

К. Кондрашин

*О дирижерском
прочтении
симфоний
П. И. Чайковского*

От автора

Первая симфония («Зимние грезы», соль минор соч. 13)

Вторая симфония (до минор соч. 17)

Третья симфония (ре мажор соч. 29)

Четвертая симфония (фа минор соч. 36)

Пятая симфония (ми минор соч. 64)

Шестая симфония («Патетическая», си минор соч. 74)

От автора

Основой предлагаемой читателю работы являются лекции, прочитанные мною на семинаре, посвященном симфониям Чайковского. Мысль о желательности такого семинара была высказана после Второго Всесоюзного конкурса дирижеров в 1966 году. Тогда было отмечено, что молодые дирижеры, хорошо зная материал и традиции исполнения западноевропейской классики, в частности Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, весьма поверхностно знакомы с творчеством Чайковского. Видимо, поэтому трактовки наиболее популярных симфоний Чайковского - Четвертой, Пятой, Шестой - у них были безлики и шли, в общем, «по накату». Следующий конкурс дирижеров, 1971 года, подтвердил эти опасения, и снова возникла идея такого семинара. Так, в мае 1973 года был прочитан цикл лекций по интерпретации симфоний Чайковского в Московской консерватории для студентов дирижерского факультета и слушателей Института повышения квалификации работников культуры Министерства культуры СССР.

В чем заключалась задача моих лекций? Прежде всего, я не собирался рассказывать молодым дирижерам о своей трактовке, и, таким образом, косвенно навязывать ее. Конечно, трудно полностью отойти от собственного отношения к этой музыке, но главным образом я старался оперировать только материалом, то есть тем, что заложено в самом тексте симфоний Чайковского. Я стремился указать на особенности авторской нотной записи, на то, что, с моей точки зрения, обычно пропускается, на явные опечатки и на спорные моменты, требующие особого внимания. Я говорил о традициях исполнения, о своем отношении к ним и о необходимости современного подхода к произведениям Чайковского.

Я пытался дать ответ на вопрос: как относиться к традициям исполнения симфоний Чайковского, не зафиксированным в авторской записи? Одни из них превратились уже в штамп. Другие же, психологически обоснованные, могут сохраняться и сейчас. Я имею в виду темповые и нюансовые изменения, внесенные известными исполнителями; многие из этих традиций еще при жизни Чайковского, возможно, были согласованы и с самим автором. Разобрав в день одну симфонию, мы прослушивали ее в записи. Я заранее предупреждал слушателей семинара, что записи, имеющиеся в консерватории, я не отбирал по принципу образцового исполнения, даже больше того - я не сообщал им, чья будет запись (для того чтобы авторитет дирижера не тяготел над ними). После прослушивания записи мы могли сопоставить мой разбор произведения с тем, что услышали: что было хорошо, что категорически плохо, что было спорно, и т. д.

В своих замечаниях я обращал внимание на особенности стиля Чайковского и пытался анализировать характерные черты его нотной записи. Невнимание к этому и было причиной неуспеха некоторых дирижеров в интерпретации симфоний Чайковского.

Всякая традиция, переходя от одного дирижера к другому, постепенно преувеличивается, поскольку исполнитель, особенно молодой, стирается показать, что знает эту традицию. Он акцентирует на ней внимание, возможно большее, чем нужно было бы по смыслу произведения. Это и рождает штампы, которые он задевают нами, и мы годами не замечаем ничего предвзятого в подобных трактовках. И как трудно порой бывает найти в себе силы вновь добраться до первоначального текста.

Я говорил своим молодым коллегам, что моя задача - попробовать заставить их посмотреть на партитуры симфоний Чайковского глазами неподготовленного человека, никогда не слыжавшего этой музыки, открыть для себя ее вновь. В частности, я обратил их внимание на изменения манеры нотной записи в произведениях Чайковского последнего периода (начиная с Пятой симфонии). Обращает на себя внимание поразительная детализация темповых отклонений, скрупулезно зафиксированная автором (например, вторая часть той же симфонии). Меняется в сторону усложнения и оркестровка: несмотря на постоянный парный состав оркестра всех его симфоний, увеличивается функциональное значение вторых голосов, усложняется фактура (скерцо Шестой симфонии). Появляются элементы дифференцированной по вертикали нюансировки. Я это связываю с тем, что в последний период своей жизни Чайковский начал выступать в качестве дирижера и стал относиться к партитуре как исполнитель, научившись на практике оркестровых репетиций подробнее фиксировать свои намерения. Этого нет в первых четырех симфониях. Но было бы любопытно попытаться и там пересмотреть темповые и нюансовые ремарки автора с позиций «позднего» Чайковского (ключом к подобному подходу может служить вторая редакция партитуры «Евгения Онегина»).

Ссылка на текст симфоний дается по изданиям партитур Музгиза в 1961—1972 годах (с нумерацией тактов и цифрами), а также со ссылкой на издание Юргенсона (с лирами).

Автор не принимает во внимание исправления, сделанные редакторами издания Полного собрания сочинений П. И. Чайковского (так называемого «академического»), поскольку большинство оркестров пользуется партиями, напечатанными с досок, литографированных издательством Юргенсона.

Первая симфония

(«Зимние грезы» соль минор соч. 13)

Симфонии Чайковского неоднородны. Они легко разделяются на две группы. Эту неоднородность мы можем рассматривать в двух аспектах. Во-первых, в свете развития самого симфонизма Чайковского, во-вторых - с позиции манеры нотной записи автора в различные периоды творчества, о чем шла речь выше.

Первые три симфонии Чайковского относительно мало обросли традициями (исполняются они довольно редко, что, конечно, незаслуженно). Конечно, зрелый симфонизм Чайковского начался с Четвертой симфонии, в первых же трех принцип изложения и развития материала несколько иной. Если мы обратим внимание на разработки ранних его симфоний, то увидим, что они весьма формальны, то есть построены в основном на контрапунктическом соотношении двух тем или даже на полифоническом изложении одной основной темы. И, самое главное, разработка не несет в себе драматургического развития. Она не конфликтна, хотя сами по себе темы в достаточной степени контрастны по содержанию. В Четвертой симфонии Чайковский, наконец, приходит к тому, что сделало его великим симфонистом. Это - продолжение линии Бетховена. Я имею в виду умение один и тот же музыкальный образ представить в различных психологических состояниях. Одна и та же тема, скажем, добрая поначалу, потом оказывается злой или трагической. Что же касается первых трех симфоний Чайковского, то, кроме того что они неравноценны по качеству материала, они по своим конструкциям сюитны, не объединены общей линией, и элементы последовательного психологического развития, характерные для позднего Чайковского, здесь пока отсутствуют.

Симфонии Чайковского можно разграничить и по манере записи. Первые четыре симфонии записаны несколько иначе, чем его поздние сочинения. Начиная с Пятой симфонии Чайковский более тщательно помечал и нюансовые, и темповые модификации музыкального материала

В этом отношении Чайковский был уже весьма близок к Малеру, который детально выписывал все подобные колебания. Кроме того, Малер ввел нюансировку по вертикали, и в этом часто заложена идея его музыки. Н. С. Рабинович называл такую нюансировку стереофонической инструментовкой: динамика одного и того же отрезка произведения в разных тембрах оркестра дифференцирована и иногда даже диаметрально противоположна. Чайковский только приблизился к этому, но темповые модификации в его последних произведениях (я имею в виду последние его оперы и балеты, последние две симфонии, «Манфред») размечены очень тщательно.

В первых четырех симфониях Чайковского нюансировка весьма скупая, а фразировочная динамика, как правило, отсутствует - автор доверяется ощущению исполнителя.

Что касается симфонии «Зимние грезы», то даже среди первых произведений композитора она стоит особняком. Юргенсон издал Первую симфонию с большим количеством опечаток. Впоследствии опечатки не были выправлены - осталась масса разночтений, пропущенных мелких деталей. И до сих пор, как правило, партитуры издаются в таком виде, хотя в академическом издании некоторые

разночтения и устранены, но не бесспорным образом. Значит, здесь задача дирижера, помимо интерпретационного подхода, - разобраться в нотном тексте и понять, где ошибки, а где нечетко зафиксированные намерения автора.

Первая часть

Начальный метроном $\text{♩} = 132$ совершенно не соответствует характеру *Allegro tranquillo*, 132 — это *Allegro molto*. Поэтому, если мы чувствуем (как это часто бывает и в произведениях Бетховена, и у современных композиторов, например у Шостаковича), что метроном не соответствует пульсу нашего ощущения музыки, мы должны, как мне кажется, принимать во внимание не «букву» метронома, а психологию произведения. Если мы сочтем, что метроном 132 не соответствует характеру *tranquillo*, то есть спокойствия, то нам нужно определить, что же тут важнее: *allegro* или *tranquillo*?

Часть называется «Грезы зимней дорогой». Стало быть, подразумевается несколько мечтательное, полудремотное состояние. По-моему, в начале важнее *tranquillo*, и не надо бояться изменения метронома. Думается, $\text{♩} = 108$ — это более правильное обозначение.

Здесь явно выраженные трехтакты. Смена смычка у струнных помечена в каждом такте. При *pianissimo* такое частое дерганье бессмысленно, и поэтому штрихи обычно объединяют по принципу: два или четыре такта на смычок. В таком случае начало каждого большого такта не подкрепляется сменой смычка. Конечно, это возможно, и тогда монотонность характеризуется незаметным началом каждого большого такта.

Но может быть и иная точка зрения: при смене смычка через три такта дать почувствовать начало каждого трехтакта (разумеется, без акцента). Последнее мне кажется более верным, ибо тема начинается со второго такта, если же мы услышим (и увидим!) четырехтакт в аккомпанементе, то не сможем ощутить конструкцию темы. Поэтому я рекомендую объединить смычки по три такта. Последний один такт перед тремоло получается вверх, и струнные остаются у конца смычка, незаметно переходя на *detache* (в т. 17-18), и дальше играют опять по три такта. Всюду в примерах пунктиром или в скобках - рекомендуемые изменения.





