.
dim.
dim.

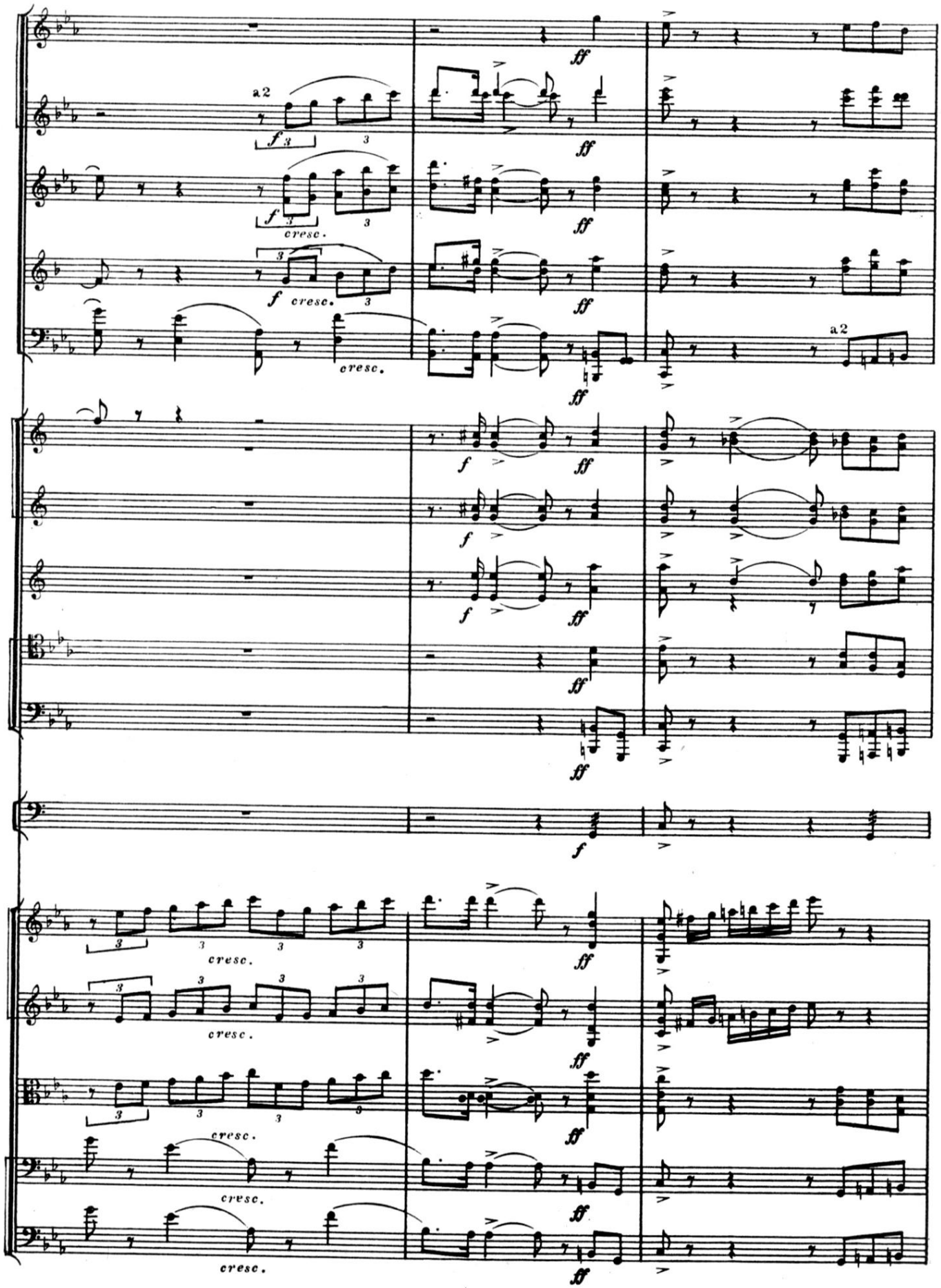

a2
a2
a2
a2
p
p
III

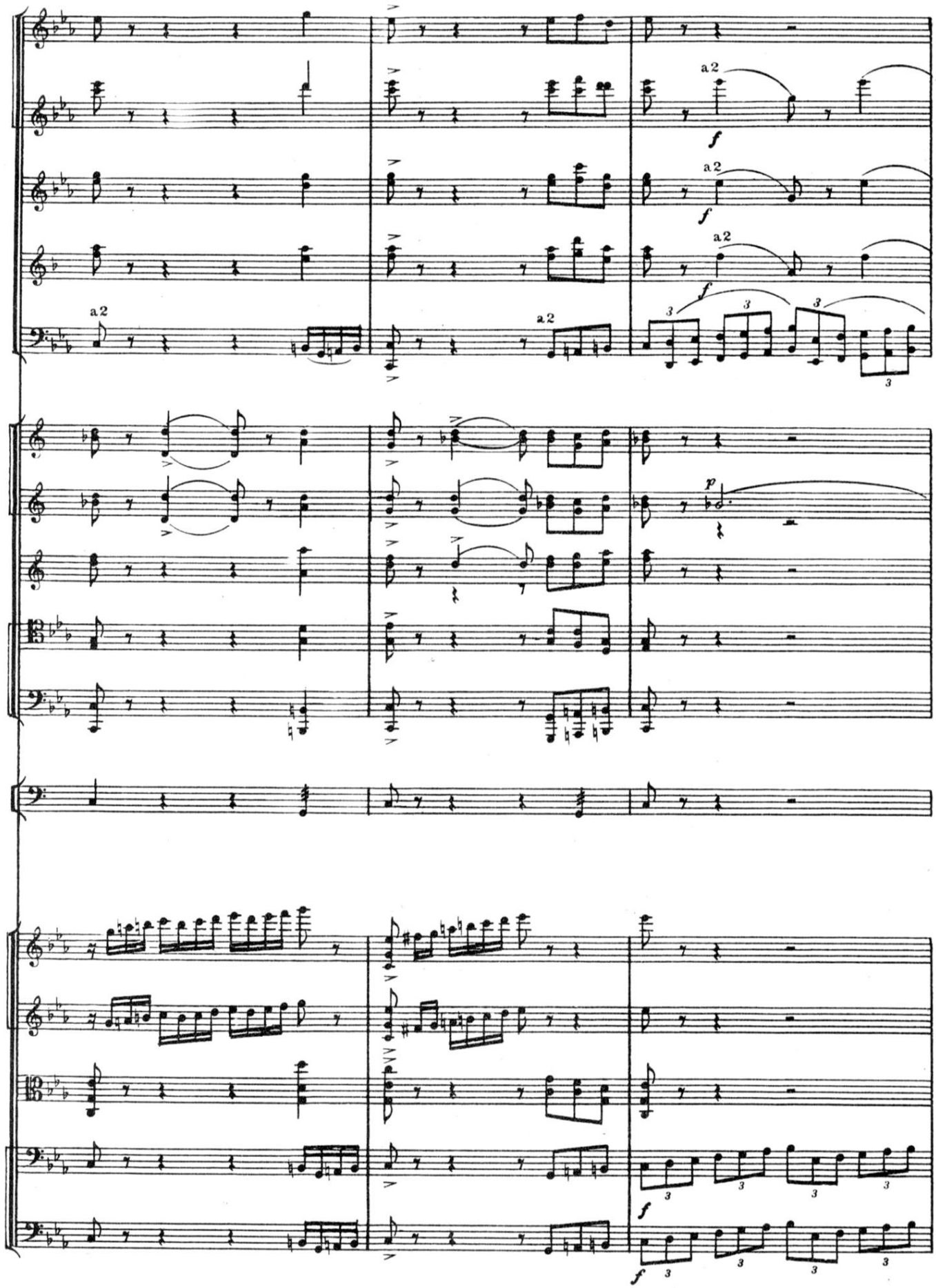

mf
f
p
cresc. poco a poco
190

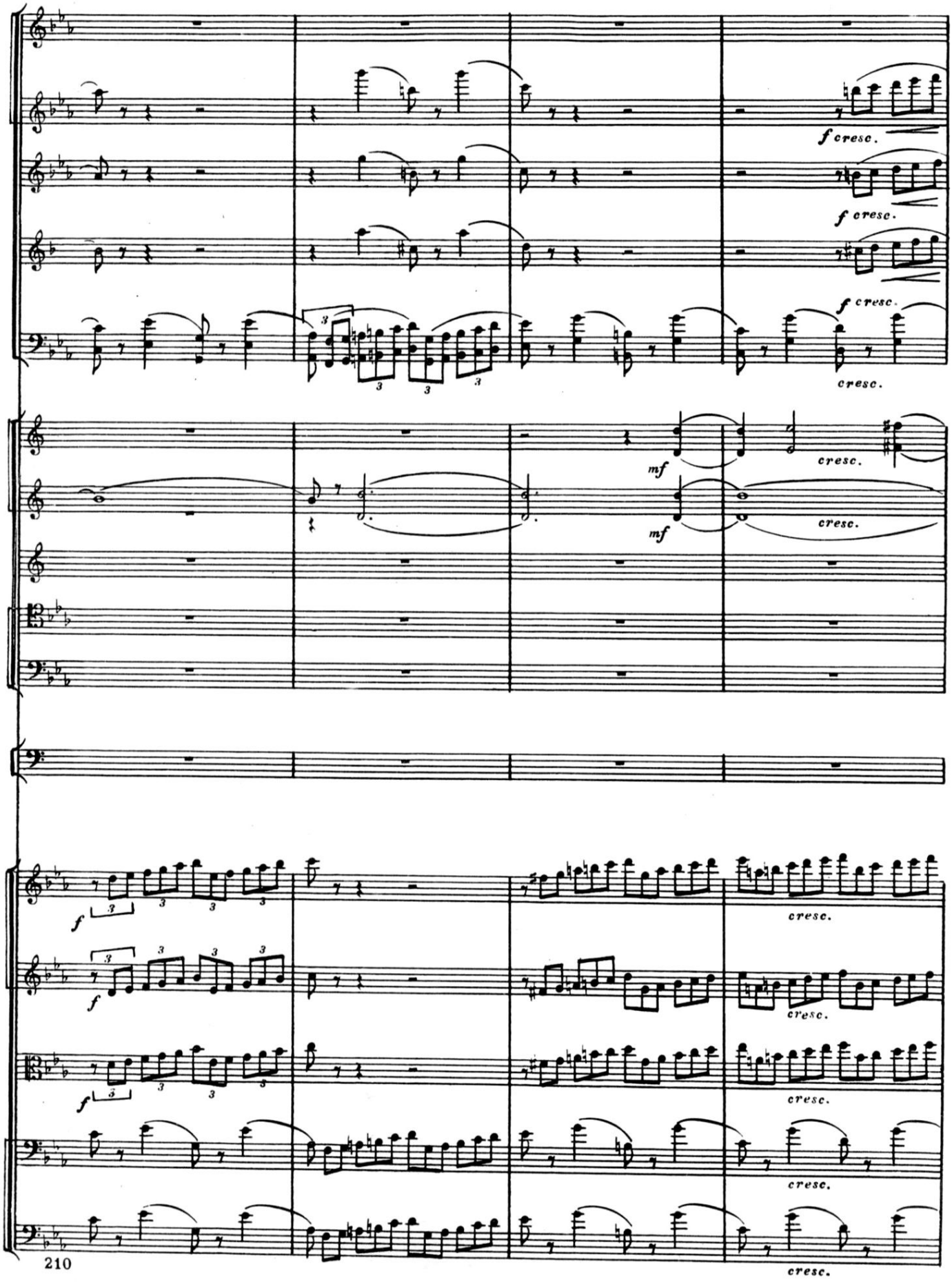

a2
a2
a2
f

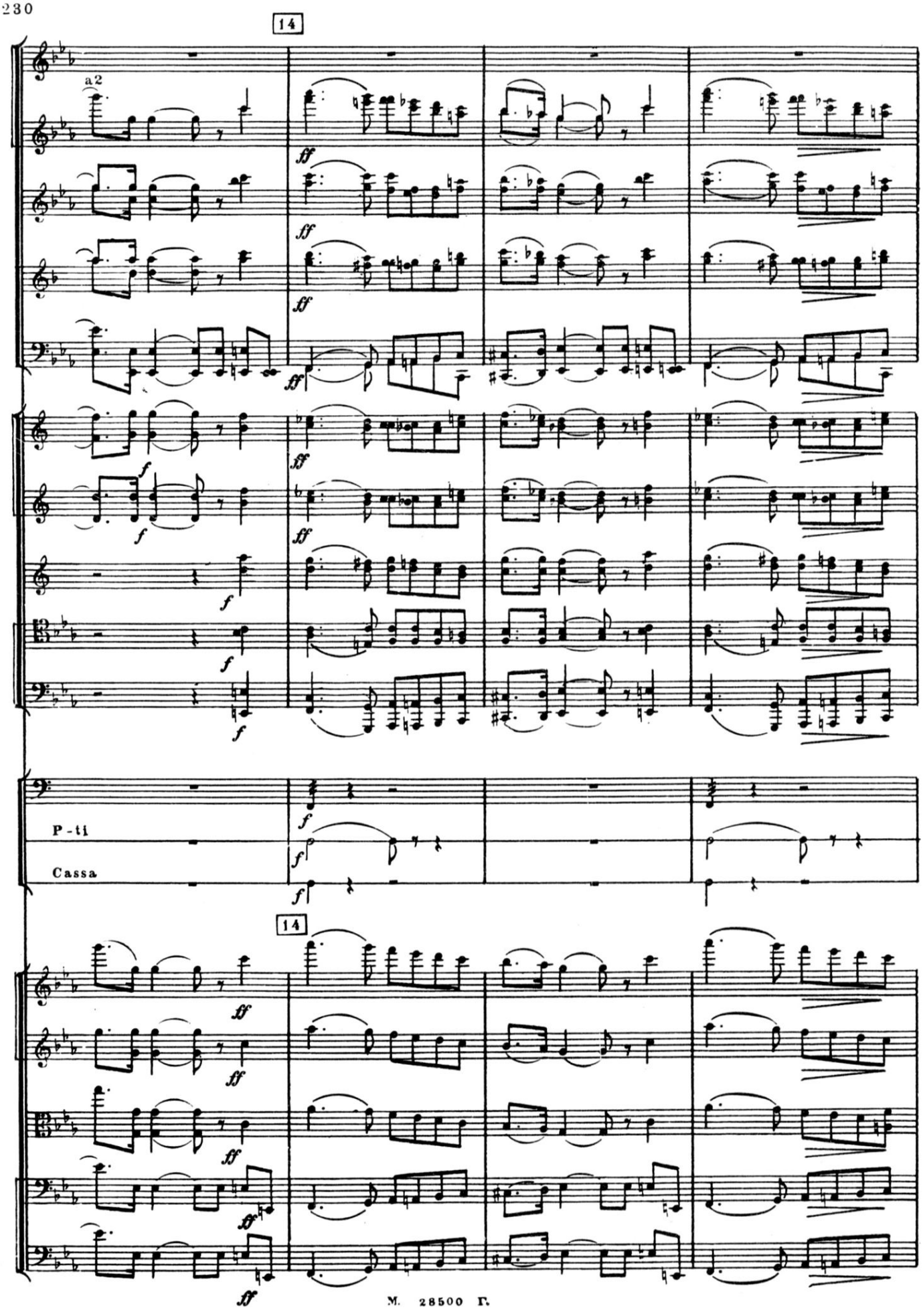

ff
P-ti
f

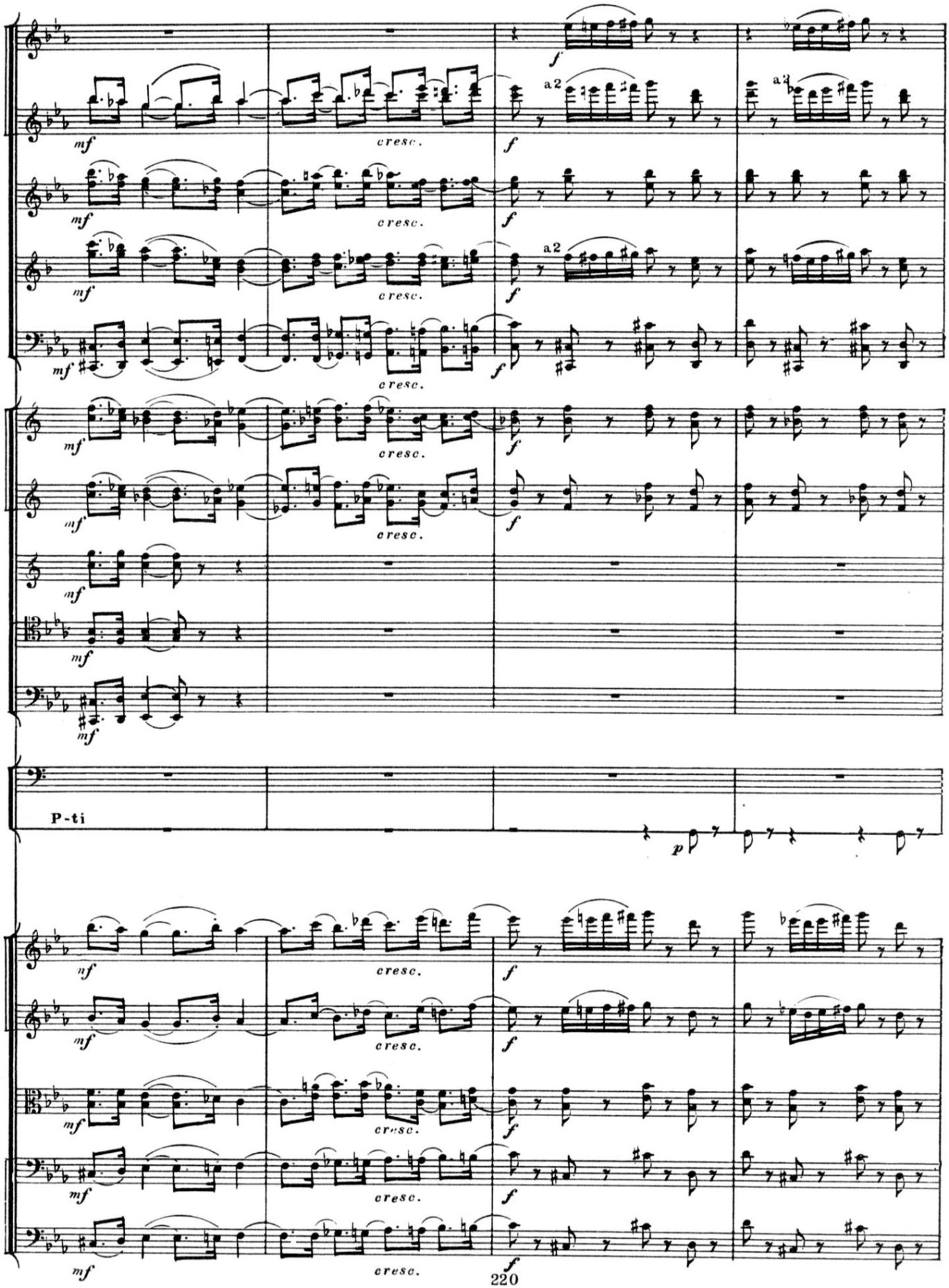

13
a 2