Я считаю, что движение должно быть меланхоличным (темп!) для передачи полудремотного состояния. Ведь несмотря на то что тогда уже были железные дороги, нас не покидает совершенно явное ощущение пушкинской кибитки, когда зимой, переваливаясь, потихоньку тащится этот возок, вы клюете носом и перед вами проносятся какие-то видения.

Фраза альтов (т. 20 = 28 т. до литеры А) написана в нюансе *mf*, в то время как у остальных струнных - *p* (но не *subito p!* - там *crescendo* показывает лишь переход от *pp* к *p*). Альты должны здесь играть в достаточной степени интенсивно. Советую обратить внимание на то, что у альтов уже появляются в теме акценты, которых не было в изложении фагота и флейты. Конечно, это не острые акценты, они лишь показывают, что фраза более активна, - ведь затем следует усиление звучания (вилка). Таким образом, грезы, которые приходят к нам в полусне, начинают приобретать все большую ясность. Появляются прыгающие фразки у флейт, довольно резкие нюансы (*sfp*) в аккорде у всех у деревянных духовых (т. 35 = т. 14 до литеры А).

Необходимо обратить внимание на то, что в такте 43 (т. 6 до литеры А) флейта играет четверть (после форшлага), а не короткую восьмую: нужна не вспышка, а какой-то явно прозвучавший ответ, рожденный моментально угасшим *sforzando* в теме (у кларнета т. 52 = т. 4 после литеры А), - то же самое даже зафиксировано длительностью в две четверти. Но при этом общий характер должен быть тем же самым, спокойным.

Постепенно развитие музыки поведет темп вперед (начиная примерно с т. 58 = т. 10 после литеры А). Я обращаю внимание на это, потому что в такте 101 (литера С) автор сам указал перемену темпа (*piu animato*). Вряд ли он предполагал неожиданные модификации темпа в этой части, и мне думается, эта смена должна быть подготовлена постепенным ускорением. Меняется и настроение - от мечтательной созерцательности мы перешли к активности. Кстати, здесь нечетко записана нюансировка при секвенциях (сравните т. 10-16 после литеры А с т. 9-4 до литеры В), а также с аналогичным местом в репризе (т. 8-13 после литеры О). Думается, первый вариант самый правильный - *crescendo* к четвертому такту и затем уход советую унифицировать. В тактах 68-70 (т. 2 после литеры В) у скрипок проходит тема:



Обратите внимание на то, что деревянные духовые здесь играют *pianissimo* (что не всегда исполняется). У них есть *sforzando*, которое не должно быть чрезмерно сильным (*pizzicato* струнных ведь также подчеркнет его). Музыка здесь элегичная, всякая конфликтность отсутствует, и *sforzando* — не решающий элемент. Эти два такта первые скрипки играют вверх смычком и часто «откусывают» конец темы, боясь не успеть взять *pizzicato*, что производит неприятное впечатление. Я рекомендую поставить в этих партиях на последней ноте перед *pizzicato* черточку. *Pizzicato* же скрипки успеют подхватить, поскольку оказываются у колодки смычка.

Начинает меняться метротектоника. Трехтакты превращаются в четырехтакты. Перед руладами деревянных духовых мы видим четырехтакт (т. 64-67 = т. 16-19 после литеры А), после чего - вновь трехтакты. Кроме того, начиная с т. 90 (т. 8 после литеры В) мы имеем семитакт, потом идет четырехтакт, в *piu animato* - пятитакт и вновь - трехтакты. Иначе говоря, конструкция некратная.

В тактах 95 и 96 (т. 6-5 до литеры С) у духовых явно пропущено *diminuendo* (у струнных оно есть). В репризе (т. 489-490 = 6 т. до литеры Р) - аналогично.

Через постепенное нарастание темпа мы и приходим в полное *allegro* (в *ff*). Мне кажется, что указанный в начале метроном будет уместен именно здесь.

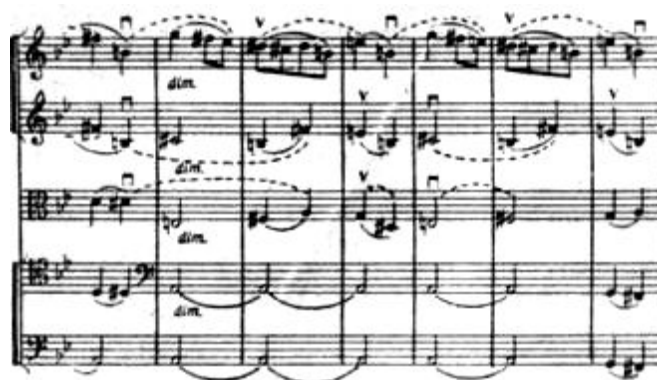
Дальше, когда тема проходит у деревянных духовых (с т. 123 = т. 24 после литеры С), аккомпанемент изложен аккордами, причем (вот несовершенство авторской записи) обращает на себя внимание то, что у медных написаны точки, а у струнных их нет. Обыкновенно эти аккорды играют очень тяжело, и тема не может бороться с ними. Я советую переделать четверти на восьмые (или просто струнным предложить поставить точки над нотами). Кроме того, надо попросить струнные, чтобы они играли *divisi* там, где есть трех- или четырехструнные аккорды. Нюанс — *mf*. Сухие аккорды *mf* при полном *ff* у деревянных духовых несколько не снизят напряжения, но и не будут закрывать тему. Но зато там, где у басов переход на половинные ноты (т. 132 = т. 32 после литеры С), всем необходимо играть четверти *tenuto* и *ff*, потому что эти аккорды из аккомпанемента выходят на первый план (это подчеркнуто записью без точек у духовых).

Побочная партия, с моей точки зрения, никак не должна исполняться *meno mosso*, хотя многие дирижеры это делают. Здесь тот же темп: кантиленность кларнета подчеркивается самой фактурой, медленным движением у струнных — появляется тягучесть, которой не было до сих пор. А *meno mosso* сделает «масло еще более масляным» и придаст музыке слишком сентиментальный характер. Только начиная с такта 162 (литера Е), где есть элемент «разлива», типичного для Чайковского (и позднего и раннего), можно немного успокоить темп. Я бы даже не назвал это замедлением; здесь вполне уместно малеровское обозначение *nicht eilen*: не спешить. То есть при модуляции в фа-диез мажор нужно дать всем струнным хорошо пропеть свои восьмые в мелодии.

В этом месте полная путаница в штрихах, которые обозначены противоположно фразировке. В аккомпанементе во время игры кларнета струнным желательно играть по три такта на смычок и потом одну четверть отдельно (в т.6 и 9). Чем реже здесь смены смычка, тем лучше:

The image displays two systems of a musical score. The first system includes staves for Cl. I and Archl. The second system includes staves for Ob. I, Cl. I, Fag., Cr., and Archl. The notation is complex, featuring many slurs, ties, and dynamic markings such as *mf*, *p*, *pp*, and *espressivo*. The time signature is 3/4. The score is written for a symphony orchestra with woodwinds and strings.

Но далее (с т. 165) последовательности в лигах у струнных нет, все напутано. Например, если затактовая нота фа, переходящая в фа-диез (т. 161 = 1 т. до литеры Е), исполняется у скрипок отдельным смычком, то есть соответствует штриховке темы, которую перед этим играли альты и виолончели, то начало ответной фразы у альтов и виолончелей (т. 164=т. 3 после литеры Е) прилиговано к предыдущей ноте, то есть однотипные фразы написаны по-разному. В этом случае необходима адекватность. Рекомендую каждую такую фразу начинать новым смычком. Здесь он будет только на одну ноту, потому что при большом наплыве в теме к первой четверти вполне возможно маленькое *crescendo*. Зато начиная с такта 175, где исчезают акценты на первой четверти и написано *diminuendo*, можно прилиговывать затакт, чтобы избежать дерганья начала мелодии.



Дальше в музыке появляется настроение тревоги, беспокойства. В записи мы видим разночтения. В конце третьего такта *crescendo*, а в четвертом - *subito p*. Вместе с тем в нем же поставлен акцент, то есть одно противоречит другому. Поэтому надо решить, что важнее: акцент или *subito p*. Мне кажется, неожиданный спад звучности важнее, а беспокойство придает вторая четверть в *pizzicato*, на которой стоит *sf*. Дальше акценты начинают учащаться (когда возникает нюанс *mf*): они появляются в каждом такте, и здесь их надо сохранить начиная с такта 201 (т. 9 до литеры E). А до этого - в начале каждого трехтакта - отменить.

В такте 211 (литера F) помечено *sfp* у струнных (при одновременном *sempre* у деревянных духовых), это продолжается в течение девяти тактов, а затем наступает неожиданное *ff*. Если мы посмотрим этот же подход к заключительной партии в репризе, то увидим, что там написано *crescendo*. Здесь оно пропущено - я считаю, что это опечатка. В последних трех тактах до *ff* должно быть *crescendo* с сохранением акцентов на каждую первую четверть у струнных. В такте 250 (литера G) почему-то написано *a tempo*, кстати, в издании Юргенсона это *a tempo* напечатано только в строчке валторн (?!).

Возможно, во времена Чайковского какой-то дирижер делал *meno mosso*, и Чайковский специально написал эту ремарку. Конечно, по характеру музыки темп не должен меняться. Мы уже «раскатились» достаточно, меланхолия уступает место активным переживаниям, И надо только сменить *ff* на *p*.



С такта 271 (т. 122 после литеры G) есть некоторые мелкие противоречия.

Когда начинается переключка триолями у струнных, у скрипок в первой фразе написан акцент, а в следующих фигурах он исчезает (см. т. 286=7 т. до литеры H). У Юргенсона акцент напечатан только в партиях вторых скрипок (т. 272 = т. 23 после литеры G), что вообще абсурдно. По-моему, акцентов не должно быть ни у кого, тем более что во втором случае (через 16 т.)- их нет вообще. С т. 291 (1 т. до литеры H) начинается переключка вступлений гобоев, на которую обычно не обращают достаточного внимания:



Все время пульсация во второй четверти. И дальше, когда триоли кончаются на *f* (т. 312=16 т. до литеры K), пульсация сохраняется, но уже расширенная: в начале каждого такта поочередно вступают валторны, потом кларнеты и гобои, затем флейты. Мне кажется, что во всем эпизоде эти переливающиеся ноты должны звучать с ясным акцентом начиная с гобоев. Если они не будут подчеркивать свои вступления, то они превратятся просто в педаль, что лишит звучание характера беспокойства. Обращаю внимание на нюансировку: три такта у деревянных тр, а потом *pp* (т. 293—298 = т. 1 и 4 литеры H). Вторые скрипки вместе с альтами должны продолжать играть свои триоли более активно, иначе они пропадают. Должен заметить, что нюансировку в *piano* у струнных здесь вообще выдержать невозможно. Каждая секвенция подразумевает усиление активности, и *crescendo* неизбежно. К концу третьего проведения уже практически все должно звучать *f*.

В пульсации у валторн, кларнетов и гобоев нюансы (с т. 313=15 т. до литеры K) по вертикали дифференцированы (*mf*, *f*, *ff*). Учтены регистры и сила звука для четкого чередования терций. Мне кажется, не стоит акцентировать внимания на разнице в написании аккордов в такте 318 (11 т. до, литеры K). Четверти у духовых, восьмые у струнных играть надо одинаково: тяжело, но отделяя аккорды друг от друга. После *ff* в такте 319 (9 т. до литеры K) написано вновь *sempre crescendo* к *ff* - опять неточность записи, которую дирижер должен скорректировать. Мне кажется, расчет должен быть такой: после первого *crescendo* в такте 317 (11 т. до литеры K) должно быть только одно *f* и полное *ff* лишь в такте 328 (литера K), тем более что там остаются одни струнные. Если мы до этого будем чрезмерно преувеличивать динамику, используя полную мощь валторн и деревянных духовых, то здесь получится спад. Кстати, хотелось бы предупредить молодых дирижеров, что если они все эти детали будут помечать в нотах, то поставят себя под ненужный удар.

В оркестре всегда найдутся люди, которые не упустят случая заметить: «...он корректирует Чайковского» (тем более, если это молодой маэстро). Изменения в подобных случаях нужно делать руками. Дирижеру необходимо здесь сдерживать оркестр и самому не горячиться. Когда материал секвенцеобразный, с повторениями, то оркестр сам поднимает динамику, и если еще чрезмерно фиксировать это усиление, то можно не рассчитать кульминацию. То, что не будет *ff*, а будет лишь *f* в такте 317, - это секрет дирижера, и нет необходимости декларировать его. Конечно, если валторны, несмотря на ваш жест, будут здесь реветь, вы можете их попросить больше ориентироваться на руку, но обычно оркестр понимает все и без слов.

В такте 340 (литера L) в издании Юргенсона напечатаны следующие нюансы: струнные играют *ff*, медь играет *p*, литавры - *ff*. В издании Музгиза (1961) это исправлено: у меди - *f*, у литавр - *mf*. Однако дирижер должен быть готов к тому, что в партиях здесь будут обозначены юргенсоновские нюансы. Думаю, что это написано Чайковским не случайно, но - в силу несовершенного еще композиторского опыта - недостаточно точно. Попросту он хотел, чтобы триоли меди выявлялись постепенно и не заглушали мелодию. Но ведь до конца нюанс меди остается неизменным. Получается так, что всю кульминацию медь должна играть *p*, что, конечно, абсурдно. Медь здесь Должна вступить *marcato* в нюансе *f* (против *ff* у остальных, как и исправлено в издании Музгиза) и тем самым включиться в достаточно насыщенный общий ток. Кроме того, триоли меди должны быть подчеркнуты - их ритмическое значение состоит в противопоставлении дуолям струнных. Постепенно делая *crescendo* к кульминации, то есть к моменту, когда басы уже идут сплошными «шагами» (перед G. P.), медь должна включиться в общее *ff*.

Хотелось бы обратить внимание еще на один момент, обычно пропускаемый. В такте 352 (т. 13 после литеры L) есть остановка в движении:



У меди - половинная, у басов - четверть с акцентом, в следующем такте у верхних струнных - тоже четверть. Это продолжение того же чередования акцентов, которое началось у двух гобоев (см. пример 6). Обыкновенно здесь высокие струнные недотягивают свою четверть, боясь, что не успеют перехватить смычок для последующих шестнадцатых (два раза вниз). И эта четверть превращается в невесомую восьмую. Я советую дирижеру поставить черточку над четвертью и просить не перехватывать смычок, то есть начинать шестнадцатые где-то в середине смычка. Это повторяется дважды, а потом линия чередования меди, басов и скрипок с альтами продолжается, но длительности размельчаются, переходят в восьмые (т. 258-361 = т. 19-21 после литеры L).

Дальше, после G. P., трудно реализовать успокоение, выписанное самим автором. Психологически мне эта картина представляется следующим образом: страсти разбушевались, вы уже забыли о том, что вы где-то в одинокой кибитке и вокруг снежная Пустыня. Но в кульминационный момент ваших воспоминаний вы спохватились и осознаете окружающую обстановку - вы снова в дороге. Ваше состояние изначально: вы вновь глядите из окна и почти уже отрешились от воспоминаний. Момент перелома — это G. P. длительностью три такта. Вам надо успокоиться, переключиться. Для этого у автора имеется большой эпизод с синкопами басов и триолями валторн. Мне кажется, первые фразы виолончелей и контрабасов должны звучать более активно, чем *mf*. Лучше начинать эти трехтакты от *f* и через пятнадцать тактов плавно опуститься до *pp*. Вначале короткие фразы, как вспышки: три ноты - пауза, три ноты - пауза. Дальше появляются синкопы. Они должны быть немного маркированы, но без пауз в каждом трехтакте:



Последняя нота в синкопе должна быть короче, иначе мы потеряем ощущение сдвинутой сильной доли. Это очень важный момент, ибо синкопа в общем определяется по своему отношению к сильной доле, а здесь эта доля фиксируется паузой. Можно привести аналогичный пример из «Франчески да Римини» Чайковского:



Стало традицией «отпускать» кларнетиста. Он играет свое соло *ad libitum* и, увы, обыкновенно после последней восьмой в синкопах, перед *pizzicato* струнных музыкант берет дыхание, что полностью дезориентирует слушателя. Он должен ощущать, что кларнетист играет синкопы, но понять, он это может лишь тогда, когда появится сильная доля (до этого слишком долго кларнет играл без аккомпанемента). Если же музыкант взял дыхание, утратится ощущение синкопы, и элемент взволнованности потеряется.

Так же и здесь, в подходе к репризе первой части Первой симфонии, если последняя нота си-бемоль в т. 291 (т. 6 после литеры М) не будет подчеркнута короткой, мы можем принять синкопы за сильные доли.

В этом месте очень трудно рассчитать *crescendo*, так как у Чайковского *crescendo* от *pp* до *mf* растянуто на двенадцать тактов. Значит, нужно держать звучание как можно дольше в нюансе *pp*, не позволять сразу резко усиливать при появлении слова *crescendo*. Пульс, переходящий из больших триолей в восьмые - и затем в мелкие триоли, желательно немного атаковать акцентами. Это создаст некоторое беспокойство и поможет осуществить растянутое *crescendo* без преувеличенного усиления: естественно, в такте 431 (т. 7 от литеры N), то есть в результате нарастания громче, чем *mf*, валторны играть не могут, ибо тема тогда будет закрыта (кстати, у деревянных духовых там помечено *p*, что при *mf* у валторн явно неверно: логичнее всем поставить *mf*). Кроме динамики мы должны следить за тем, чтобы органично прийти к правильному темпу (при статике в больших валторновых триолях темп вполне может осесть). Я имею в виду не темп начала, а движение, которое определилось примерно к такту 107 (т. 6 от литеры С). Триоли аккомпанеента говорят нам о какой-то взволнованности. Психологически я это объясню тем, что воспоминания вас одолели и вы еще не полностью отошли от этих переживаний. Это не позволяет вам сразу вернуться в как бы пассивный пульс начала части. Поэтому я считаю, что метроном 120—132 здесь вполне уместен, то есть в такте 432 (т. 8 от литеры N) вам придется взять первую тему быстрее, чем в экспозиции:



В такте 518 (т. 4 до литеры Q) есть общеизвестный спорный момент: во втором такте триолей мажор меняется на минор.



Некоторые дирижеры считают это ошибкой и меняют мажор на минор только при повторении двутакта (после паузы): переделывают ре-бемоль на ре-диез во второй триоли. В этом есть какая-то логика, потому что пауза подчеркивает неожиданность модуляции: вместо утверждения мажора мы вдруг погружаемся в минор. Но может быть и другая точка зрения, тоже довольно логичная. Чайковский неожиданно перевел нас в минор еще до паузы, а после паузы он подтвердил, что мы не ослышались, потому что мы можем еще усомниться: не ошибка ли это нашего слуха?

У меня есть принцип, касающийся исполнения классических произведений. Когда мы видим разночтения и бесспорно убеждены, что это ошибка, то можно смело вносить изменения. Например, у Бетховена таких ошибочных разночтений между репризой и экспозицией очень много — чуть ли не в каждой симфонии. Когда же у вас есть сомнения: «можно так, но можно и иначе» — оставляйте так, как напечатано. В данном случае я разрешаю спорное место таким образом: текст дает основания считать, что Чайковский имел в виду появление неожиданного минора в первой фразе. Он «повис в воздухе», а потом был утвержден. Поэтому я считаю, что нужно оставить так, как у Чайковского.

В такте 546 (1 т. до литеры S) последняя четверть (си) у скрипок и альтов должна исполняться отдельно, поскольку струнные здесь от аккомпанемента переходят к теме (иногда ее принимают за окончание противосложения и прилиговывают к предыдущей фразе). Повод: опечатка у вторых скрипок.

С такта 554 (т. 8 литеры S) есть *crescendo*, пропущенное у некоторых голосов в издании Юргенсона.

Советую обратить внимание на переход к коде. Сначала отстукивают басы:



Кстати, в издании 1961 года в партитуре опечатка: в т. 592 последняя нота должна быть фа-диез, а не соль.