a 2
f
13
f
200

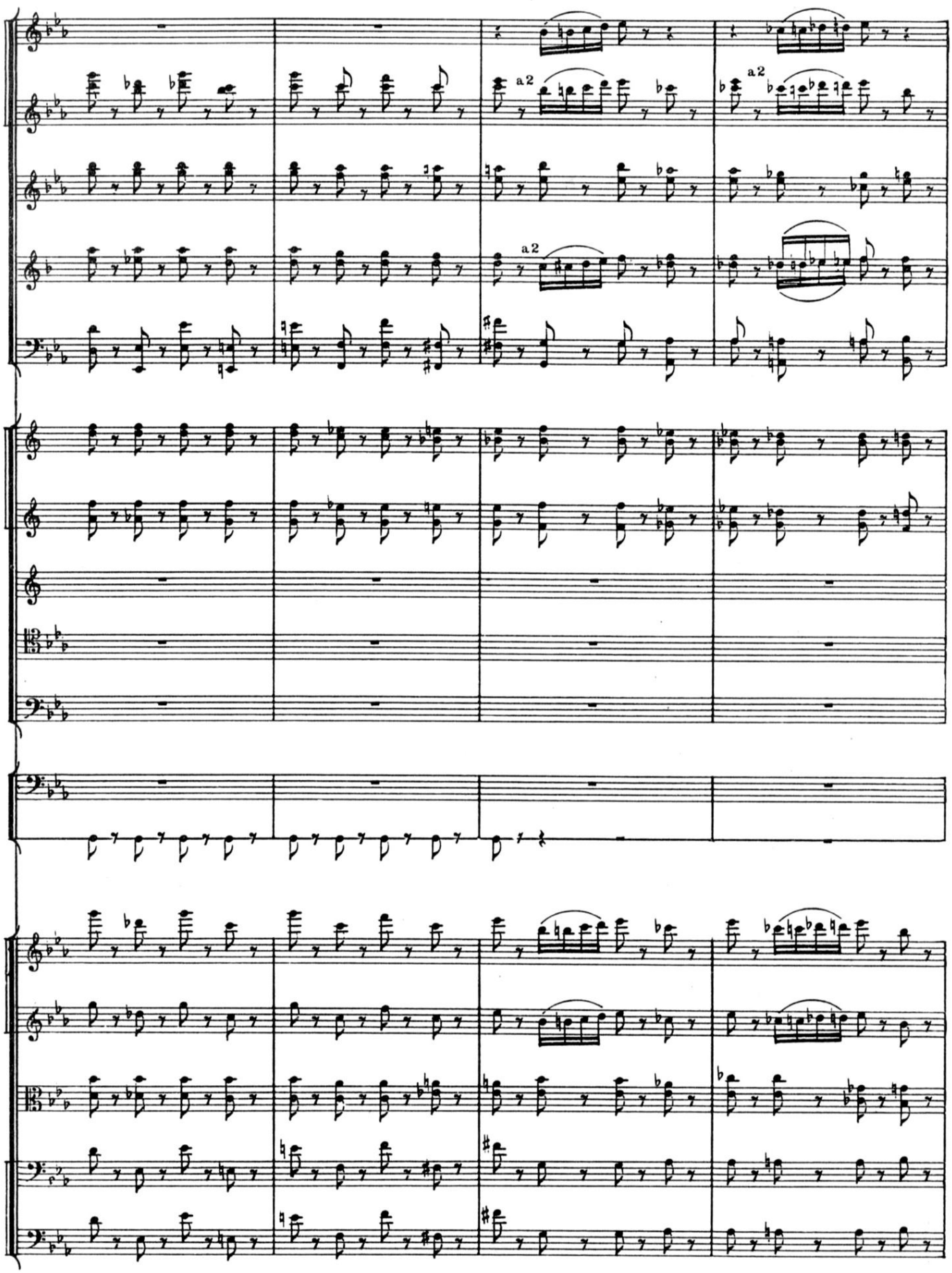

a2
f
ff
cresc.
a2

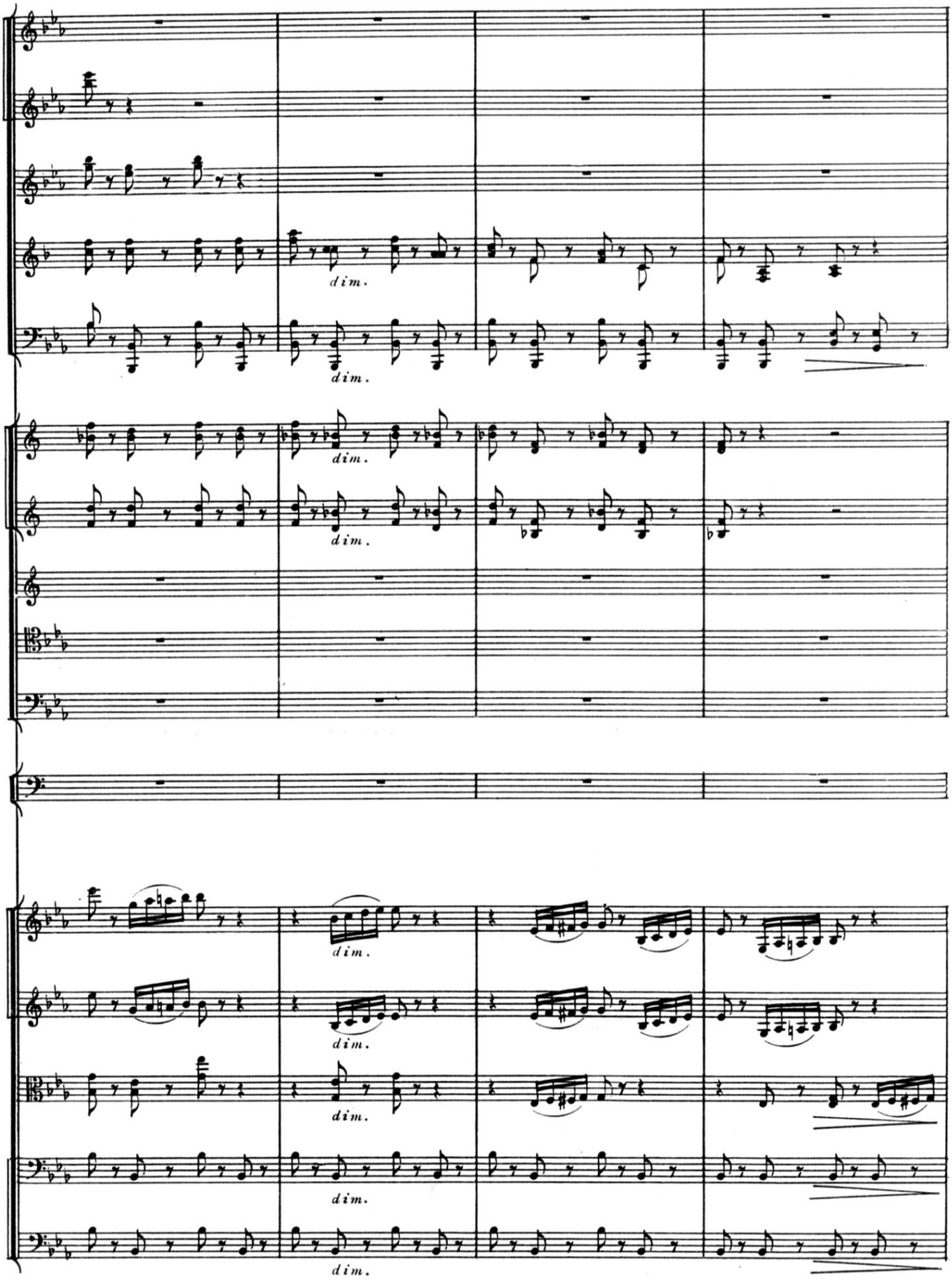

a2
f
a2
f
a2
f
a2
3
3
3
3
p
f
3
3
3
3
f
3
3
3
3

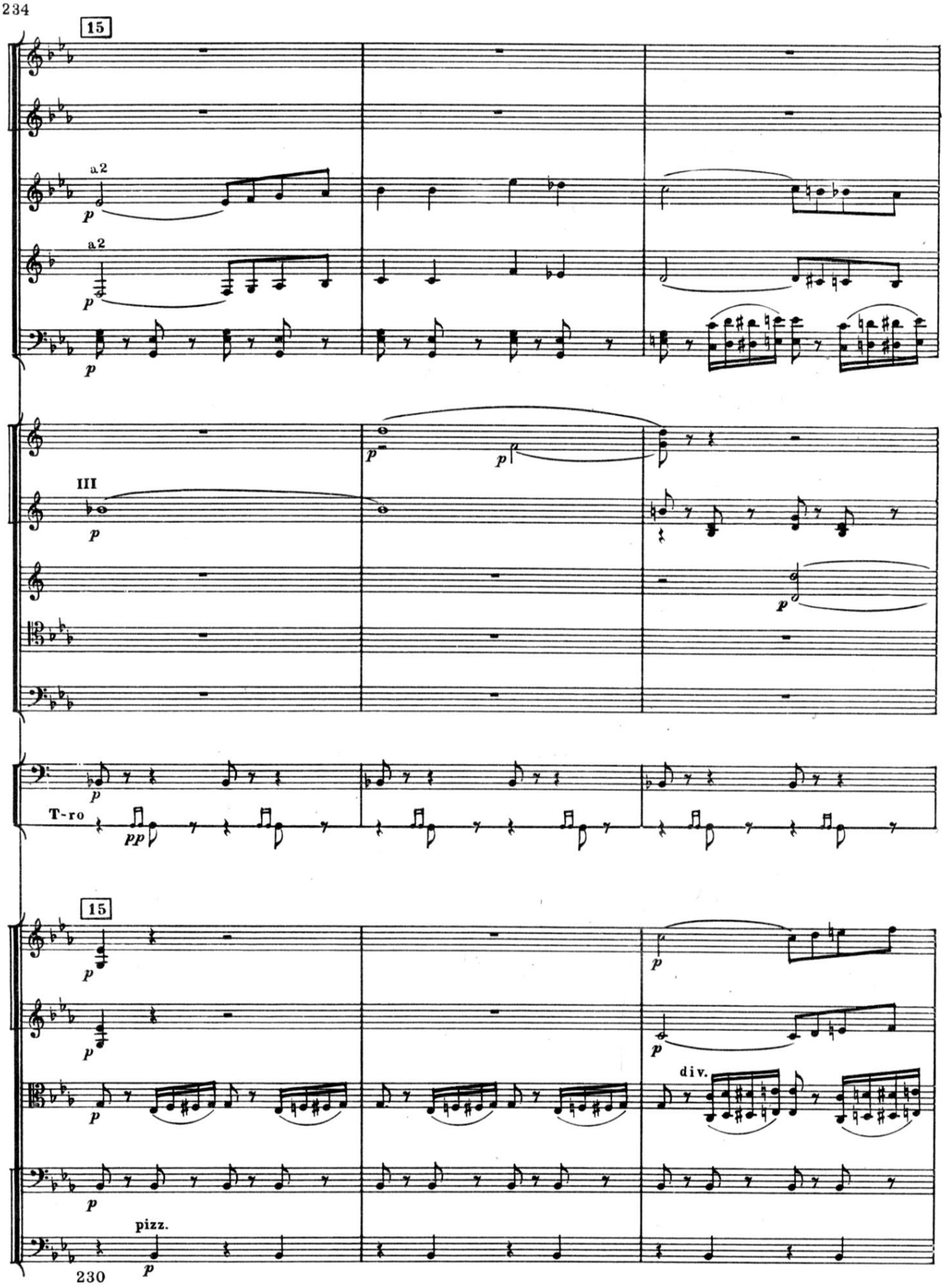

f cresc.
f cresc.
f cresc.
cresc.
mf
cresc.
mf
cresc.
f
cresc.
f
cresc.
f
cresc.
cresc.
cresc.

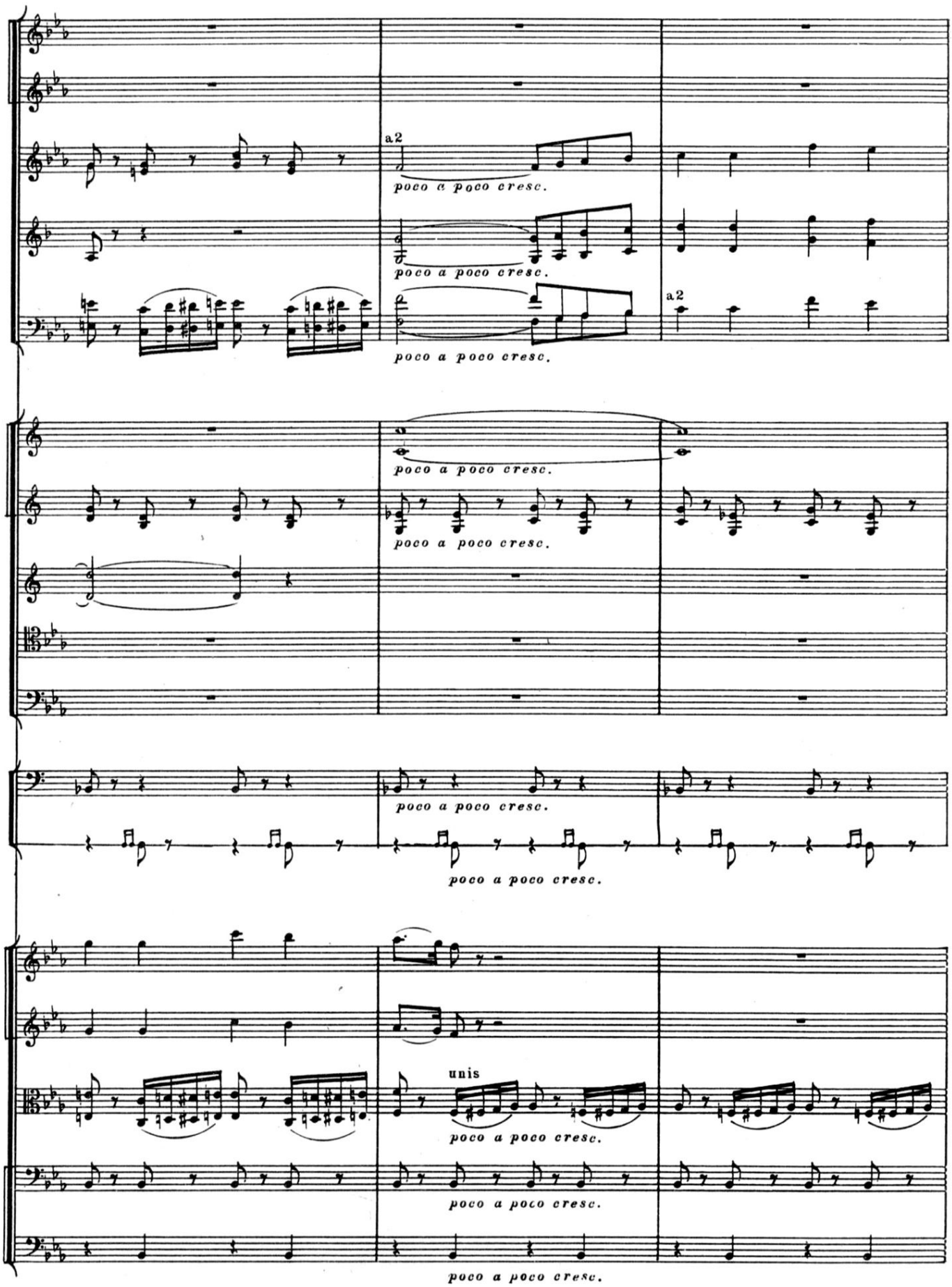

14
a2
P-ti
Cassa
14

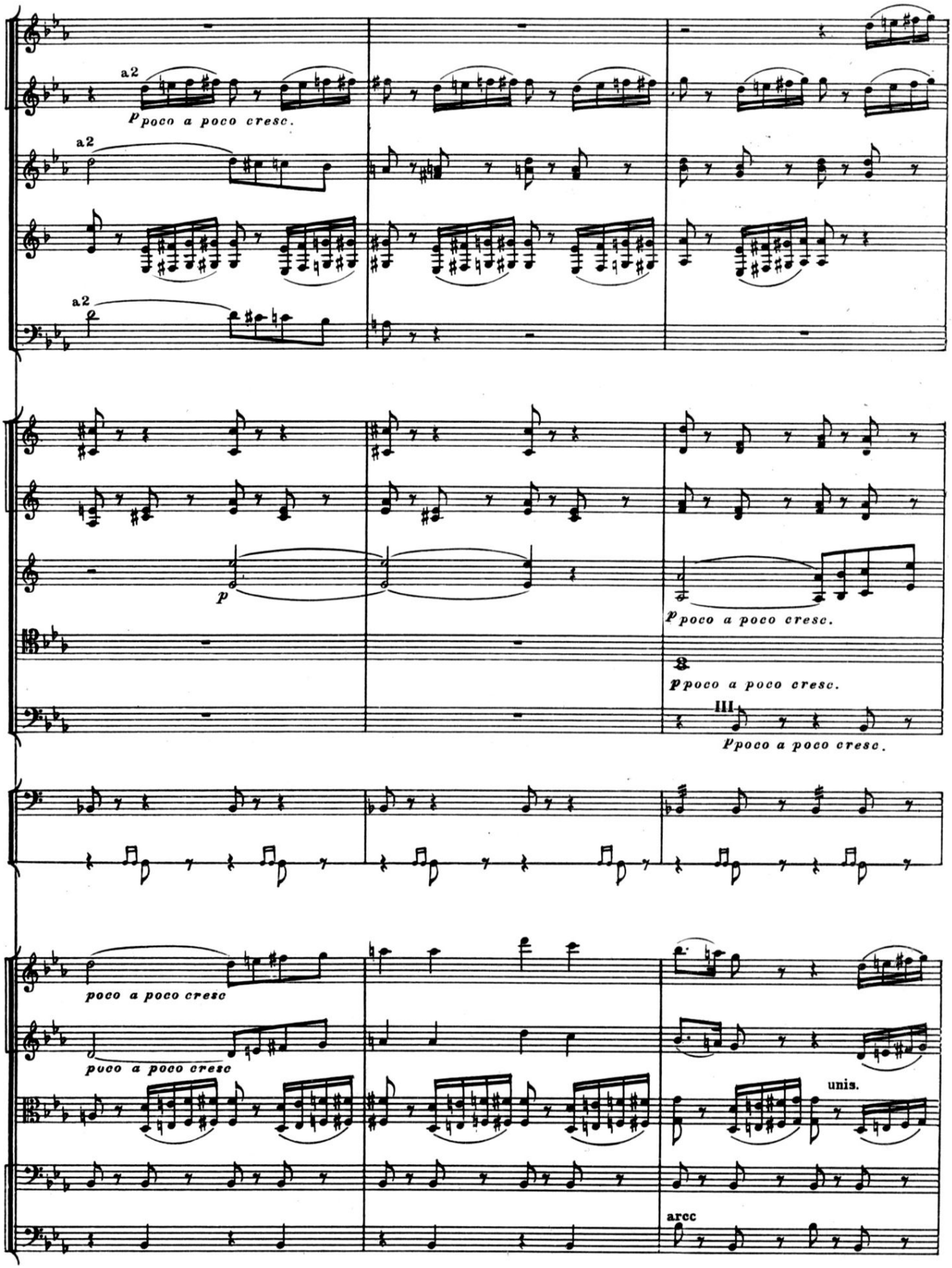

mf
cresc.
f
a2
P-ti
p
nf

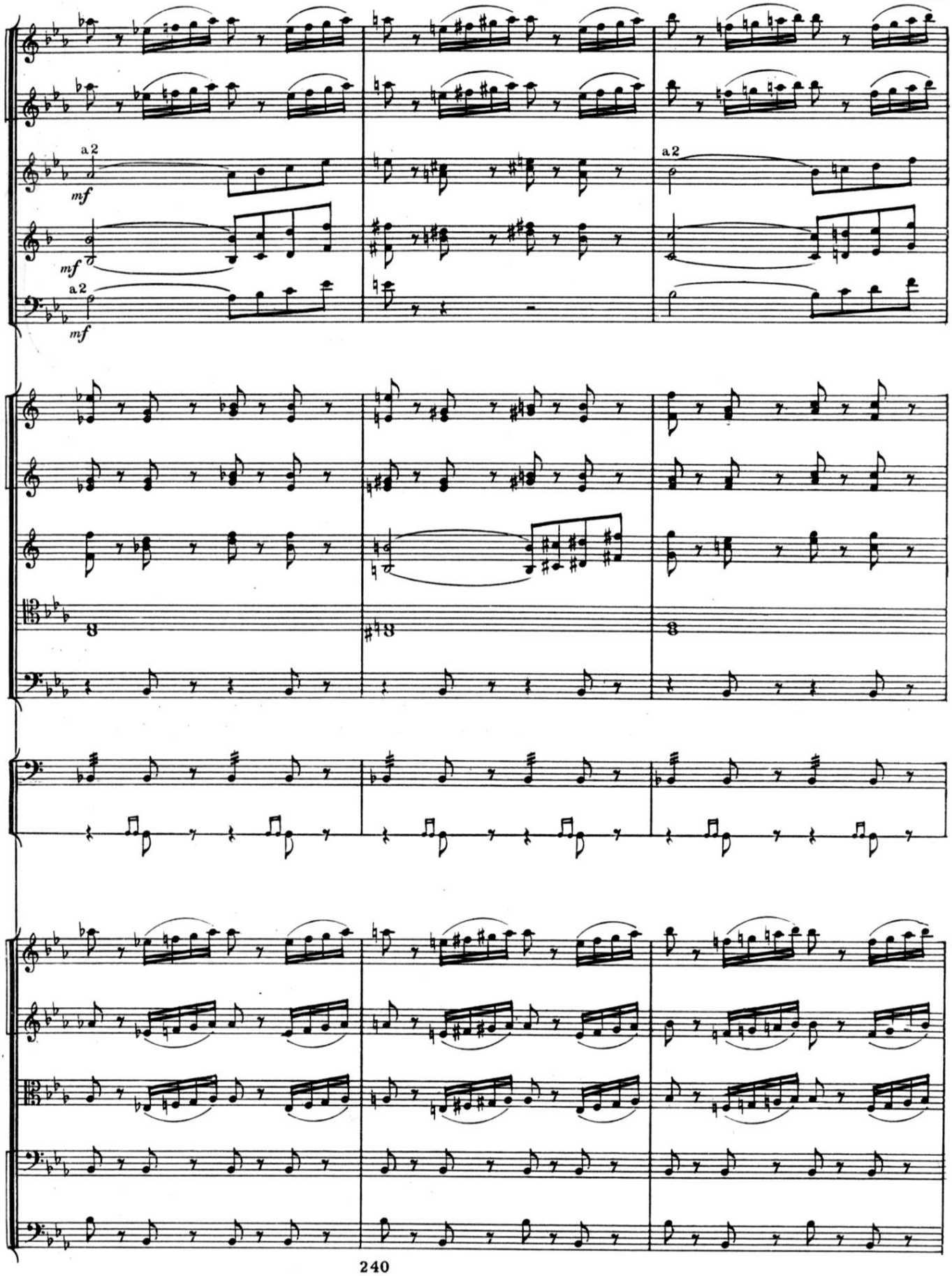

a2
a2
a2


dim.
dim.
dim.
dim.
dim.
dim.
dim.
dim.

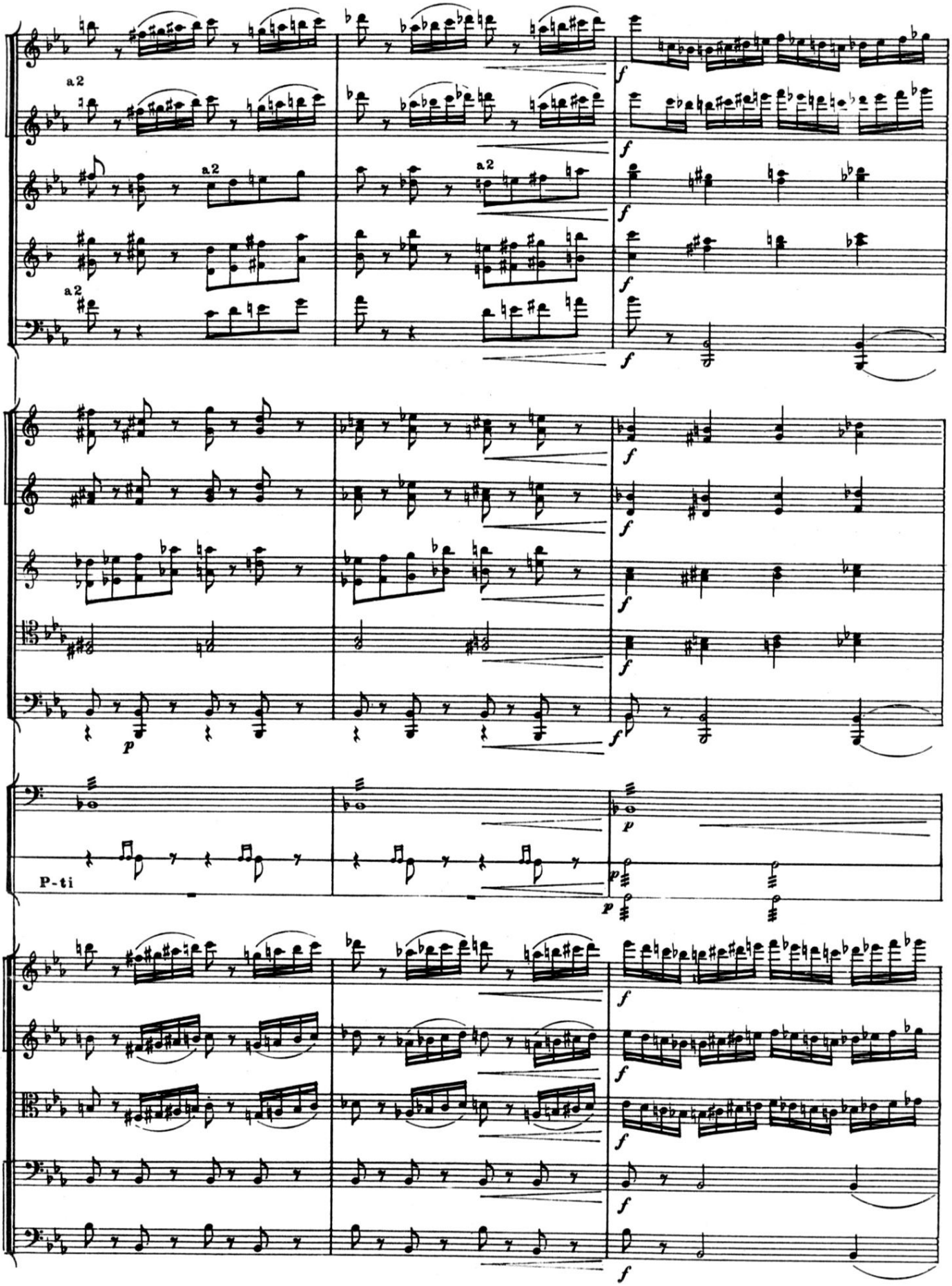

15
a2
p
a2
p
p
III
p
p
p
T-ro
pp
15
p
p
p
p
div.
pizz.
p

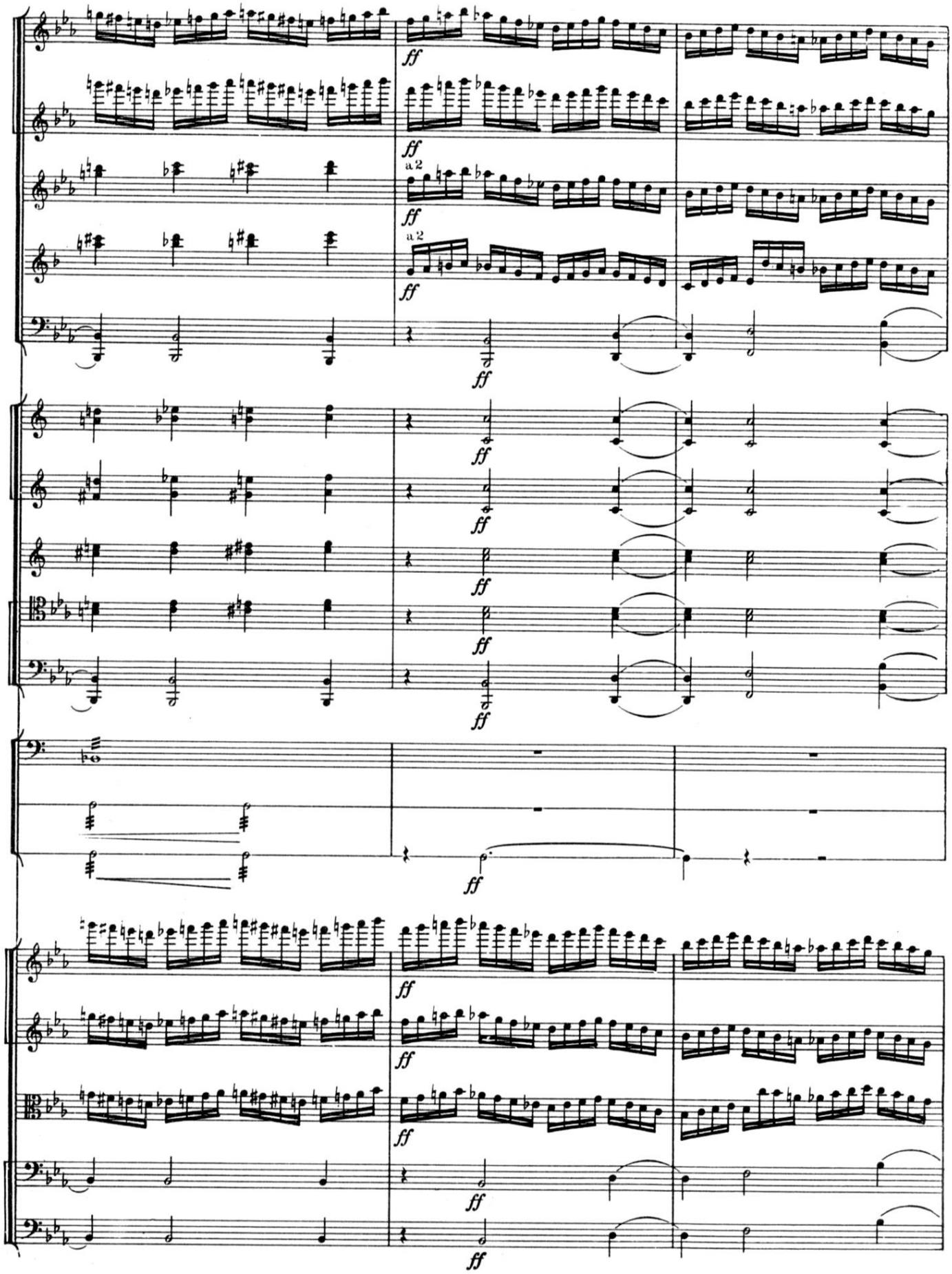

a2
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
a2
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
unis
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.