После *ff* в нюансе *p* они будут плохо слышны. Поэтому надо начать несколько активнее, а при появлении темы скрипок — спрятаться. Кроме того, здесь надо утихомирить также и вторые скрипки с альтами, потому что, как ни странно, средние голоса здесь звучат громче, чем тема. Аналогично — ответ у деревянных духовых. И первым скрипкам, и флейтам, и кларнетам надо в обеих фразах затактовую восьмую прилиговывать к последующей ноте — контраст «прыгающим» басам должен быть показан уже в легатной затактовой ноте. В следующем эпизоде я считаю, что у флейты, гобоев и кларнета (с т. 607), а потом у скрипок и альтов должны делаться небольшие акценты, компенсирующие нам ощущение отсутствующего у басов раза. Характер звучания здесь должен быть довольно тревожный. Зато последующие фразы кларнетов и валторн должны быть кантиленными, без атаки.

В такте 625 (литера U) советую применить один маленький секрет. Там начинается небольшое фугато, из которого рождается последний «раскат». Обе фразы до него (т. 619—624) звучат вопросительно, но ответа мы не получаем. Начинается какое-то смятение и беспокойство. Тема вступает то после двух, то после трех тактов. Нам тогда чем-то подчеркнуть повисшую в воздухе незавершенность (валторны подчеркивают вопросительную интонацию повтором ноты, которой нет у деревянных духовых). Остинатно пульсирующий бас не позволит замедлить здесь темп. Однако я рекомендую в такте 625 (литера U) опоздать на мгновение с первым ударом. Это отнюдь не фермата на тактовой черте! Здесь уместно указание, часто применяемое Малером, который для меня является образцовым композитором в смысле точности нотной записи. В таких случаях он ставил запятую над тактовой

чертой. В разбираемом нами месте я и предлагаю чуть-чуть опоздать с началом фугато и дать отзвучать фразе валторн:

Об этом опоздании не надо никому говорить — это тоже секрет дирижера. Мы уже привыкли к монотонности отбивания пульса, но если мы чуть-чуть его нарушим, то этим насторожим слушателя перед новым эпизодом (появление имитаций).

В такте 658 (6 т. до литеры V) в издании Юргенсона у меди *ff*. Ясно, что Чайковский не хотел чересчур громкого звучания меди, но записано это неправильно (разница слишком велика). Поэтому можете исправить для себя нюанс на *f* (как это сделано в издании Музгиза), но не забывать о том, что в партиях возможно разночтение.

С такта 685 (6 т. до литеры V) все возвращается постепенно в исходное состояние. Воспоминания окончены, образы прошли перед вами дважды, вы успокоились и вновь начинаете впадать в дремотное состояние. Я советую начинать симфонию медленнее указанного метронома — окончание должно быть в таком же темпе, как и начало. Для этого у нас есть удобное место — замедлить последние шесть тактов (694—700 = литера W) перед качающимися скрипками, то есть сделать маленькое *ritenuto* для темпа $J = 108—112$. Характер темы у флейты и фагота как бы немного сонный, даже более вялый, чем вначале. В конце басы должны играть медленнее, чем этот материал давался в экспозиции. Они расчленены (как будто глаза у вас слипаются, вы то вспоминаете отрывки событий, то снова погружаетесь в сон).

И последнее в этой части. Советую обратить внимание на структуру больших тактов начиная с такта 709 (т. 16 литеры W): 3 + 3 + 4 + 3 + 2 и на фермату в последнем такте. Очень характерная деталь для Чайковского — фермата на паузе, а не на ноте, потому что музыка кончается на слабой доле такта (на втором такте трехтакта) и мысль не завершается — как бы повисает в воздухе.

Вторая часть

В пятом и седьмом тактах имеются точки под нотами под лигой в партии первых и вторых скрипок. Обыкновенно ни дирижеры, ни музыканты не обращают на них внимания (исключение — Ё. Ф. Светланов), играют две ноты как одну и лишь потом повторяют ее в четвертой четверти при смене лиги. И через такт держат ноту пять ударов, не повторяя. По-моему, эти точки обозначают фразировочный момент, а лига здесь штриховая:



Это последовательно проведено в конце части, где дословно повторяется музыка начала.

Во время последующего большого соло гобоя нюансировка не размечена и фразировка зависит от музыкальности гобоиста. Флейтист же не должен играть слишком весело, поэтому ему нельзя «откусывать» свои последние восьмые, а следует мягко снимать их. В такте 44 есть обозначение *rochissimo più mosso*. Некоторые дирижеры сразу рвутся вперед и делают резкий сдвиг темпа. Как мне кажется, характер здесь не должен резко меняться. Конечно, развитие темы приобретает другие очертания, несколько более активные, темп, естественно, сдвигается, но дирижер должен сделать это незаметно. Пользуясь обозначениями Малера, я написал бы *nicht schleppen*—не тянуть. (По такому случаю имеется еще немецкое обозначение: *flie-Bend* — течь). Резкого *più mosso* не должно быть. Туманный и угрюмый край оказался не мертвым: под туманом, постоянной росой, отсутствием солнца (возможно, имеются в виду осенние карельские пейзажи) тоже есть какая-то динамика, своя жизнь.

В такте 58 (6 т. до литеры C) обозначено *subito p* у струнных и деревянных духовых. Такое обозначение пропущено в репризе, в т. 116 (9 т. до литеры F), когда тему играют деревянные духовые.



Думаю, что там Чайковский пропустил нюанс по ошибке, поскольку музыка такая же, содержание идентично. Иначе говоря, *subito p* необходимо в обоих случаях.

С такта 64 (Темпо I) из виолончелей нужно «выжать» все, что только можно (учитывая сурдины, надо предложить им играть *f*). Но струнные и деревянные духовые могут заразиться страстью виолончелей. Поэтому задача дирижера — держать две плоскости звучания в различных нюансах и характере, чтобы спокойные рулады струнных и тягучая гармония деревянных духовых не включались в активное, даже страстное звучание виолончелей.

Несмотря на насыщенную звучность виолончелей, общий характер должен быть здесь меланхоличным, то есть в том же спокойном темпе, как и в начале. Не надо бояться монотонности. Она заключена в самом названии части («Угрюмый край, туманный край»), а мелодия настолько пленительна, что скучной она не покажется.

С такта 84 (литера D) некоторые дирижеры пытаются делать *piu mosso*, что, на мой взгляд, неверно:



Здесь все статично, природа как бы сонная. Если же мы попытаемся сдвинуть темп, стараясь компенсировать прекращение движения, то тем самым заставим последующий фагот играть быстрее, а у него — меланхоличная фраза. Да и флейта со своими птичьими переливами, аналогичными тем, которые ранее сопровождали тему гобоя, окажется чересчур веселой. Фагот должен играть *tenuto* (у автора это не помечено), чтобы не превратить фразу из меланхоличной в легкомысленно-коккетливую. Следующая фраза скрипок сопровождается в конце двумя акцентами:



Почему-то этим акцентам иногда придается чрезмерное значение, и они исполняются подчеркнуто сильно (впоследствии и кларнетом с гобоем), что разбивает тему. Надо иметь в виду, что это — мелодические акценты: следует сделать путем мягкого нажима смычка и вибрато какое-то «втирание» ноты, чтобы избежать ненужного драматизма.

В издании Юргенсона в такте 96 (т. 7 до литеры E) пропущен бекар на ноте си у второго гобоя. Я замечал, что даже в записях на грампластинках здесь порою играется си-бемоль, — обидно, что некоторые дирижеры не замечают эту явную ошибку (ср. с предыдущей фразой флейты).

Есть еще одна причина, почему не стоит двигать темп в этой небольшой разработке: в такте 103 (литера E) снова есть *rochissimo piu mosso* (побочная партия). Если же двигать темп начиная с такта 84 (литера D), то здесь окажется невозможным выполнить авторское указание.

Наступает кульминация. Уже стало традицией, и, по-моему, хорошей, играть отсюда (т. 125 = литера F) четырьмя валторнами, так как здесь чувствуется активная вспышка. Первая фанфара должна звучать довольно торжественно, волево. Как будто в этом угрюмом крае вдруг разверзлись облака, вышло солнце и все засверкало новыми, яркими красками. Во втором такте у валторн помечено *f* после первого такта в *ff*. Это не случайно. Чайковский совершенно сознательно оторвал фанфарный возглас от начала изложения темы. Здесь я хотел бы дать два совета. Первое: подготавливающее *crescendo* струнных доведите до *f* или даже до *ff*. В этом беспокойном тремоло и в паузах, которые ни в коем случае нельзя недодерживать, нужно создать напряженное нагнетание к появлению валторн. Второе: во втором такте игры валторн я советую начинать мелодию *subito mf* (вместо помеченного *f*), для того чтобы оторвать фанфарный возглас (включая затактовую шестнадцатую) от начала темы. Вы как бы замахнулись на героину, но вдруг вспомнили первую тему и погрузились в другой мир, как бы неожиданно привернули регулятор громкости. Если у вас будут играть четыре валторны вместо двух, то *mf* прозвучит достаточно насыщенно. У всех же остальных в этом месте *pp* (то есть валторны все равно должны быть по плану громче всех):

The image shows a musical score snippet for three parts: Flute (Fl.), Clarinet (Cr.), and Archi (Archi). The Flute and Clarinet parts are marked with 'pp' and 'ff marcato la melodia con molto espressione'. The Archi part is marked with 'ppp', 'p', 'mf', and 'div.'.

Во всех партиях наверняка будет вписано *senza sordini* — снять сурдины (так требуют многие дирижеры). Я советую не делать этого, потому что вся часть — все-таки «туманный край», и, несмотря на грандиозное нарастание, звучность должна быть как бы завуалированной. Яркого свечения и открытого звучания струнных не должно быть — все сквозь туман, сквозь дымку постоянно стелющихся облаков. Надо очень настойчиво требовать у всех очень мелкого тремоло — едва шуршащей звучности, когда валторны начнут тему. Здесь она расширена по сравнению с первым проведением, у нас много времени, чтобы создать нагнетание. Сдерживайте тремоло струнных, и только когда они сами дойдут до достаточно интенсивного *f*, начните «добавлять», чтобы в такте 140 (т. 6 до литеры G) они играли во всю силу (но при сурдинах!), а четыре валторны создадут здесь великолепную кульминацию, в особенности в тактах 146—149 (литера G). Разумеется, валторны должны вначале иметь запас для разворота *crescendo* (вот почему я рекомендую начать мелодию в *mf*, которое, кроме того, подчеркнет мечтательность кантилены). Темп здесь тот же, в котором играл гобой, даже может быть на йоту медленнее.