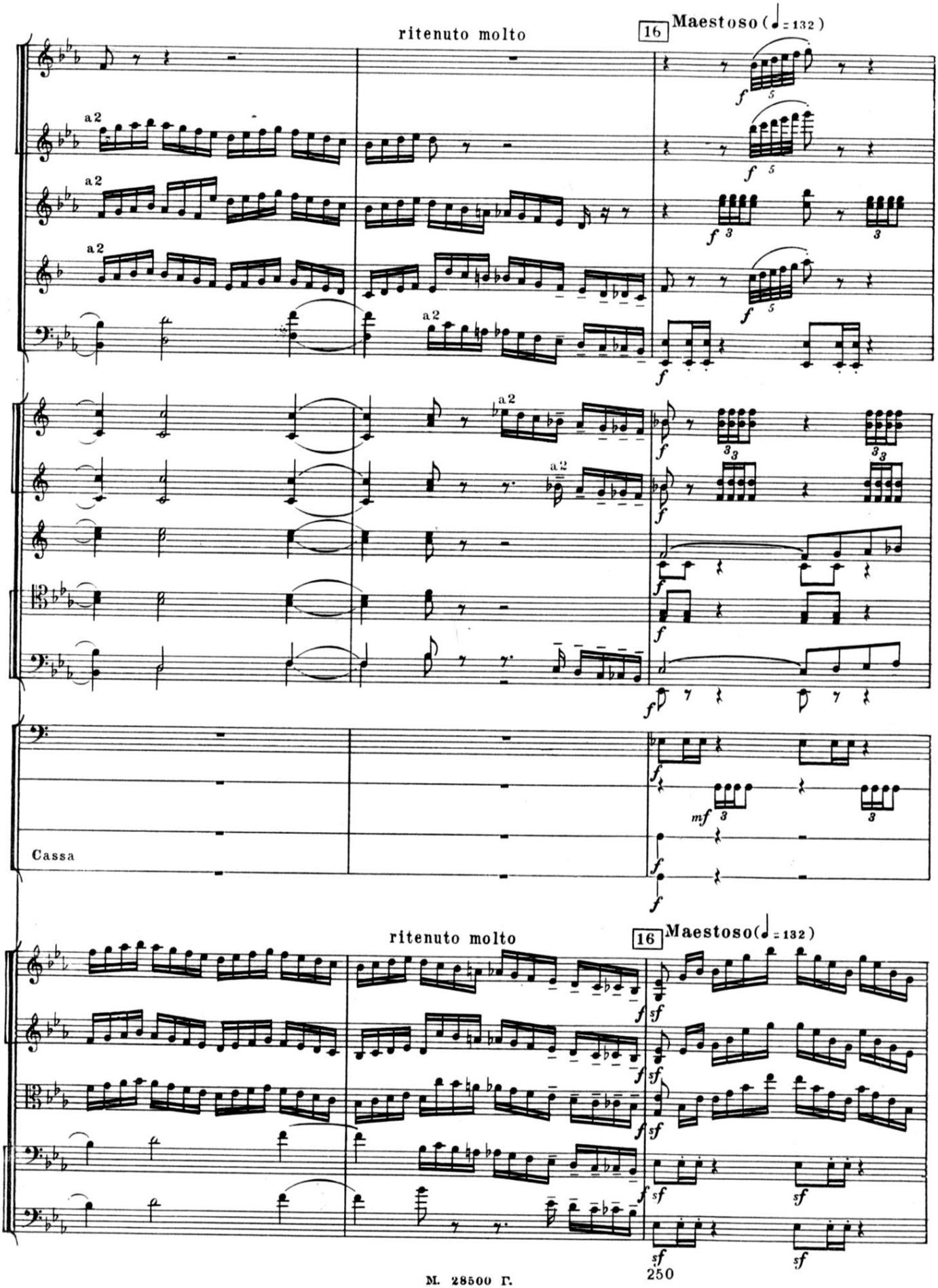

a2
p poco a poco cresc.
a2
a2
p
p poco a poco cresc.
8
p poco a poco cresc.
III
p poco a poco cresc.
poco a poco cresc
poco a poco cresc
unis.
arcc

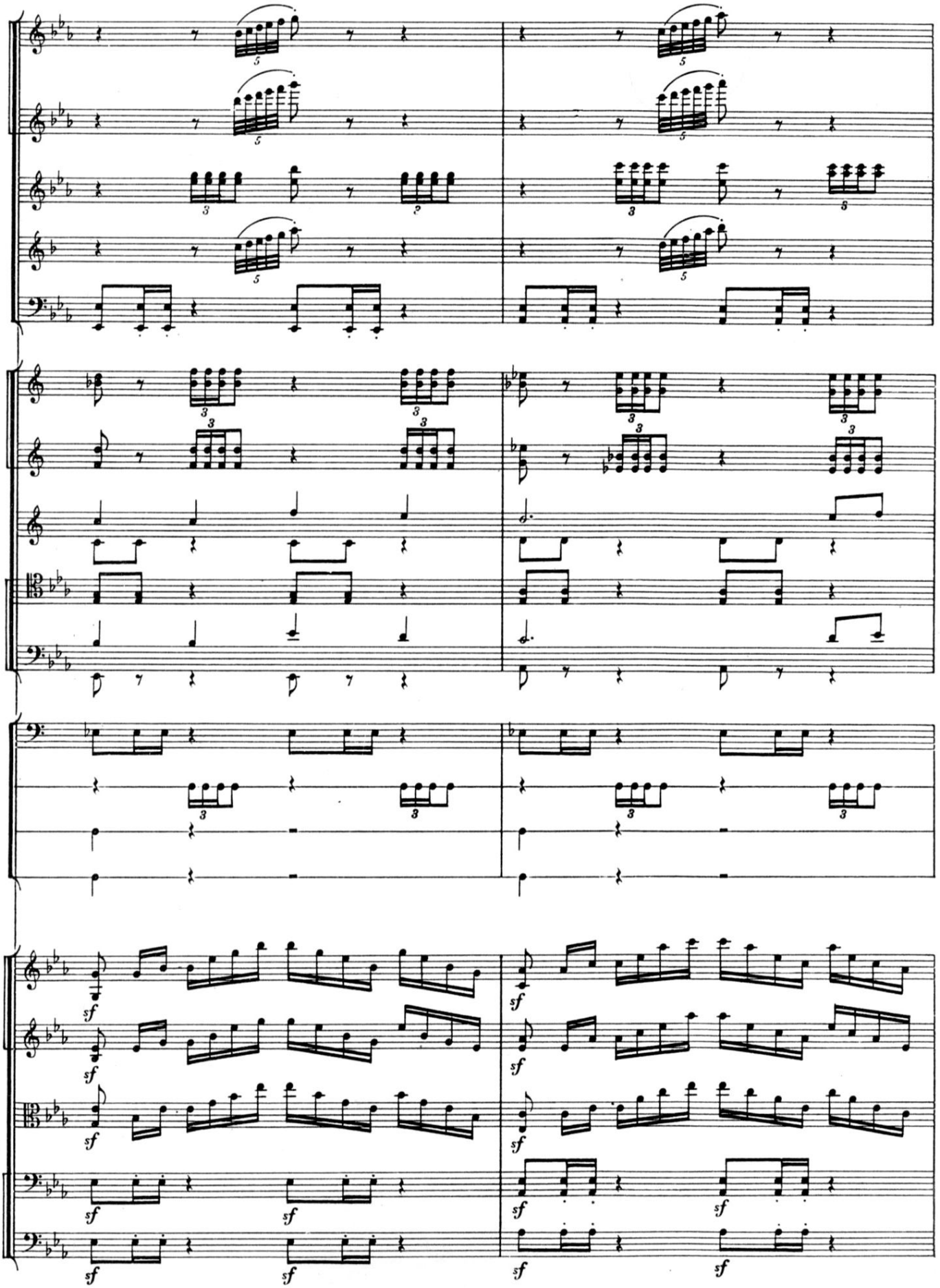


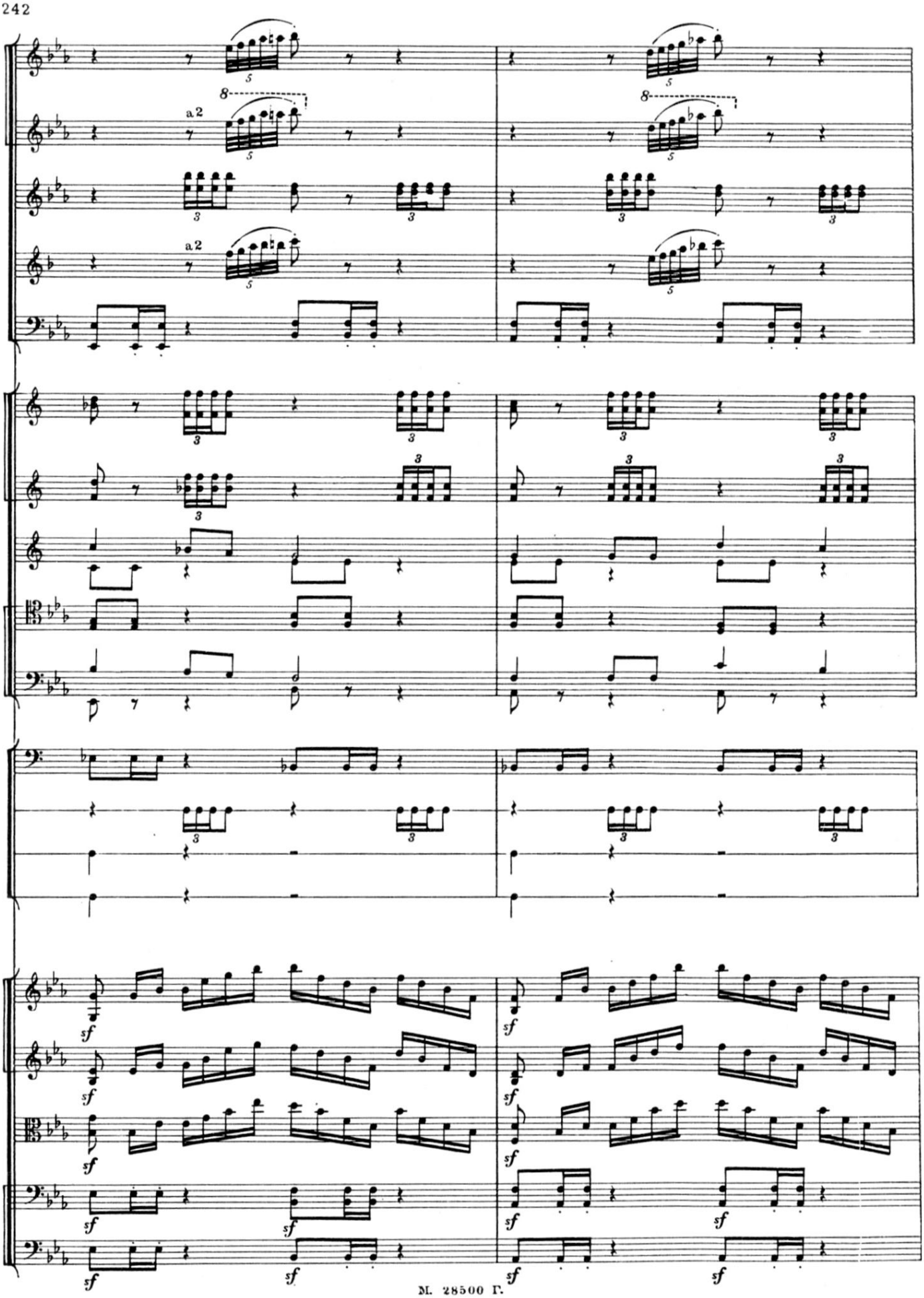
M. 28500 Л.

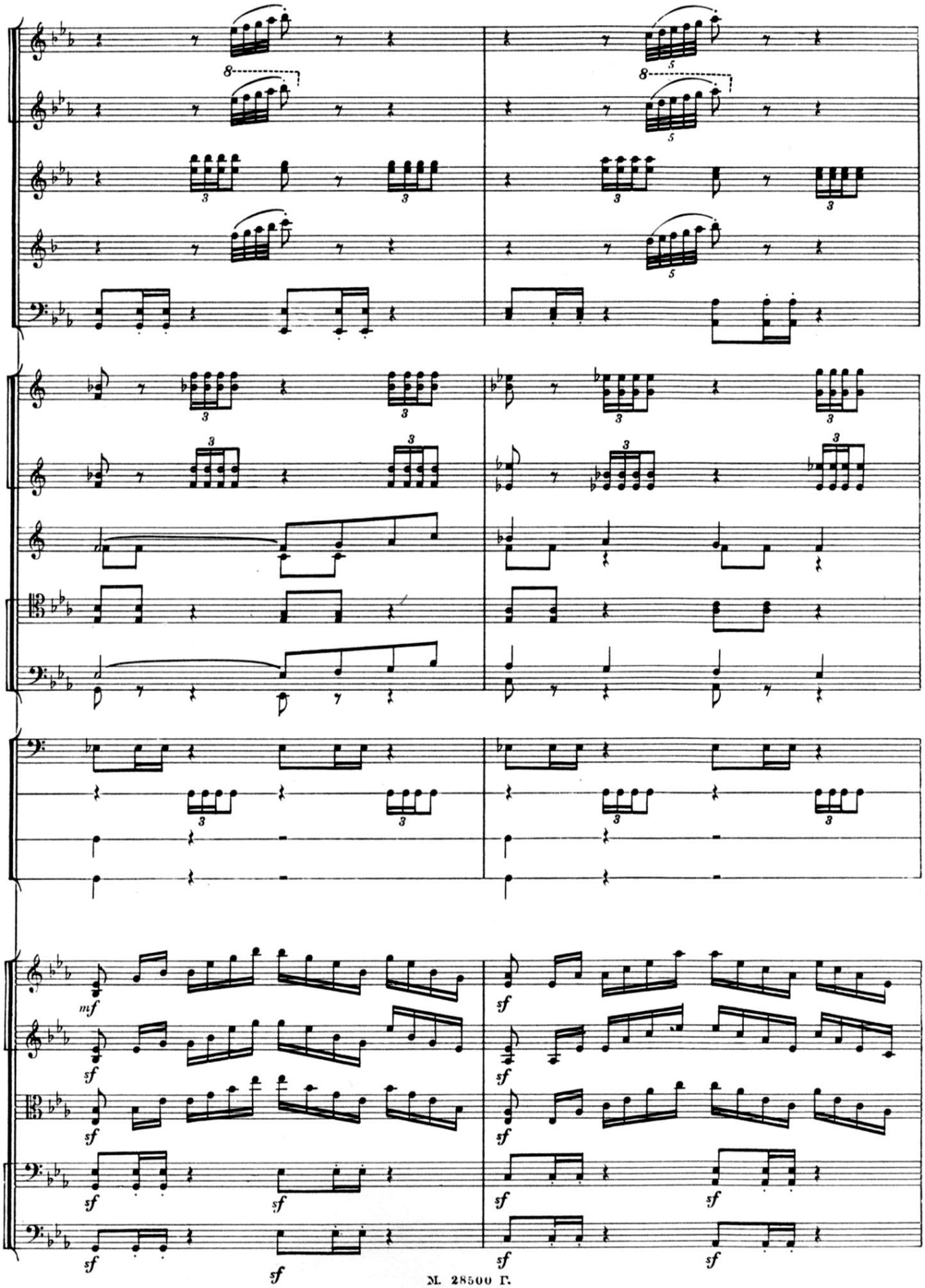

a2
a2
a2
a2
P-ti

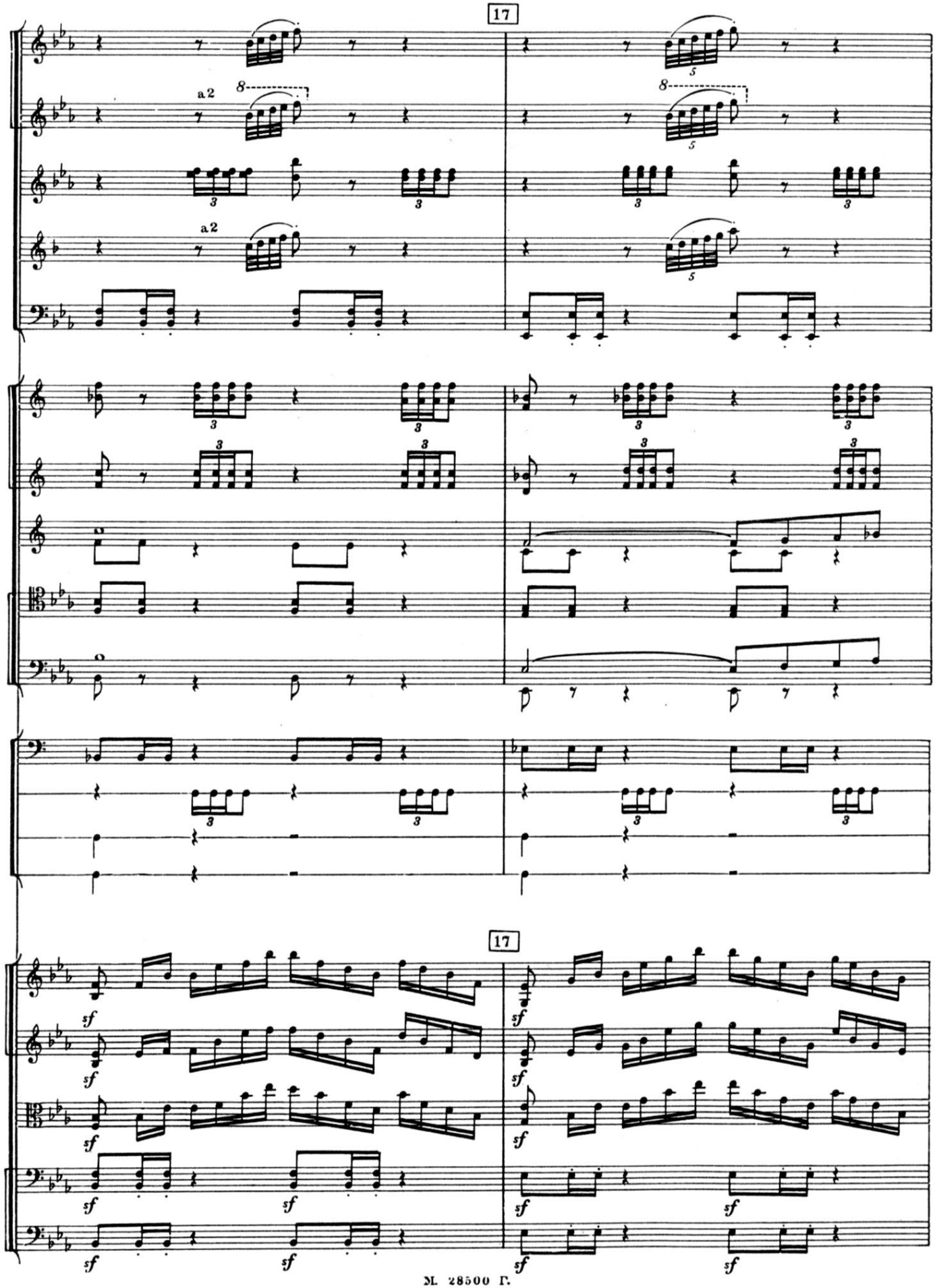

ff
a 2
ff

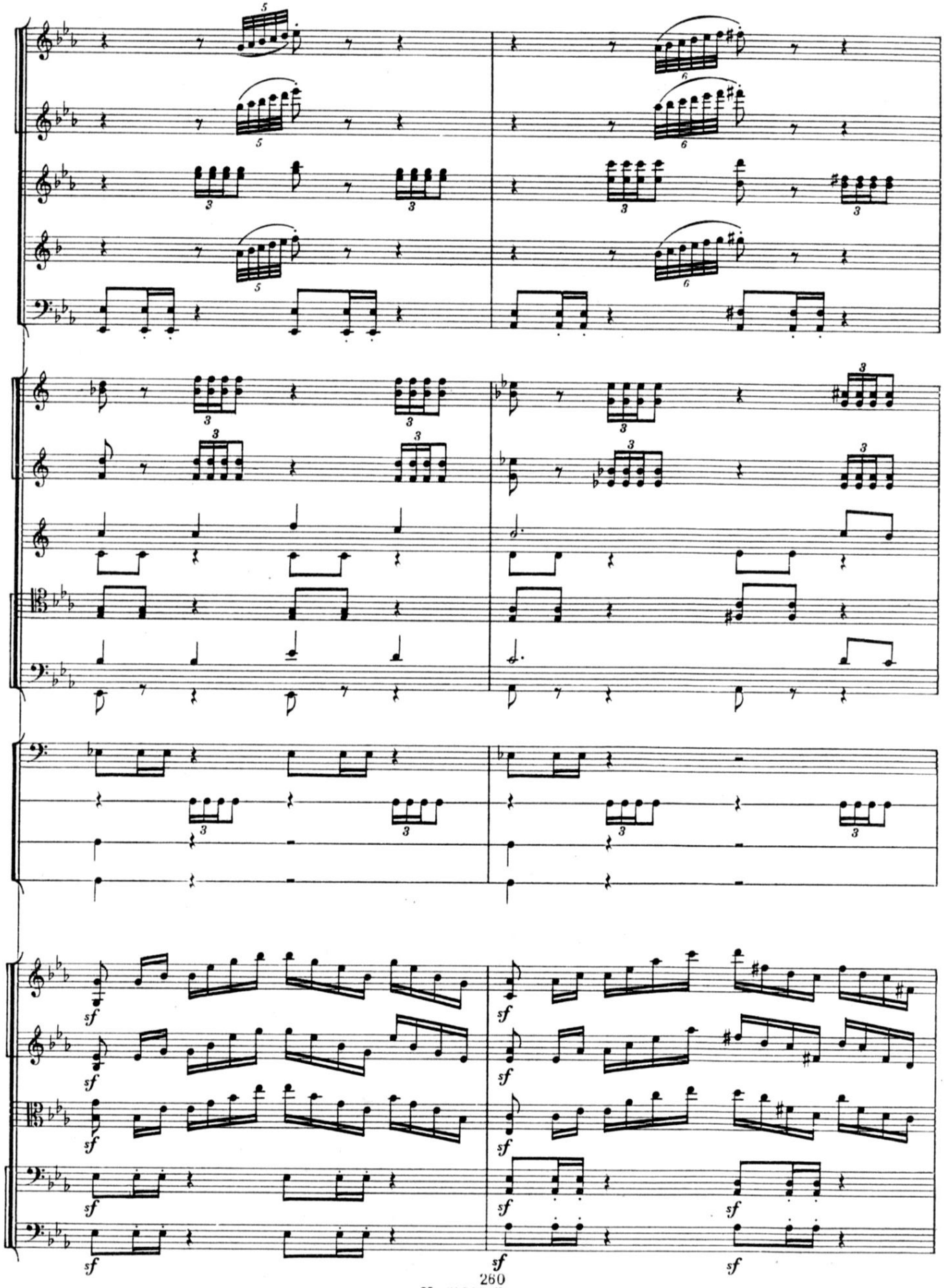

ritenuto molto
16
Maestoso (♩= 132)
a2
Cassa
ritenuto molto
16
Maestoso (♩= 132)