Последний срыв (т. 149 = литера G) должен быть очень резким. Этому не соответствует авторская запись. Мы видим явное противоречие: одно *f* после предыдущего *ff*. Это, конечно, ошибка, необходимо *sempre ff*. Смычки при переходе на восьмые должны быть разделены, тем более что остаются только две группы струнных после всей громады оркестра:



После *diminuendo* у скрипок флейты должны начать несколько громче, чем *p*, потому что дальше им нужно будет постепенно растворяться (*diminuendo* у них явно подразумевается, так как они должны подготовить вступление струнных в *pp*). Флейтам необходимо утихомирить свой «шип», особенно чувствительный в этом регистре, и играть без вибрации. В начале части тема струнных была в нюансе *p*, а тут — *pp*. Однако в изложении этого материала небрежно напечатаны нюансы.

В конце имеется явное противоречие - одновременное *crescendo* у скрипок и *diminuendo* у низких голосов:

Характер музыки создает ощущение каких-то вздохов, тоски. Фразировка и здесь, и в начале должна быть идентичной. Однако и там и тут во всех фразах вишка обозначена нечетко и по-разному. Нужно решить, какая нота является кульминационной во фразе. Я считаю, что этой нотой должна быть нота ля-бемоль (у первых скрипок), а не соль — фраза звучит жалобнее и проработается переход нижних голосов на до-бемоль.

И, наконец, в последнем такте части есть переход Валторн. Нужен ли он?

The image shows a musical score for measures 17 and 18. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fg. (Fagotto/Bassoon), Cr. (Corni/Corn), and Archi (Archi/Strings). The woodwinds (Fl., Ob., Cl., Fg., Cr.) are playing a melodic line with a fermata over the final note in measure 18. The strings (Archi) are playing a rhythmic pattern, with a pizzicato (pizz.) marking in measure 18. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Почти все дирижеры считают это опечаткой. Я думаю иначе, потому что здесь контрабасы своим pizzicato подчеркивают этот ход. Валторны создают здесь какую-то незавершенность интонации своим ходом — этот туманный край оставляет у нас ощущение тоскливости, и как бы звучит вопрос, на который нет ответа. Если же оставить валторны в последнем аккорде на той же ноте, заключительное pizzicato контрабасов прозвучит весьма формально. Оно придаст излишнюю определенность снятию, какую-то бравурную точку, которая здесь абсолютно неуместна. Разумеется, последнюю четверть надо всем несколько продлить и мягко снять, не «откусывая» одновременно с pizzicato.

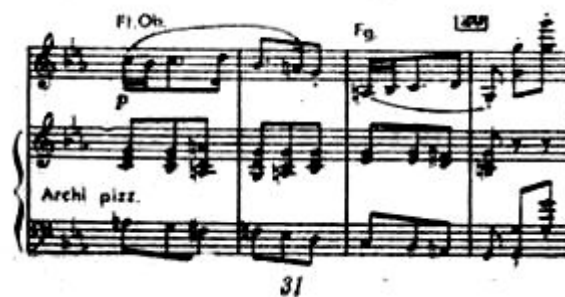
Третья часть Скерцо

В этой части следует обратить внимание на варианты акцентировки в мелодии. Часто все скерцо приобретает характер однообразия из-за монотонности акцентов. Дирижеры не замечают того, что заложено у самого автора: ведь у него четыре варианта фразировки. В начале акцент только на второй восьмой каждого двутакта. Штрихи, которые напечатаны здесь, очень неудобны, и обычно во всех оркестрах играется так:



Увы, это создаст два акцента в двутактной фразе из-за смены смычка. Я советую играть по два такта на один штрих. Особенно нужно обращать внимание на то, чтобы второй такт не акцентировался по инерции (длинная нота тянет на утверждение). Тогда в этом скерцо появляется меланхолический налет. И это верно, поскольку характер всей симфонии и даже начало финала — это одиночество человека, и только сам финал переносит его в гущу народного веселья.

Второй вариант фразирования мелодии: в последних четырех тактах первого изложения акценты исчезают совсем:



Задача дирижера — сразу подчеркнуть этот контраст. Аналогично играют вторые скрипки с альтами в тактах 41—45 (т. 21 после повторения). Дальше виолончели с контрабасами продолжают эту линию. При вступлении валторн (т. 54=т. 34 после повторения) акценты на второй восьмой вновь появляются, а затем надолго исчезают начиная с темы фаготов (аккомпанемент у скрипок идет шестнадцатыми) — т. 86=т. 20 до второго повторения. Третий вариант фразировки — появление по три акцента в двух тактах в момент нарастания звучности у всех инструментов (т. 98 = 8 последних тактов этого раздела):



В тактах 80—81 в разбираемых изданиях — опечатка: обратная вилка у струнных не нужна (ср. в репризе т. 369—370 = 6 т. до литеры J). В тактах 90—94 (16—13 т. до G. P.) две флейты на низких нотах очень любят играть слишком громко. В этом месте есть элемент таинственности, флейты надо умерить, то есть заставить играть действительно *pp*.

Рассмотрим середину. Настроение, вызываемое этой музыкой, я бы условно обозначил: «среди шумного бала». Это воспоминание о каком-то лирическом вальсе, и воспоминание давнее и грустное — реминисценции ваших мыслей и эмоций, когда где-то на балу звучала эта музыка. Поэтому, думается, середину части можно играть *meno mosso*, хотя у Чайковского это не написано.

Обратите внимание на генеральные паузы в начале трио. Мне кажется, здесь не должно быть метрономического темпа. После того как отзвучал довольно бравурный конец первого раздела скерцо, перед первой генеральной паузой должна быть еще и фермата на тактовой черте — для слома настроения. Начали дирижировать: вот фраза басов началась и остановилась — вопрос. Немного развилась и вновь остановилась. Потом три ноты с паузами, маленькое *ritenuto*, и пошел новый спокойный темп — меланхолические воспоминания:



В начале темы трио для придания звучанию несколько потустороннего характера должен быть минимум смены смычков, и я обычно прошу менять их через четыре такта. Советую обратить внимание на то, что виолочка появляется только в девятом такте. Первые восемь тактов должны быть более затаенными, ближе к *pp*, несмотря на то что написано *p espressivo*. Акцент в пятом такте не должен быть острым — это какой-то вздох — кульминация восьмитакта. При развитии мелодии виолочка привносит маленькое оживление (но не продлевайте эту вилку на следующие четыре такта).

При вступлении валторн музыка приобретает большую эмоциональность, как бы приближается. С такта 150 (литера А) взволнованность музыки может, вполне естественно, вызвать и взволнованность темпа, который рекомендую двинуть чуть вперед. Кстати, штрихи, указанные в издании, теперь можно уже оставить — тогда получится естественное *crescendo*. К такту 202 (литера В) мы должны вернуться в первое настроение по темпу, и этому соответствует авторское *ritenuto*. Аналогичный сдвиг темпа (с такта 233 = 16 т. до литеры С) приводит к изложению главной темы трио кларнетами и фаготами, сопровождаемыми движением струнных. Здесь надо через предыдущее *animato* подвести темп к основному темпу скерцо.

При переходе к репризе внимание привлекают акценты в тактах 271—273 и т.д.



Струнным тут нужно обязательно играть *spiccato*, потому что *detache* противоречит *staccato* деревянных духовых.

И, наконец, в тактах 282—285 единственный раз имеются акценты в каждом такте (первый такт — на второй восьмой, второй такт — на первой). Это четвертый вариант изложения темы, записанный Чайковским. Тут вполне уместна потактовая смена смычка:



В тактах 287-290 (литера Е) не написано *ritenuto*, но чувствуется вопросительная интонация. Нужно сделать или замедление, или хотя бы цезуру перед тактом 290:



Этот повисший в воздухе вопрос, на который отвечает возвращение первого материала, — как бы уход от предыдущих волнений. Все сказанное ранее об экспозиции относится и к репризе.

В конце важно, чтобы литавры звучали значительно громче остальных инструментов. Струнным нужно играть на грифе, По четыре такта на смычок и, кроме того, *pp* вместо *p* — почти *senza espressivo* (особенно средние голоса должны умерить свой пыл). Здесь как бы воспоминания о воспоминаниях.

Начиная с такта 422 (20 т. до конца) во всех изданиях — путаница. У Юргенсона в партии виолончелей, когда появляется первая тема, написано *solo*. Я считаю, что это опечатка. Виолончели должны играть *solì*, то есть всей группой, — если бы это было не так, то у альтов тоже было бы помечено *solo*, но этого нет. В издании Музгиза наоборот: у виолончелей написано *solo*, зато у альтов — *solì* (!?)

Я считаю, что обе фразы нужно играть всей группой, ибо, как бы тихо ни играли деревянные духовые дальше, они будут слишком громки по отношению к одному альту или к одной виолончели.



Ни в коем случае нельзя убыстрять последние четыре такта для «шикарного» окончания, то есть ставить точку. Необходимо создать впечатление, что может быть еще несколько аккордов. Так же, как и предыдущие части, третья не должна заканчиваться утверждением. Зато как бы пробуждение от меланхолии и ожидание дальнейших событий.

Финал

Прежде всего — проблема купюр. Многие дирижеры, считая финал наиболее слабой частью, пытались здесь делать различные сокращения. Есть одна наиболее распространенная купюра, когда пропускается вся разработка с такта 177 (т. 4 до лидеры Е) прямо на такт 279 (т. 17 после литеры Н). *Allegro* сильно укорачивается, возникает форма сонатины. Конечно, фугато, которое имеется в разработке, не очень интересно по музыке. Но вся часть без него приобретает бессмысленный характер, поскольку форма нарушена. Попытаемся разобраться в том, что хотел сказать Чайковский.