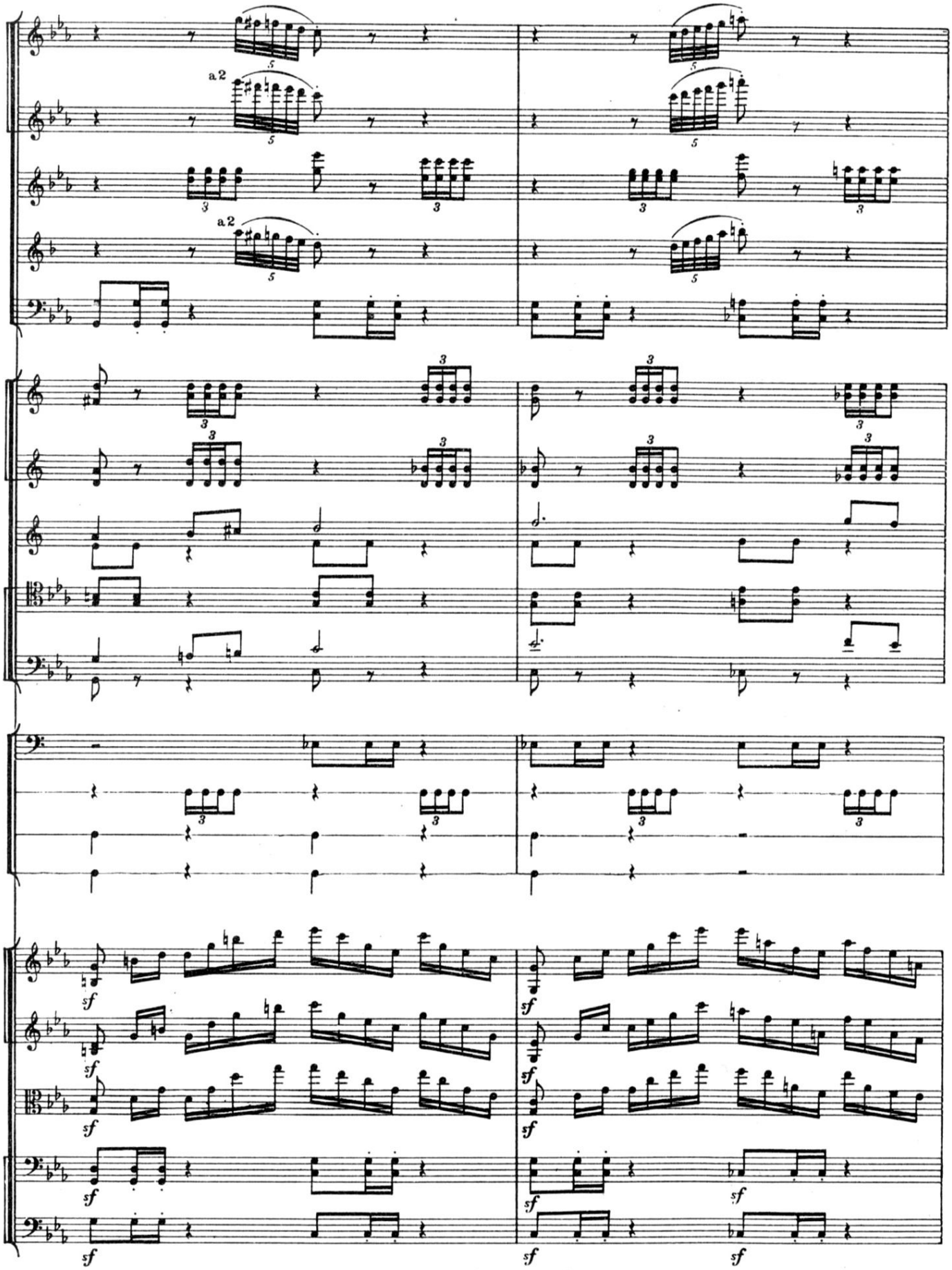


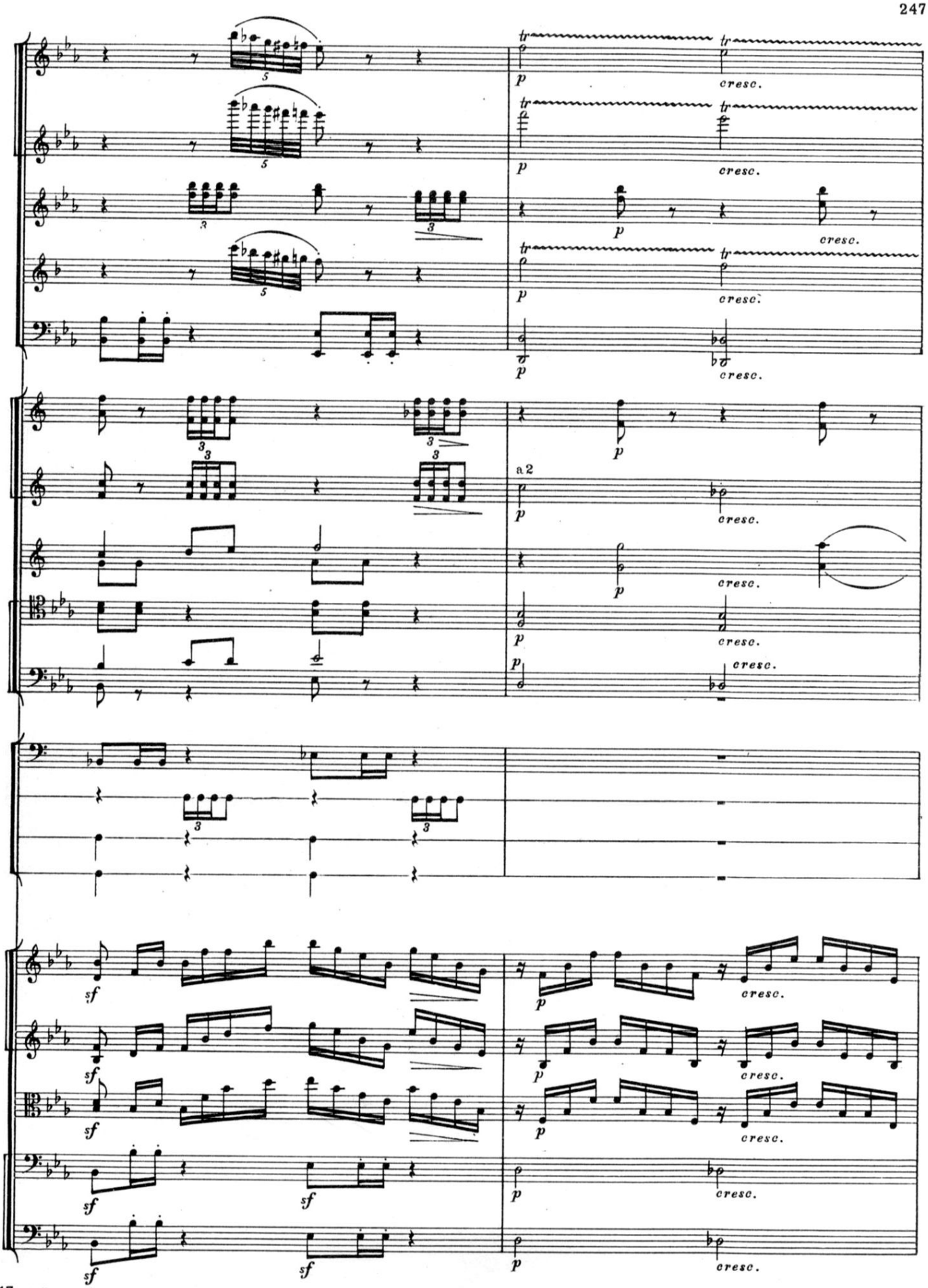

a2
8
5
3
sf

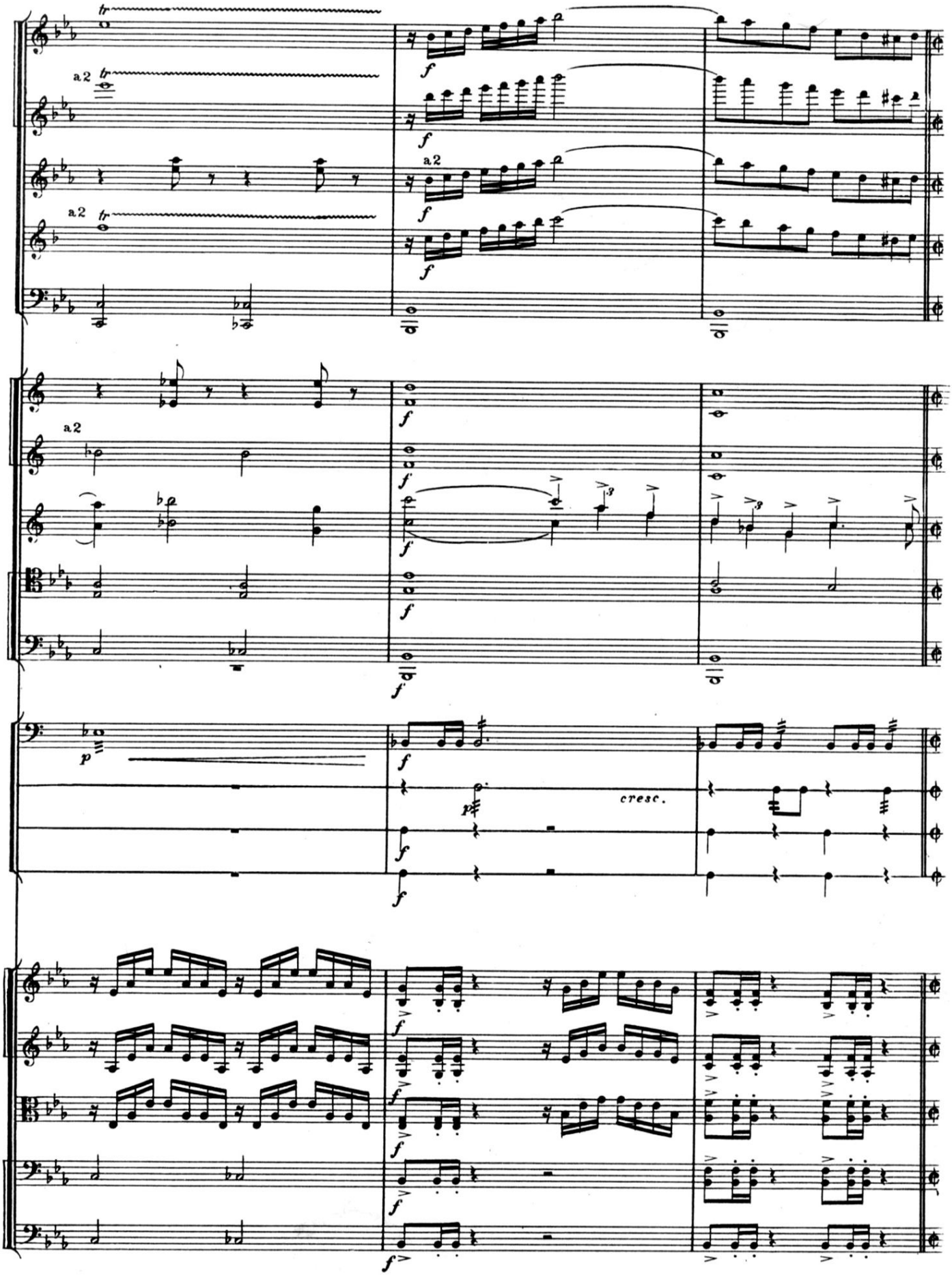

8
8
mf
sf

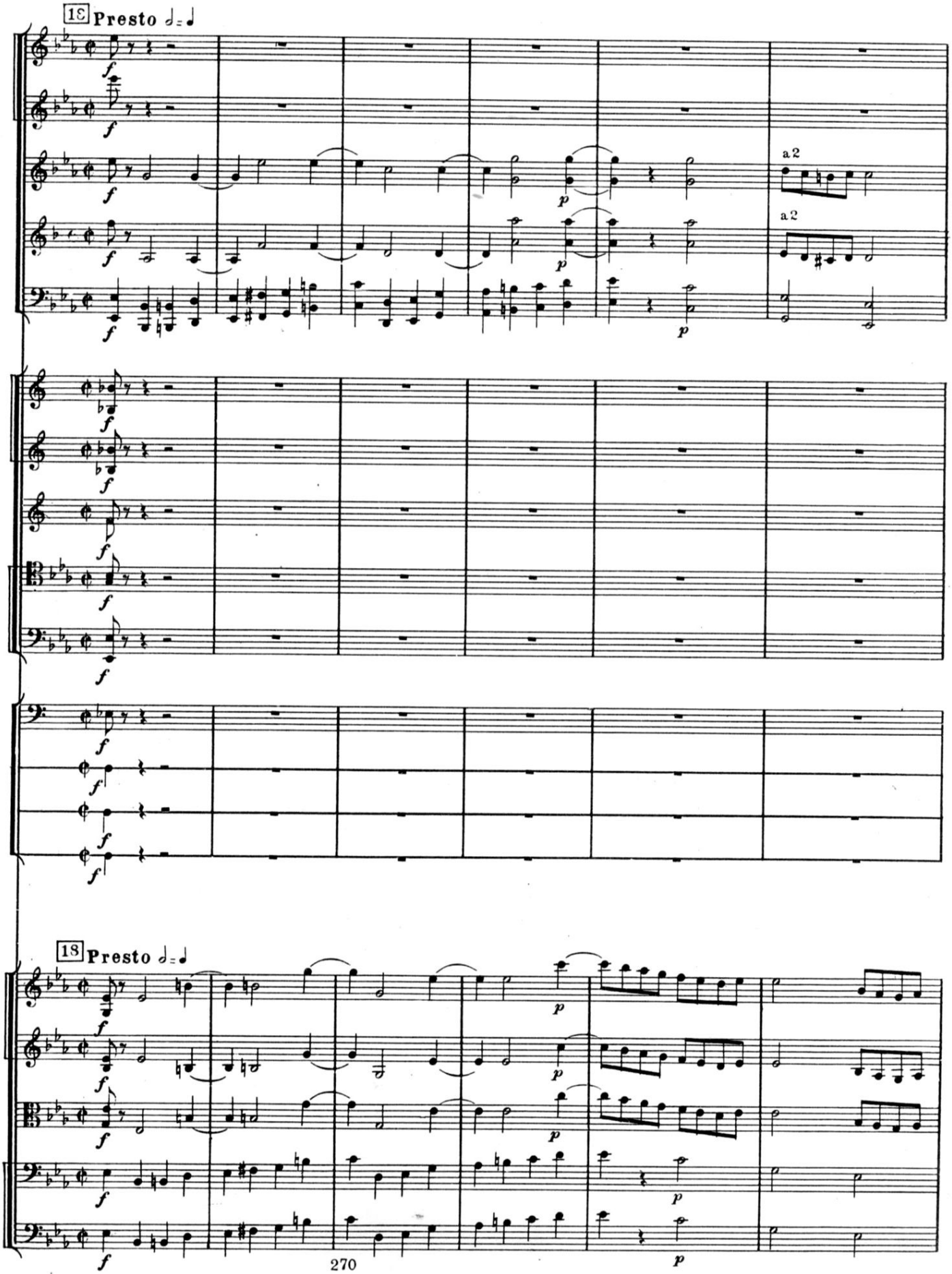

17
a2
a2
17
sf

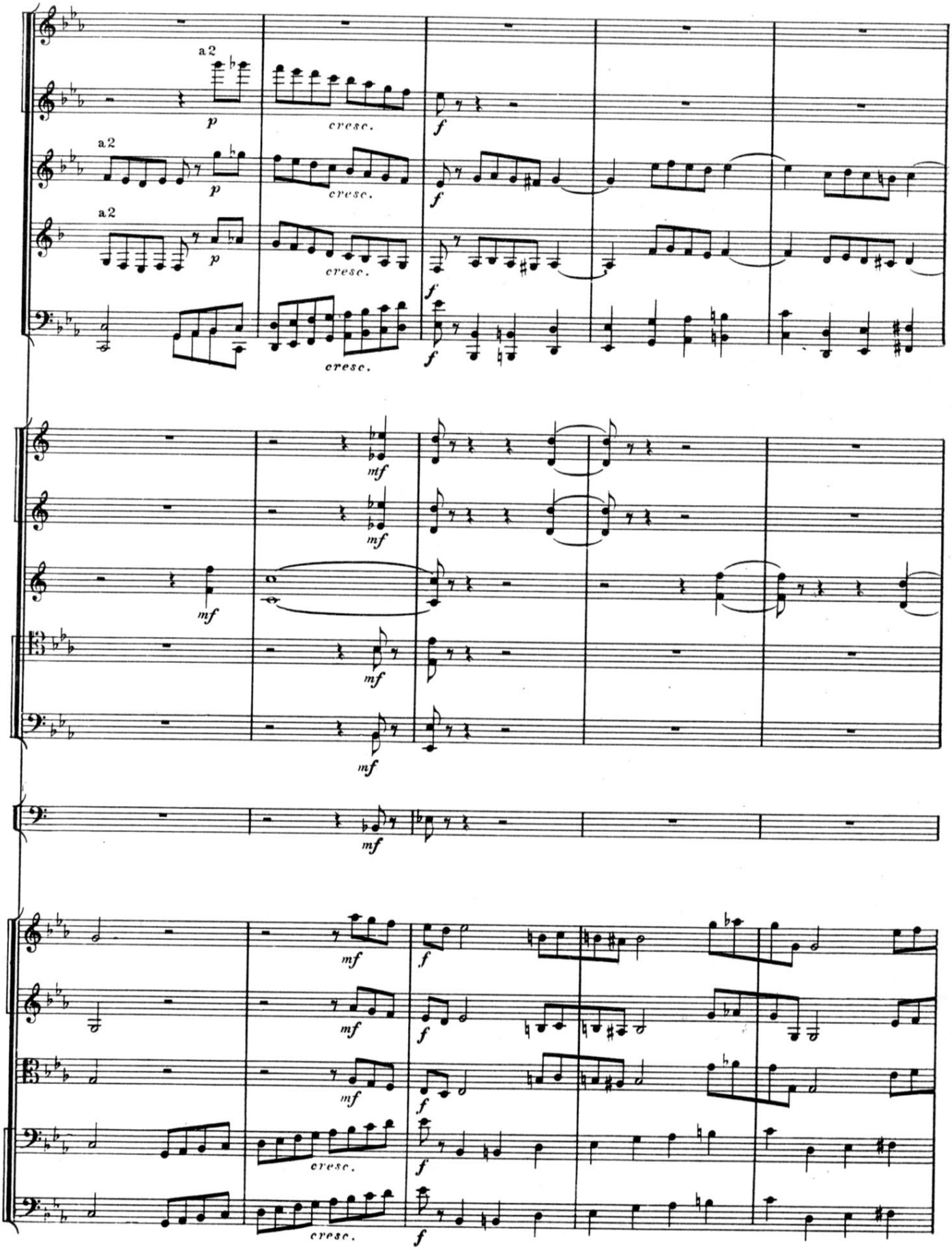


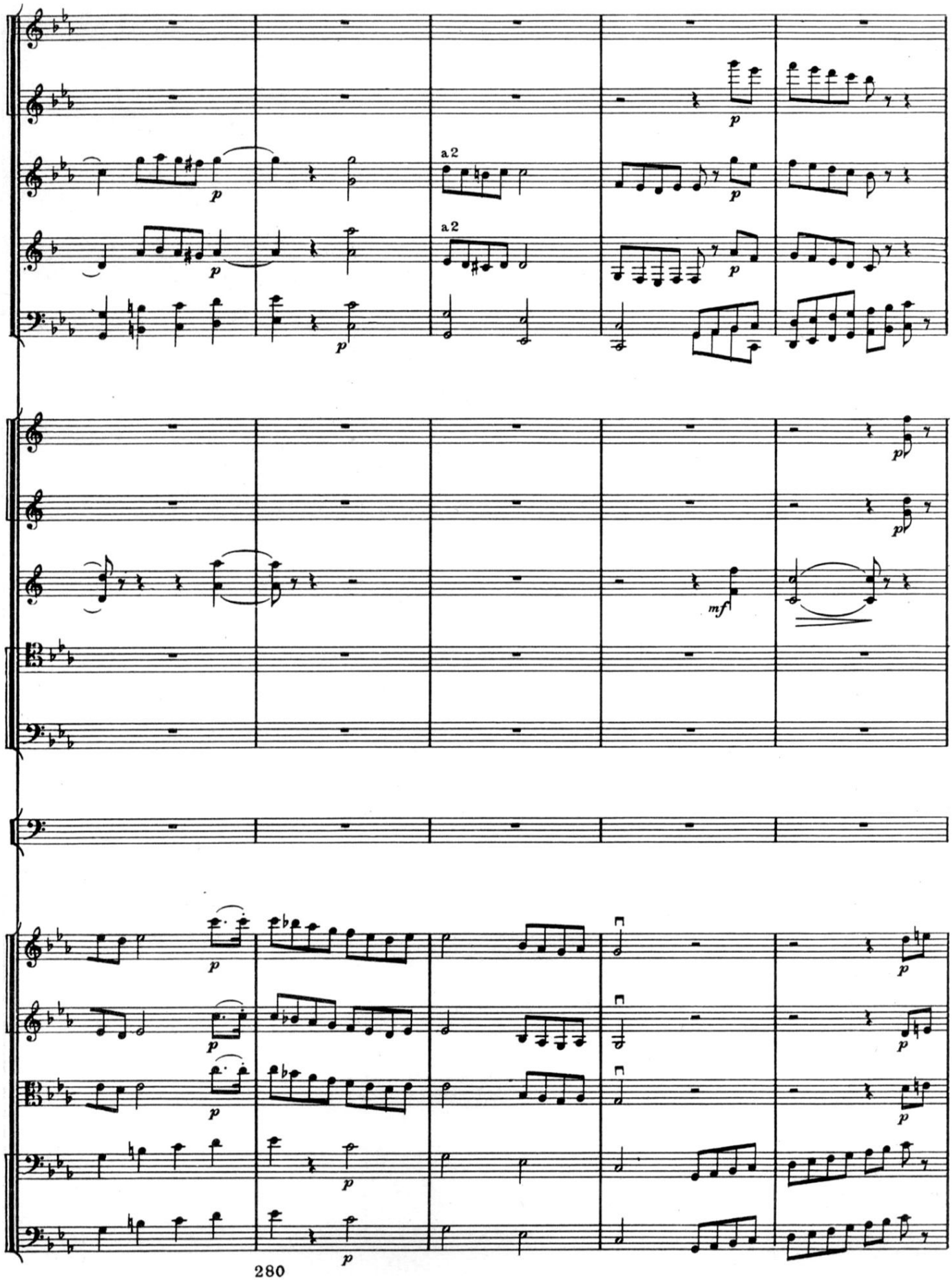

a2
a2
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf


tr
p
cresc.
a 2
sf

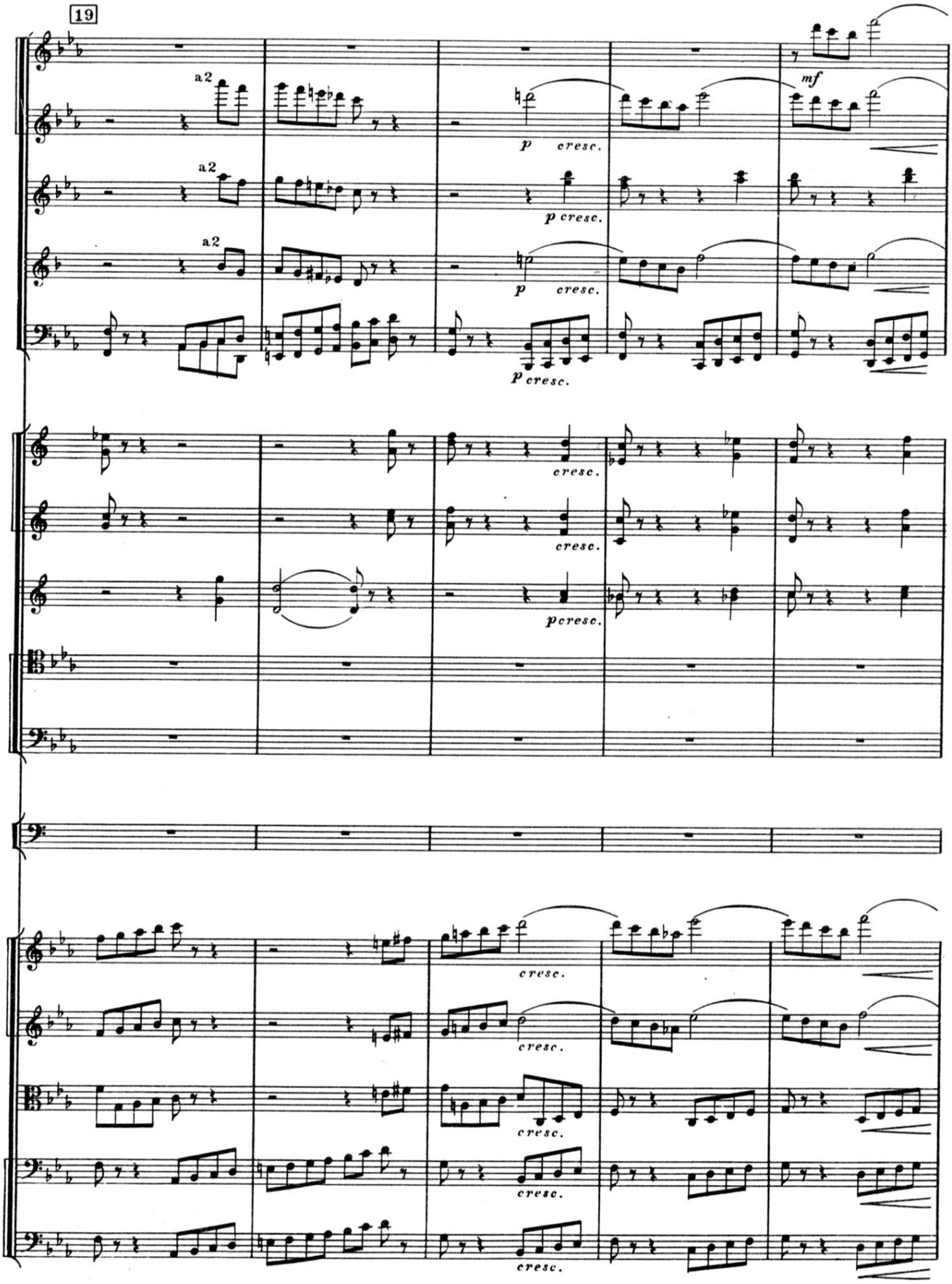

a2
a2
a2
a2
cresc.

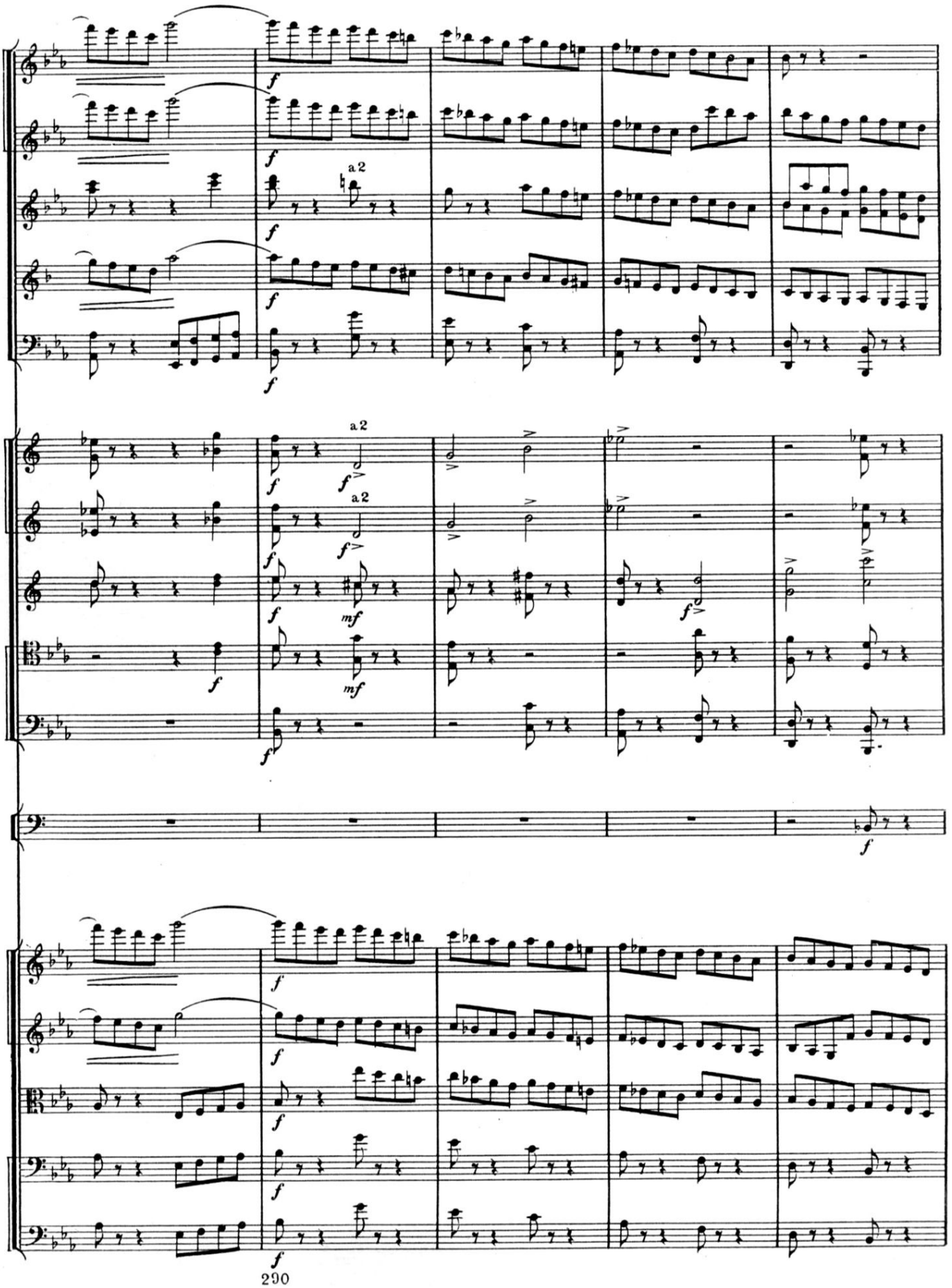

17 Presto
a 2
a 2
18 Presto

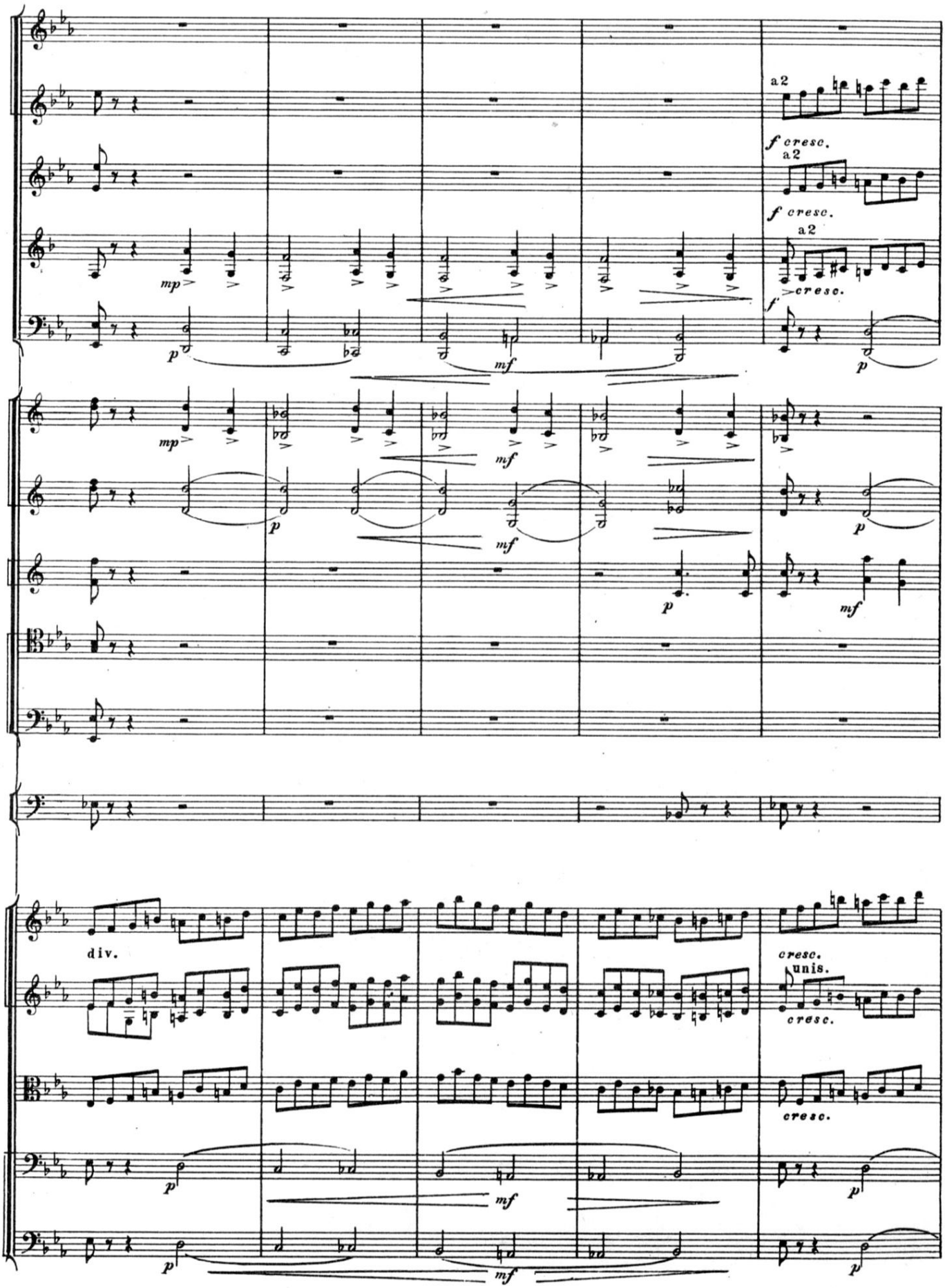

a2
p
cresc.
f
mf

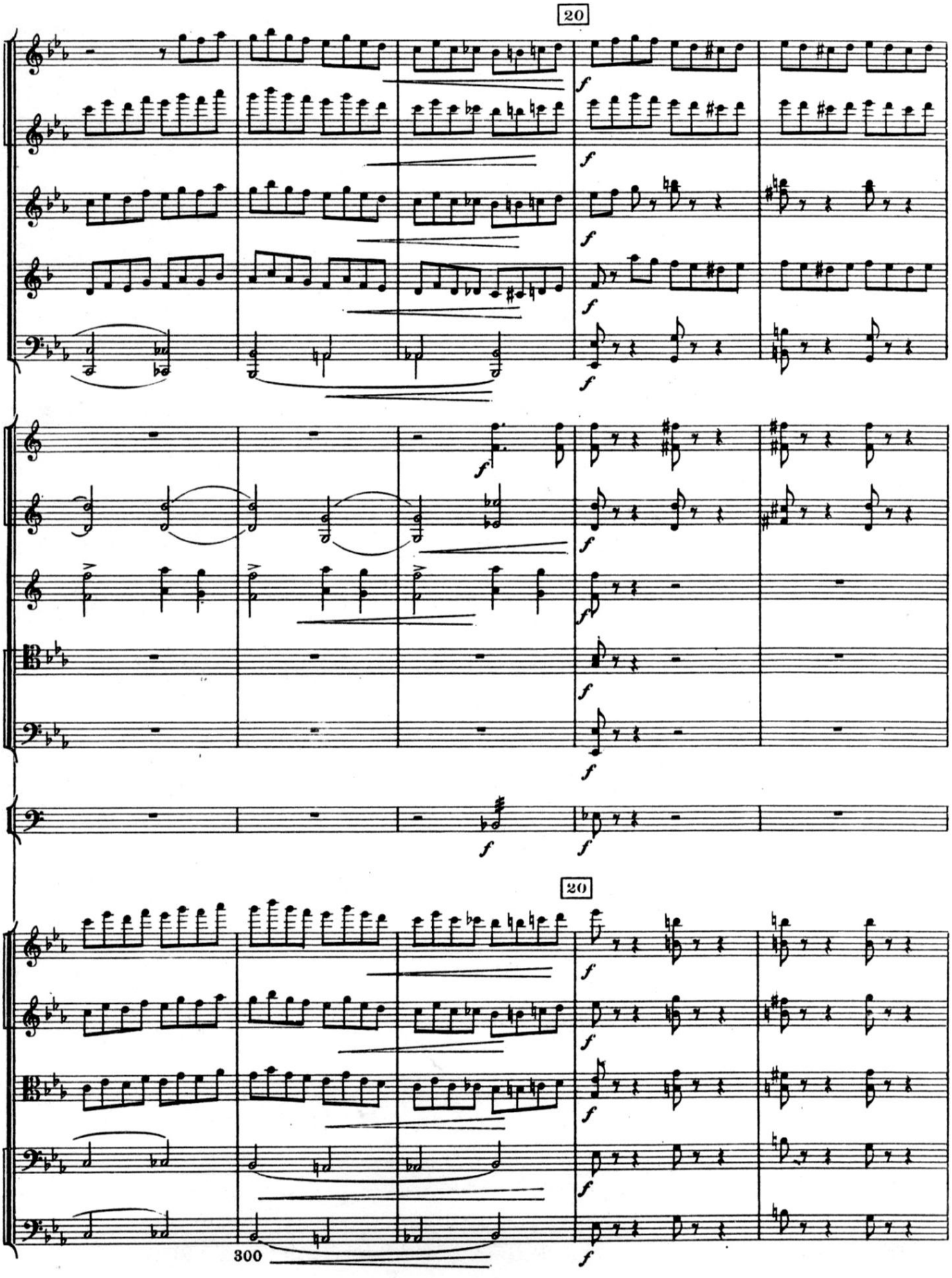


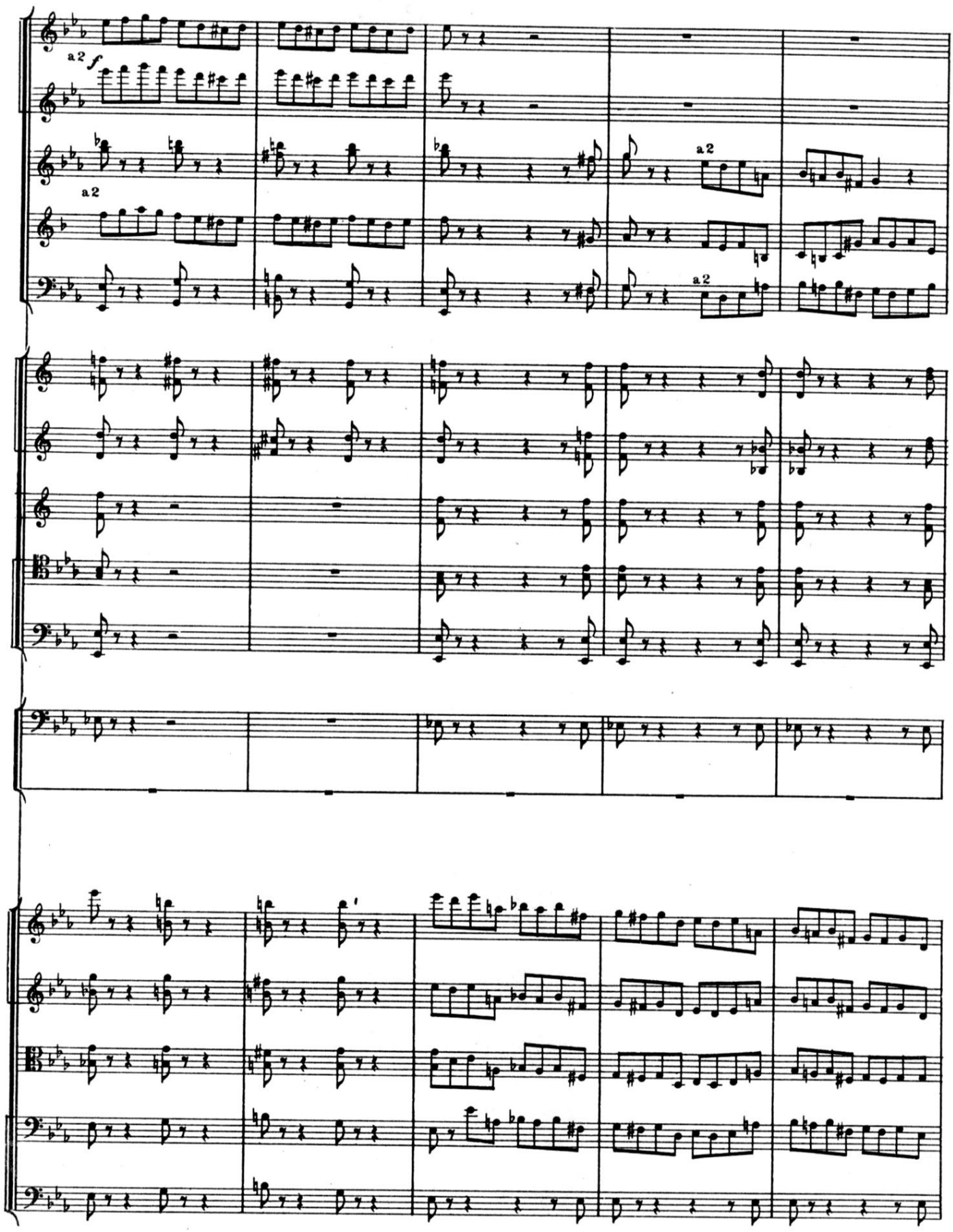
М. 28500 Г.

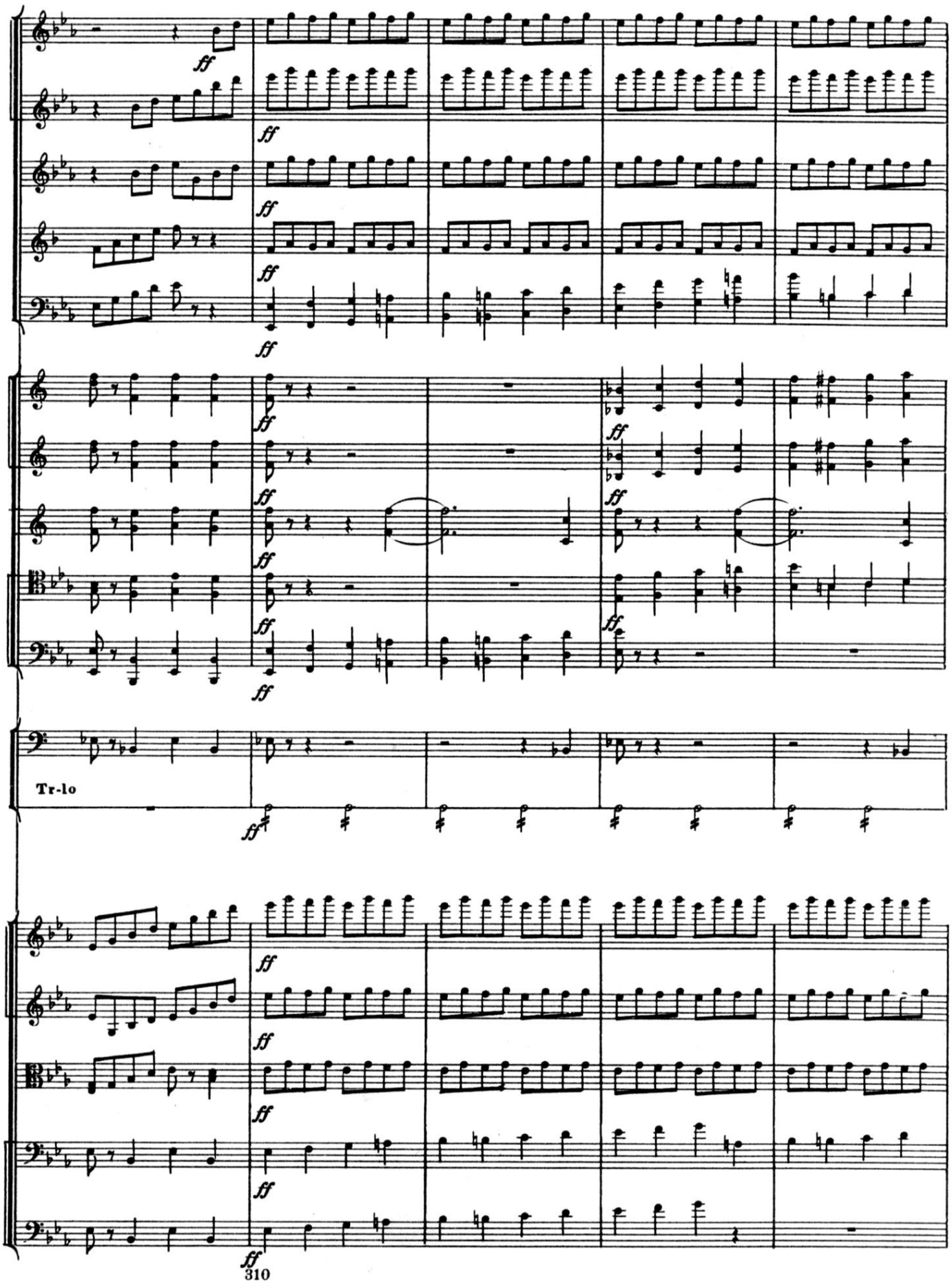

19
a2
a2
a2
mf
p cresc.
p cresc.
p cresc.
cresc.
cresc.
pcresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