Очень большое развернутое вступление, в каком-то смысле трагическое. Тема заунывная, народная, изложена с душевной болью, с акцентами, с надрывами. Замирая, она подводит к *Allegro*, и наступает народное ликование, веселье. Тема вступления приобретает залихватский характер, полностью переосмысливается. Темы *Allegro* разрабатываются в полифонической манере, возвращается ликующая реприза. Постепенно веселье сникает, прошли отзвуки побочной партии. Возникает снова тема вступления, но уже не развивается. Вместо этого начинается какое-то «ползание», душевное смятение: монотонные стуки валторн, стелющиеся, наплывающие навстречу друг другу струнные. Постепенно все это проясняется, и

наступает ликующая кода, очень большая, которая состоит из двух разделов: темы вступления в расширении, носящего светлый, торжественный характер, и «приплясывающего» протяженного заключения. Если мы сократим центральное Allegro, то получится бессмыслица: трагическое большое начало, куцее веселье, затем опять-таки длинное смятение и колоссальная кода. Возникает несоответствие: почему такое длинное и веселое заключение, когда в предыдущем изложении преобладали сумрачные мотивы? Авторская конструкция финала, как мне кажется, вполне логична. И, несмотря на некоторые не очень выразительные контрапунктические приемы, играть надо без купюр. Кроме того, пропустив разработку и перейдя сразу к репризе, мы не дадим никакого отдыха ушам — динамика и насыщенность Allegro будут только в плоскости *f*. Вместе с тем совершенно очевидно, что в финале есть и первоклассная музыка. Это относится к вступлению и к моменту смятения.

Вступление начинается с фрагментов темы в изложении двух фаготов. Нюанс должен быть выше написанного *p*. Фаготы должны играть с вибрацией, сумрачно. При нюансе *p* их звучание будет благодушным, *mf* же создаст некоторую зловещую атмосферу. Дальше — долгая подготовка темы, и, наконец, вся протяженная мелодия у скрипок. Музыка великолепная. Скрипкам надо играть *espressivo* и, как минимум, *tr*, большим тоном, подняв грифы. Вновь надо обратить внимание на появление акцентов. Здесь также есть варианты. В пятом такте темы — два акцента, в седьмом такте их нет, в восьмом — один (в издании Музгиза добавлен в скобках акцент и в седьмом такте, что мне кажется ненужным, слишком уж монотонным). При повторении имеются разночтения: количество акцентов увеличивается. В пятом такте второго проведения три акцента вместо двух, и дальше — в седьмом и восьмом — уже логичен акцент в каждом такте. Все ведет к срыву в такте 34:



и т. д.

Акценты должны быть достаточно надрывными и создавать ощущение душевной боли. Думаю, что психологический настрой финала в целом тот же, который Чайковский описал в письме к Н. Ф. фон Мекк относительно Четвертой симфонии: «...Если тебе грустно, иди в народ и смотри, как он .веселится» (Чайковский П. Полн. собр. соч. Литературные произведения И переписка, т. 10. М., 1968, с. 205). Здесь тоже попытка окунуться в народное веселье, и тоже попытка неудавшаяся. В Четвертой симфонии в разгар веселья героя настигает тема фатума, здесь же веселая побочная партия просто распадается (т. 343—349 = т. 39—49 от литеры I — см. с. 44). А «ползание» струйных на фоне стучащих валторн рисует как бы душевную опустошенность. Заключительный раздел — развернутая кода — не очень-то убеждает в искренности веселья: человек остался одинок, хотя и попытался включиться в общее ликование.

Вернемся к началу — переходу к Allegro moderato. У автора нюансировка размечена достаточно точно. Первая фраза виолончелей с контрабасами (повторяет фаготное начало) — в *p*, у литавр какое-то будоражащее тремоло. Вторая фраза *pp* — как эхо.

Дальше пассивная фраза в *legato*, заканчивающаяся половинной с четвертью, как завершение и остановка движения. Фермата. Дальше *accelerando* — нет лиг ни у виолончелей, ни у контрабасов. Мне кажется, это и должно служить точкой слома настроения: тема переходит в другой характер — более задорный. Для этого необходимо заставить музыкантов играть, несколько маркируя. Перед *Allegro moderato* я советую передержать паузу хотя бы на четверть, чтобы смена характера с сумрачного на веселый (с минора на мажор) как бы наступила неожиданно (ведь еще неизвестно, к чему приведет *accelerando*).

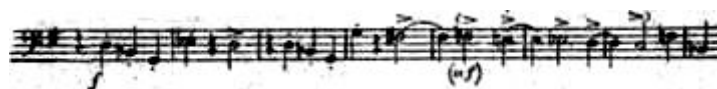


Ведь все это и есть те элементы, из которых лепится драматургия. Дирижер должен их находить и психологически обосновывать.

В *alìa breve* (*Allegro maestoso*) четверть равняется предыдущей восьмой. Чайковский ошибочно не написал здесь точек над четвертями, и почти каждый оркестр, по первому разу играя симфонию, начинает играть те-нутным звуком (а некоторые дирижеры даже исполняют первый такт *alìa breve* в старом темпе, то есть вдвое медленнее, переходя в новый темп только со второго такта. Это — вольность!). Надо отрепетировать так, чтобы кратный темп возник совершенно незаметно — без шва и в скорости, и в характере (то есть сохранить *staccato* на четвертях):



С такта 89 (литера В) начинаются имитационные проведения темы в *f*. Обратите внимание, что здесь *f* после *ff*, то есть надо создать ощущение большей легкости. У скрипок желательно *spiccato*, а не *detache*. Басы не должны «рычать». У них обычно отстают синкопы, которые надо играть тише (*subito mf*) и более острым мартеллятным штрихом с остановкой смычка:



Это касается и других голосов в аналогичных местах, иначе эти синкопы будут отставать и совершенно закроют движение восьмыми. Когда же в басах вновь появится тема (т. 113 = 11 т. до литеры С), ее можно показать опять в *f* и постепенно прийти к *ff* — таким образом мы обойдемся без злоупотребления громкостью и выявим всю контрапунктическую линию.

В побочной партии в мелодии стоит нюанс *mf*. Виолончели достаточно активно играют *pizzicato*, но аккомпанемент — *p* и легкий. За этим дирижеру надо последить. Особенно надо обратить внимание на конец этой темы перед переходом к деревянным духовым. В этом такте у всех три четверти. Они иногда играют с акцентами и в нюансе *subito f*:



Ведь здесь, собственно, только у альтов *mf*, у остальных *p*. Я советую и альтам «закончить тему на *diminuendo*: бравурная концовка, звучащая несколько пошловато, не нужна. Более благородное впечатление остается от относительного ухода, что соответствует н VI ступени в гармонии. А затем наступает вспышка — яркая звучность деревянных и валторн.

Перед фугато (т. 201 = т. 12 до литеры F) у альтов — тр, но нет *diminuendo* в конце; его желательно сделать, чтобы подчеркнуть подход к разработке. Фугато надо проводить на *f*, но не на *ff*, не форсировать звучность, больше уступая в противосложениях. Следует отработать ритмические каверзы — каноны у струнных:



Синкопы у валторн (т. 271 = т. 9 после литеры Н) и розже у труб надо маркировать, отпуская звук после акцента, иначе они отстают и сливаются с сильным долями у всего оркестра.

В тактах 348 (литера I) и 354 (литера K) помечены генеральные паузы. Они, с моей точки зрения, должны идти в темпе, то есть до вступления виолончелей и контрабасов пульс не меняется. Виолончели же должны ввести нас в новый мир, в мрачный характер вступления. Здесь им целесообразно начать *in tempo* и сделать постепенное замедление с присоединившимися контрабасами, чтобы подготовить переход к четырем четвертям. На первой ноте в 4/4 виолончелям и контрабасам я советую сделать *crescendo* и усилить вибрато, перейдя, таким образом, от *ppp* к одному *p* постепенно. Мы не должны сразу почувствовать, что началось изложение первой темы, надо незаметно влиться в нее:



С такта 371 (т. 13 *Andante lugubre*), когда басы движутся половинными и валторны начинают выстукивать свой пульс, у некоторых дирижеров есть тенденция ускорять темп: «Это, мол, скучное место...». С моей же точки зрения, это одно из наиболее качественных мест в финале, и чем оно будет сдержаннее по темпу и звучности, тем больше мы погрузимся в замороженную статику, окрашенную грустью. Вибрация у струнных здесь должна быть очень осторожной. Прибавление второй пары валторн должно быть таким тихим, чтобы не создавалось ощущения удвоения звучания.

В такте 383 (литера L), *росо а росо accelerando*, обычно переходят на *alia breve*. Фактура явно диктует нам это (большие триоли у валторн), но все изменения темпа и звучности нужно рассчитать достаточно тонко и не следует особенно торопиться с *accelerando* и *crescendo*. Основная активность Наступает с такта 395 (т. 13 литеры L), где должны особенно ярко выявить себя валторны, переходя на *marcato* (синкопы у них исчезают) :



В этих шести тактах и надо делать основное *crescendo* и *accelerando*. Нужно стремиться, чтобы к которому написано у автора в такте 401 (т. 14 до *Allegro vivo*), вы пришли уже в живой темп и веселый характер. Затаенное отстукивание пульса кончилось, и вы снова среди веселящихся.

В коде (*Allegro vivo*) надо отработать передачу темы от первого тромбона трубам в четвертом такте:



Тут обычно тромбон несколько наивно выделяет свою ноту ре, в то время как тема уже перешла от его соль к ля трубы. Следует обратить внимание также на то, что в такте 427 (т. 13 *Allegro vivo*) дублировки восьмыми у струнных нет. Чтобы подчеркнуть это, неплохо предложить им сыграть обе половины вниз смычком.

Ударные не должны играть очень оглушительно, но медь может использовать всю свою мощь. Это единственное место во всей симфонии, позволяющее развернуть полную звучность этой группе, раньше же, даже в *ff* нужно несколько ее умерить, чтобы оставить запас для этой коды.

Во втором разделе коды есть неприятные моменты. Прежде всего — неверная запись. На первый взгляд, она провоцирует на другой характер. Мне кажется, что правильнее было бы записать здесь все вдвое скорее (половины вместо целых, четверти вместо половин) и дирижировать не на раз, как при этой записи, а *alìa breve*, то есть не как в первом примере, а как во втором:



Вся музыка в этой записи приобрела бы сразу легкий, праздничный характер. В авторской же записи «белые» ноты тянут на тяжелое звучание. Поэтому я рекомендую все играть *staccato*, как бы короткими четвертями вместо половин, вытягивая только целые ноты. Это касается всего оркестра:





Нюанс не выше *mf*. Трубы первые четыре такта играют *ff*, с пятого такта — *mf*, ни в коем случае не «долбить» свою ноту соль. У струнных — *spiccato*. Вся кода должна носить характер легкости, веселья, танца, нэ совсем не слоновьего топота. Это заключение симфонии получается часто чересчур трескучим. Стучат вовсю литавры, стараются тромбоны (особенно когда вступает бас-тромбон в т. 509=т. 43 литеры N, он перекрывает всех и часто отстаёт). Если же мы заставим всех играть *mf* (кроме целых нот у труб, на которые мы должны опираться в первых четырех тактах) — тогда это будет в большей степени соответствовать веселому, жизнерадостному характеру музыки.

Дальнейшая наша звуковая опора — выделение хроматических ходов труб, валторн и тромбонов (с такта 522 = т. 56 литеры N). С такта 541— все аккорды — полетно, легко, коротко. И эта легкость должна оставаться до самого конца. Только последние такты, когда бас в расширении проводит свой заключительный ход (с т. 589 = 22 т. от конца), можно сделать более фундаментальными и последние аккорды играть полной звучностью, хотя и по-прежнему — коротко. В конце — громкие литавры. Только здесь, для заключительной точки симфонии, мы можем укрупнить все звучание. Мне кажется, что от этого кода будет более естественной и не такой формальной.

Вторая симфония

(до минор соч. 17)

Во Второй симфонии гораздо меньше текстовых разночтений и опечаток. Здесь видно, насколько, по сравнению с Первой симфонией, Чайковский стал профессионально точнее оформлять свои идеи, в частности — обозначения характера звукоизвлечения, динамику, темпы. Эта симфония, с моей точки зрения, принадлежит к числу наиболее удачных сочинений Чайковского. А Николай Сергеевич Жилев, мой учитель, вообще считал, что из всех финалов симфоний Чайковского, написанных в сонатной форме, это самый удачный.

В принципах развития материала сказывается влияние Глинки. Здесь можно найти много элементов, непосредственно выливающихся из «Арагонской хоты», особенно в разработке финала. Следует также заметить, что и по настроению Вторая симфония ближе всего к духу «кучкистов».

Первая часть

Прежде всего мы должны четко дать понять слушателю, что тема начинается со второго такта. Валторна в первом такте, оставшись после аккорда, звучит как бы призывом к вниманию. Стало быть, аккорд нужно сделать коротким. По-моему, первый такт можно слегка передержать — дать время валторне сделать достаточное *diminuendo*, затем спокойно вздохнуть перед началом изложения темы и повести ее уже в основном движении.

В теме мы видим детальную нюансировку. Обращаю внимание на то, что акценты во втором и пятом тактах не должны преувеличиваться. Это скорее показатель какого-то мягкого нажима, ибо, несомненно, тема носит характер задумчиво-созерцательный, и острый акцент здесь противопоказан. Дальше точно в таком же настроении тему должен излагать фагот. Кстати, в оркестрах, где валторнисты чрезмерно вибрируют, разницы между тембрами валторны и фагота мы почти не заметим. Я советую предупредить музыканта: «Несмотря на то, что тема предполагает вибрацию, сыграйте посуше, чтобы фагот потом сыграл другим, более близким голосом: валторна как бы из-за реки доносит нам запев мелодии, а фагот перехватывает — это уже кто-то, сидящий здесь, рядом с нами».

В третьем проведении темы (снова валторна) с такта 16 (т. 6 до литеры А) нужно требовать от солиста большего звука, чем вначале, поскольку фактура сопровождения усложняется. Здесь можно допустить большую вибрацию: голос, который звучал издалека, как бы переместился ближе к нам.

Флейты и кларнеты свои синкопы обычно начинают несколько лениво, и только примерно к третьей четверти все ритмически пристраивается. Нужно стараться, чтобы первые две ноты были ближе друг к другу, тогда восьмые мелодии не будут совмещаться с синкопами:



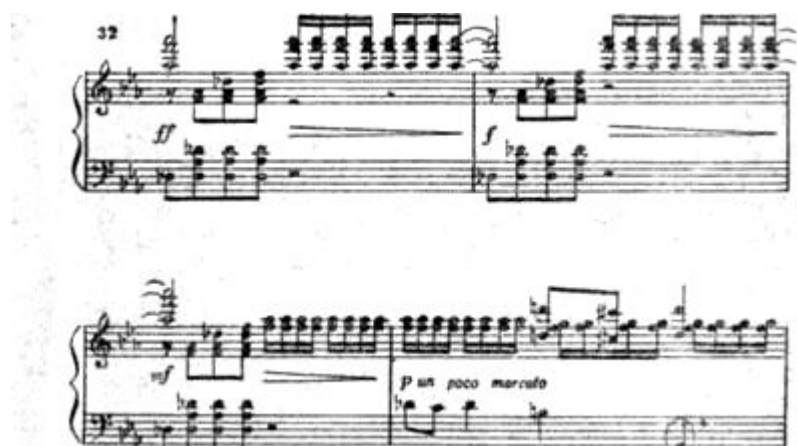
Перед тактом 22 (литера А) в задачу третьей и четвертой валторн входит прислушаться к деревянным духовым, играющим аккомпанемент. Это элементарные истины, но, к сожалению, валторны большей частью начинают искать свой собственный ритм, и передачи пульса не получается.

Дальше (с т. 23 = т. 1 после литеры А) появляются элементы разработки мелодии. У деревянных духовых — акценты. Их следует трактовать как мелодические, исполнять глубоко, не стучать. Пассажи тридцатьвторыми должны быть неторопливыми.

В этих пяти тактах каждый пассаж сопровождается небольшим crescendo. Последние два пассажа (с выписанным *diminuendo*, то есть *mf—p*) подготавливают появление темы у деревянных духовых, которые часто начинают свою игру невероятно громко. Им следует действительно начать с *p* и постепенно делать *poco a poco crescendo*.

Начиная с такта 32 (т. 4 до литеры В) взлеты пассажей усиливаются все больше и больше, тема активизируется, что требует некоторого ускорения движения. Это естественно, потому что с такта 35 (т. 2 литеры В) шестнадцатые переходят в триоли, и дальше — четырехкратная секвенция, к которой мы приходим уже в темпе *poco più mosso*, ибо в старом размеренном темпе взволнованность, присущая этой музыке, будет потеряна.

С такта 39 (т. 3 до литеры С) — очень неудобное место:



В издании Юргенсона это соль по ошибке попало вместо партии литавр в партию третьего тромбона (и в партитуре, и в голосах)

Здесь постепенно должно наступать успокоение, так как вступление трубы и тромбона (т. 42 = литера С) уже должно быть не в том активном характере, к которому мы пришли, а как бы более сонно, то есть в Темпо I. Для перехода и надо использовать такты 39—41 (3 т. до литеры С), которые начинаются с *ff*. Мне кажется,

что здесь надо со второй половины каждого из этих трех тактов шестнадцатые начинать немного размереннее, отделив их от предыдущих восьмых (обязательно *staccato* у духовых!). Ваша цель — достичь более плавного характера к такту 42, тогда и тридцатьвторые будут спокойными. Конечно, все это должно быть в микроскопических степенях. Если делать это в лоб, слишком заметно, то можно разбить впечатление цельности вступления в симфонию. Мастерство дирижера как раз и проявится в том, что вхождение в основной темп будет органичным и незаметным для слушателя. Тема у трубы и тромбона (т. 42) должна быть без акцентов (*un poco marcato* — это выделение, а не акцентировка), как бы *portato*.

Думается, в последних двух тактах (т. 46—47 = т. 8—9 после литеры C) темп можно еще более успокоить и сделать маленькое *colando*, с тем чтобы первая пара валторн сыграла последнее проведение темы в том же задумчивом характере, как это было в начале. В *Allegro vivo* тема начинается со второго такта затактом, но новый темп обозначен на такт раньше. Некоторые считают, что первый такт в *alla breve* надо дирижировать незаметно для слушателя, поскольку новый пульс в движении не подготовлен. Я же считаю, что поскольку у валторн в *alla breve* записано *poco crescendo* (то есть статика уже сменилась оживлением), несмотря на кратное соотношение пульса ($\text{♩} = \text{♩}$), дирижер должен и визуально начать активно дирижировать в *Allegro vivo* сразу же, чтобы показать слушателям смену настроения.

С такта 67 (т. 4 до литеры D) совершенно необходим корректировочный нюанс. Здесь аккомпанемент изложен четвертями, а переключка между скрипками и деревянными духовыми — восьмыми. Если струнные будут играть все одинаковым звуком в *f*, то мы не услышим ответных фраз гобоев, кларнетов и фаготов. Поэтому надо поставить точки над четвертями у струнных, чтобы они это играли сухим штрихом, как бы восьмыми с паузами (ср. т. 128 = т. 6 до литеры G и дальше) и попросить их исполнять четверти *mf*, а восьмые — *f*. Записать это можно так:

The image shows a musical score for a full orchestra. The top section includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The bottom section is for the strings (Archi). The woodwinds are playing a melody in 2/4 time, marked with 'ff' (fortissimo). The strings are playing a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with 'mf' (mezzo-forte). The score is written for a full orchestra, with the woodwinds in the upper staves and strings in the lower staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Советую обратить внимание на то, что в затакте перед тактом 71 (литера D) нюанс subito ff. Стало быть, до этого даже восьмые струнным не нужно играть слишком громко.

В такте 75 (т. 15 литеры D) в конце темы написана четверть. Мне думается, Чайковский написал так для скорописи, и специально фиксировать внимание на данной четверти не надо, так как аккорд духовых играется tenuto, и в этом — противопоставление сухой теме (ср. также изложение похожего места ст. 138 = т. 5 литеры G).