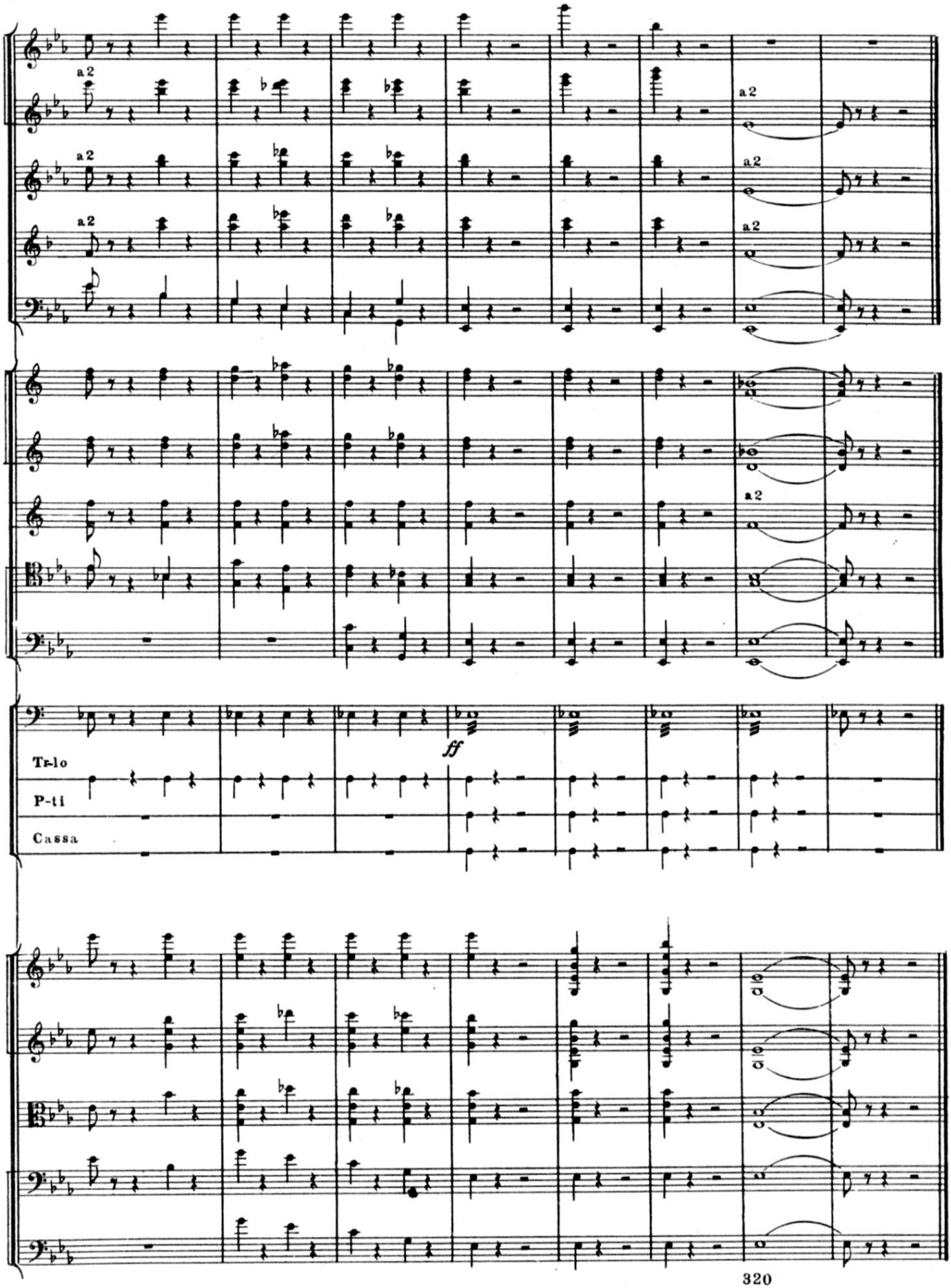

a 2
a 2
a 2


a2
f cresc.
a2
f cresc.
a2
cresc.
mp
p
mf
f
p
mp
mf
p
mf
p
mf
div.
cresc.
unis.
cresc.
cresc.
p
mf
p
p
mf
p


20
f
20
300


a2
f
a2
a2
a2


ff
Tr-lo
310



320

ПРИМЕЧАНИЯ
NOTES

Первая часть
First Movement

т. 45. Партии Corni взяты из партитуры Третьего концерта. В автографе Симфонии пустой такт и нет пауз.

Bar 45. The French Horn parts are taken from the score of the Third Concerto. In the MS. score of the Symphony this bar is empty and contains no rests.

тт. 45 и 54—65 Fl. picc. Заменена редактором на Fl. III.

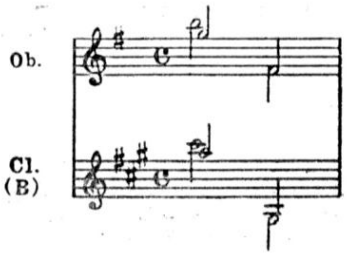
Bars 45 and 54 to 65. The Editor has substituted Third Flute for the Piccolo.

т. 48. Этот такт в автографе почему-то перечеркнут крест накрест.

Bar. 48. For some reason this bar has been crossed out in the MS.

т. 93. Ob. и Cl. В автографе этот такт изложен так:

Bar. 93. In the MS. the Oboe and Clarinet parts read as follows:



Из-за не вполне естественного голосоведения редактор счел возможным изложить этот такт в том виде, как он дан композитором в Третьем концерте.

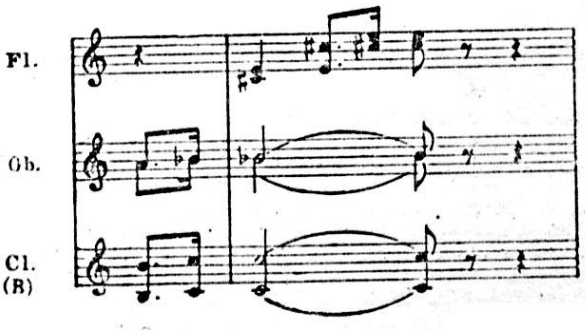
Owing to the somewhat awkward voice-leading, the Editor has deemed it best to give this bar as written by the composer in his Third Concerto.

т. 93. Cor. I. Звука cis в автографе нет, он вставлен редактором.

Bar 93. The c-sharp missing in the MS. First French Horn part has been introduced by the Editor.

тт. 203, 204. Fl., Ob., Cl. В автографе партитуры это место изложено так:

Bars 203 and 204. The Flute, Oboe and Clarinet parts in the MS. score read as follows:



Редактор предпочел использовать здесь расположение инструментов, данное автором в Третьем концерте.

The Editor has preferred here the disposition of the instruments as given by the composer in his Third Concerto.

т. 233. Diminuendo в автографе и в партитуре Концерта нет.

Этот нюанс указан редактором в связи с дальнейшим снижением динамики перед кульминацией в конце разработки.

Bar. 233. Neither the MS. nor the score of the Concerto contains this Diminuendo. The Editor has introduced it in connection with the further dynamic abatement before the climax at the end of the Development Section.

т. 234. На этом такте сходство музыки Симфонии и Концерта прекращается. Следующие 22 такта находятся частью в автографе партитуры (14 т.), частью обнаружены в эскизах (последние 8 т.) и не имеют никаких динамических обозначений, которые пришлось вписать редактору.

Bar 234. Here the similarity between the music of the Symphony and the Concerto ceases. Of the following 22 bars, 14 bars have been taken from the MS. score while the last 8 bars were discovered in the sketches; they have no dynamic markings, and those that are found here are the work of the Editor.

тт. 247, 248. Tr-be. Звуки *до — до♯ — ре — ре♯*, порученные редактором Tr-be, в эскизах Симфонии есть, но композитор не вписал их в партитуру. Такая незавершенность последней страницы партитуры, возможно, объясняется тем, что автор уже решил прекратить дальнейшую работу над оркестровкой Симфонии.

Bars 247 and 248. The *c — c-sharp — d — d-sharp* which the Editor has assigned to the Trumpets are present in the sketches of the Symphony but the composer did not introduce them into the score. This incompleteness of the last page of the score may be explained by the composer's decision to discontinue work on the orchestration of his Symphony.

тт. 247, 248. Cor. Звуков *ре♯ — си* и *фа — ре♭* в эскизах нет.

Они вписаны редактором по аналогии с предыдущим тактом

Bars 247 and 248. The French Horn parts in the sketches have no *d-sharp — h* and *f — d-flat*. The Editor has introduced them by analogy with the preceding bar.

т. 248. Fag. Звуки *ля—фа* в эскизах, есть, но автор не вписал их в партитуру. Они вписаны редактором по аналогии с предшествующим тактом.

Bar 248. The Bassoon part in the sketches contains the *a—f* but the composer did not enter them in the score. The Editor has introduced them by analogy with the preceding bar.

тт. 255, 256. Этих двух тактов в Третьем концерте нет.

Bars 255 and 256 are missing in the Third Concerto.

т. 308. Tuba и C-b. На третьей доле такта в настоящей редакции сохранена VI ступень, как и в соответствующем месте экспозиции (в автографе Симфонии и фортепьянном Концерте в экспозиции VI ступень, в репризе — V ступень).

Bar 308. The Tuba and Double-bass parts. In the present edition on the third beat of the bar is the VI, in accordance with the corresponding place in the Exposition (in both the Symphony MS. and Piano Concerto the note at this spot in the Exposition is the VI, and in the Recapitulation, the V).

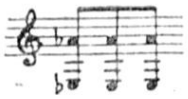
Вторая часть

Second Movement

тт. 79, 80, 81. Начиная с третьей четверти т. 79 партия Fl. добавлена редактором.

Bars 79—80—81. Beginning with the third crotchet of bar 79, the Flute part has been added by the Editor.

т. 92. Cor. В эскизах:
Bar 92. French Horn; the sketches give:



Редактор изменил расположение аккорда в соответствии с черновой рукописью Концерта.

The Editor has changed the disposition of the chord in accordance with the rough draft of the Concerto.

тт. 118—122. V-ni I, V-ni II, V-le и V-c.

С т. 118 в эскизах Симфонии пробел величиной в 71 т., и инструментовка сделана на основе нотного текста фортепьянной редакции, в котором нет мелодии, порученной здесь V-ni I, V-ni II, V-le и V-c. Правда, тт. 118, 119 в эскизах Симфонии есть, но они зачеркнуты композитором и написаны неразборчиво, а в них и находятся первые два такта мелодии, о которой идет речь, в соединении с основной темой среднего раздела Анданте. Так как зачеркнутое начало мелодии оказалось в нижней правой части листа, возможно, что автор, сохранив эту мелодию, написал ее уже целиком на другом, недошедшем до нас листе. Это тем более вероятно, что она уже дважды появлялась в тт. 69—74 и 75—78 в контрапунктическом соединении с основной темой средней части Анданте при проведении ее в Des-dur. Поэтому вполне естественно показать такое же соединение и в главном строе Ges-dur в момент, близкий к точке «золотого сечения» Анданте, где музыка достигает наиболее высокого динамического уровня.

Перед этой кульминацией в тт. 113—117 редактор несколько усилил сравнительно с эскизами гармоническую основу, добавив трубы и тромбоны.

Bars 118—122. First Violins, Second Violins, Violas and Cellos. Beginning with bar 118, 71 bars are missing in the sketches of the Symphony, and orchestration has been based on piano version which does not contain the melody given here to the First and Second Violins, Violas, Cellos. True, the Symphony sketches contain bars 118 and 119, but they have been crossed out by the composer, besides being illegible, and it is these bars that contain the beginning of the melody we are discussing, together with the main theme of the Andante's middle section. Since the beginning of the melody that has been crossed out is in the right-hand bottom part of the sheet, it is possible that the composer preserved this melody and wrote it out in full on another piece of paper that we do not have. This is all the more probable since it has appeared twice, in bars 69—74 and 75—78 in contrapuntal combination with the main theme of the middle section of the Andante (in D-flat major). It is, therefore, quite natural to show a similar combination in the principal tonality (G-flat major), in a spot close to the "golden section" point of the Andante, where the music reaches the peak of dynamic tension.

Preceding this climax, in bars 113—117, the Editor has made the harmonic background more compact, in comparison with the sketches by adding trumpets and trombones.

т. 138. После этого такта в концерте следует каденция из трелей и пассажей.

В настоящей редакции она опущена, и непосредственно вступает реприза.

Bar 138. After this bar in the Concerto comes a cadenza built up on trills and passages.

In this publication the cadenza is omitted and the Recapitulation follows immediately.

Третья часть

Third Movement

т. 12. Fl. II. Такое голосоведение в авторском эскизе.

Bar 12. Second Flute. This voice-leading is taken from the composer's sketch.

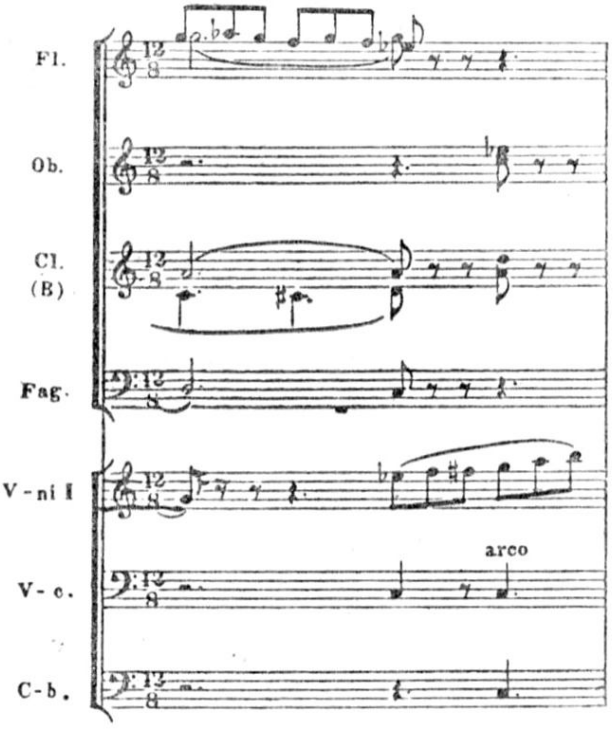
тт. 17, 19, 21, 23, 41, 43, 45, 47 и соответствующие такты репризы.

Удвоение басового голоса октавой выше на первых трех долях такта сделано редактором.

Bars 17, 19, 21, 23, 41, 43, 45, 47 and the corresponding bars in the Recapitulation. The doubling of the bass part an octave higher on the first three beats of the bar has been introduced by the Editor.

тт. 48—55 и 254—261. В фортепьянной редакции Скерцо, более поздней по времени, эти такты автором опущены. Если эти купюры делать при исполнении оркестровой редакции, то тт. 56 и 262 будут такими:

Bars 48—55 and 254—261. In the piano version of the Scherzo (which is of a later date) the composer has omitted these bars. If these cuts are made while performing the orchestral version, bars 56 and 262 will appear as:



тт. 65—68. В этих тактах расположение аккордов несколько отличается от авторского. В аналогичных тактах репризы (тт. 271—274) точно сохранено расположение аккордов, данное в эскизах.

Bars 65—68. The disposition of the chords in these bars differs somewhat from that given by the composer. In the corresponding bars of the Recapitulation (271—274) the disposition given in the sketches has been preserved.

т. 165. В эскизах:
Bar 165. The sketches show:

В фортепьянной обработке автора:
The composer's piano version shows:

Редактор остановился на втором варианте, так как он не выходит за пределы диапазона скрипки и позволяет обойтись без пауз у V-ni I и V-ni II.

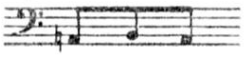
The Editor has chosen the second version, since it does not exceed the compass of the violin and does away with rests in the First and Second Violins.

тт. 204—206. В эскизах два такта музыки (от последней доли т. 204 до третьей доли т. 206 включительно) отчеркнуты, но слово «bis», помещаемое в подобных случаях автором, здесь отсутствует. Тем не менее эти два такта здесь повторены.

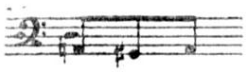
Bars 204—206. In the sketches two bars (beginning with the last beat of bar 204 up to and including the third beat of

bar 206) are bracketed, but the word Bis used by the composer in such cases is missing. Nevertheless we have repeated these two bars.

т. 316. В эскизах:
Bar 316. The sketches show:



В фортепьянной редакции:
The piano version shows:



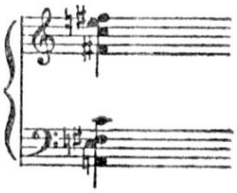
Редактор остановился на втором варианте, более позднем по времени.
The Editor has chosen the second (later) version.

Четвертая часть

Fourth Movement

тт. 33—35. Этих трех тактов в фортепьянной редакции нет.
Bars 33—35. The piano version does not contain these three bars.

т. 46. На второй доле в фортепьянной редакции такая гармония:
Bar 46. In the piano version on the second beat, the harmony is:



тт. 178, 179. Этих двух тактов в фортепьянной редакции нет.
Bars 178, 179. These two bars are not in the piano version.
Тт. 276—279 в эскизах представляют собой вариант тактов 268—271.
В фортепьянной редакции оба четырехтакта одичаковы (не совпадают лишь две басовые ноты). Редактор сохранил вариант эскизов.
Bars 276—279. In the sketches these bars are a variation of bars 268—271.
In the piano version the two four-bar phrases are the same (only two bass notes differ). The Editor has used the variation in the sketches.

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

СИМФОНИЯ ES-DUR

Партитура

Редактор Е. Стихин
Лит. редактор Л. Чудова
Художник И. Фомина
Техн. редактор В. Митюшкина

Подписано к печати 31/VIII 1960 г. Форм. бумаги 60×92 1/8. Бум. л. 16,5. Печ. л. 32,75 +1 вклейка. Уч.-изд. л. 32,75+1 вклейка. Тираж 600 экз. Заказ 80. Цена 43 р. 60 к. с 1/I 1961 г. цена 4 р. 36 к.

Московская типография № 6
Мосгорсовнархоза