Побочная партия здесь весьма лаконична, и делать в ней meno mosso (чем порой грешат некоторые дирижеры), по-моему, нет необходимости, поскольку пульс движения сохраняется прежним — периодически возникают фигурные фразы восьмыми:



Кстати, связь с «кучкистами» особенно прослеживается в этих тактах. Материал напоминает «Богатырскую симфонию» Бородина (деревянные духовые в репризе первой части). Побочная партия проводится здесь дважды, второй раз — у альтов и виолончелей (у скрепок противосложение в нюансе *p*). Там, где начинают, альты и виолончели, есть нечто вроде лишнего такта — семитакт (т. 101 = т. 9 до литеры F). Учитывая лаконизм темы, я советую здесь «на волосок» задержать первый удар, для того чтобы отбить начало второго проведения от предыдущего такта:



То есть — дирижировать это место не метрономично, а ввести альты и виолончели примерно на одну восьмую позже. Этим самым мы обозначим остановку в движении восьмыми и подчеркнем появление певучести.

Надо следить за тем, чтобы с такта 112 (т. 3 литеры F) дольше держалось *pp*, поскольку обычно оркестр начинает делать crescendo раньше, чем это нужно. Здесь есть у струнных передачи тремоло от группы к группе (с т. 120 = т. 11 литеры F). Они должны быть незаметны (не надо акцентировать конец каждого тремоло и начинать игру после паузы с атакой). Мой совет, касающийся нюансировки тактов 67—71 (см. с. 47), относится и к этому месту: восьмые должны играть в нюансе *mf* (хотя все проводится уже в нюансе *ff* против одного *f* прежде). Дело в том, что если дирижер попросит оркестр сыграть ему *f* вместо *ff*, то разница *f* и *ff* может его и не устроить — музыканты все равно будут стараться играть громко. Если же вы напишете или скажете *mf*, то психологическая реакция будет другой и получится как раз тот нюанс, который нужен. Разработка началась с такта 150 (8. т. до литеры H). В такте 158 (литера H) тема у кларнетов проводится на *f*. Я на это обращаю внимание только потому, что в коде этот материал будет нюансирован иначе.

С такта 174 (т. 17 литеры Н) начинается канон между деревянными духовыми и скрипками. Иногда по привычке кларнеты и фаготы продолжают играть с акцентами, как раньше, в то же время здесь совершенно необходимо явное *tenuto*: начало постепенной раскачки подхода к кульминации подчеркивается *subito p* и сменой решительного характера на «подкрадывание».

В такте 175 (т. 18 после литеры Н) у скрипок опечатка — лига над нотами до и ре-бемоль. Она должна быть снята по аналогии со всеми такими же фразами. Постепенно тема приобретает характер более активный, поэтому валторны уже играют акцентировано, а у труб даже написано *marcatissimo*.

В такте 190 (литера I) начинаются имитационные передачи. Важно, чтобы тромбон с трубой в противосложении (с т. 194), передавая друг другу тему, сыграли ее одинаково. Труба начинает в низком регистре, который звучит менее ярко, чем данный регистр у тромбона. Тромбонисту не надо делать *crescendo* к концу фразы и «откусывать» с акцентом свое последнее ми-бемоль:



В *molto meno mosso* — кульминация разработки. Здесь есть опасности ансамблевого порядка. Это *molto meno mosso*, естественно, должно дирижироваться на четыре. Перейти на четыре надо за такт до него, с тем-чтобы затакт темы был сыгран уже в последующем темпе. Подход здесь довольно каверзный: при *ritenuto* противопоставление дуолей триолям часто нарушается.

Неприятности такого же свойства причиняет *accelerando* за четыре такта до *Tempo I*. Кульминация — в четвертом такте *meno mosso*, то есть там, где обозначено *stringendo*. К нему медь должна раздуть *crescendo* на своих четвертях, утвердить кульминацию в первой половинной ноте и сейчас же сбавить звучность при ускорении. Здесь также необходима отдельная работа с медной группой, потому что обычно всякое *accelerando* сопровождается *crescendo* — каждый старается подогнать соседа и выделиться своей активностью. Здесь надо добиться следующего:



Если медь и литавры злоупотребят здесь своим *forte*, то баланс нарушится и верхнего голоса мы не услышим.

Все мои советы относительно экспозиции уместны и в репризе с той лишь разницей, что побочная партия тут еще более сжата, чем там, и поэтому пауза, о которой я говорил выше, будет в этом случае особенно, полезна — позволит избежать скомканности.

С такта 303 (литера N) начинается кода; следует обратить внимание на нюансы: у кларнетов *mf*, а не *f*, как это было в разработке; в аккомпанементе и у басов — *p*. Там чувствовалась активность, тема переходила к валторнам, развивалась в динамике, здесь же она гаснет. Покажите контраст с началом разработки: материал тот же самый, но характер музыки другой. Его можно передать только нюансами, потому что фактура и инструментовка почти идентичны.

Последняя кульминация наступает в такте 335 (т. 9 после литеры P):



До этого идет оstinатное проведение темы вступления с постепенным *crescendo*. Это *crescendo* надо поначалу «придерживать», потому что если уже в такте 327 (литера P) «рявкнут» бас-тромбон с тубой, а в такте 331 первый и второй тромбоны вступят слишком громко, то кульминация будет потеряна. Дирижеру необходимо рассчитать звучность так, чтобы *ff* (в т. 331 = 4 т. до литеры P) не было наивысшей точкой. В такте 335 (т. 9 после литеры P) — после *crescendo* — нужно написать *fff*, поскольку предыдущее *crescendo* после *ff* никуда не приводит. Здесь же полезно первому тромбону, первой трубе и высоким валторнам написать (как это делал часто Н. С. Голованов) *solo* — хотя играет весь оркестр. Музыкант должен понять, что ему нужно выделиться. Это — главная кульминация части.

После кульминации спад должен идти в темпе, и не следует делать даже намека на замедление. Надо очень точно отрепетировать передачи деревянных духовых. Особенно трудно это сделать в последних двух тактах:



(Это crescendo явно ошибочно)

Флейта часто играет чересчур громко и отстаёт, что вполне естественно: ей надо «продуть» относительно большой столб воздуха, и если она сделает это не очень виртуозно, то обязательно опоздает или сыграет в темпе, но *f*. На репетиции я советую попросить флейту, кларнет и фагот сыграть эти два такта до *Andante sostenuto* без дирижера несколько раз. Надо, чтобы они привыкли ориентироваться друг на друга, а не на Дирижерский взмах. Если они овладеют автоматизмом передачи, получится то, что нужно.

Последнее *Andante sostenuto* — пробуждение через валторну. Акцент в *f* должен быть очень резким. Однако тут нет аккорда, который был в начале — это не зачин, а воспоминание о том, что было. Так же, как и в начале, первый такт может быть передержан, чтобы дать валторне возможность сделать хорошее *diminuendo*, взять дыхание, а потом спокойно сыграть свою тему. Настроение и звучность те же, что были в первом проведении. Что же касается фагота, то здесь ему полезно закурдинить инструмент. Необходимо приглушенное звучание — полная пассивность.

Последние три такта — место извечной борьбы между дирижером и оркестром:



Создается впечатление, что каждый музыкант как бы стремится взять *pizzicato* позднее своего соседа и, соответственно, позднее дирижера. Нужно, чтобы оркестр привык к вашему ауфтакту, и в момент точки удара в руке одновременно брал *pizzicato*. Повторите это место несколько раз. Что же касается фаготиста, то он должен снять свою ноту соль только после того, как услышит последнее *pizzicato*. Довольно неприятное ощущение возникает, когда фагот бросает свою ноту раньше, — все повисает в воздухе, и только через некоторое время раздается разбросанное *pizzicato*.

Вторая часть

Известно, что Чайковский использовал во второй части Второй симфонии марш из музыки к «Ундине» — оперы, которую он собирался писать. Сюжет нерусский, но музыка абсолютно русская.

Советую обратить внимание на последнюю четверть во втором такте темы. Там нет паузы:



Если мы посмотрим на конец этой части, то увидим, что там, где тема распадается, у кларнетов и флейт написаны паузы:



Эту разницу надо подчеркнуть, не позволяя делать пауз в начале. Это — маленькое приседание на четвертую четверть, как бы смещение метрического акцента. Но, разумеется, tenuto нельзя преувеличивать и требовать от оркестра играть legato. Маленькая цезура перед шестнадцатой обязательна. То же относится и к струнным.

В такте. 18 (литера А) и позже у струнных не написано пауз, но нет и legato. Естественно, что по штриху шестнадцатая присоединяется к предыдущему смычку. Но я считаю, что маленькая цезура нужна и здесь, ибо, если мы посмотрим на следующие такты (т. 36—40 = т. 5—9 от литеры А), то увидим ответные фразы на legato. Поэтому минимальная цезура, о которой я упомянул, будет противопоставлением как последующим фразам духовых (т. 20—23 = т. 3—5 литеры А), так и заключающим этот эпизод имитациям струнных (т. 36—40 = от 7 т. до В). В такте 18 (литера А) у первых скрипок в третьей четверти после восьмой нет паузы. Мне думается, это ошибка, ибо последующая тема начинается с шестнадцатой ноты, а ми-бемоль — конец предыдущей. Советую сделать паузу в шестнадцатую перед началом темы:



С такта 53 (литера С) русская тема у деревянных духовых, с пятого такта она переходит к стоунным *pizz.cato*, которым отвечают флейты и кларнеты:



В этом месте надо требовать от деревянных духовых *tenuto* на восьмых (хотя *staccato* у автора и не написано) - ведь они продолжают линию *pizzicato* А вот в такте 73 (т. 4 до литеры D) четверти у басов и фаготов должны исполняться достаточно увесисто во всяком случае — без пауз:



В последующем каноне у труб и валторн с фаготом и гобоями четверти должны играть тоже *tenuto*. Рекомендую играть это место примерно *mf*, для того чтобы дальнейший контраст — *subito pp* (т. 90 = т. 7 до литеры E), когда тема останавливается, был достаточно ощутим.

Переход к репризе начинается с такта 103 (т. 7 литеры E). Там должны быть подчеркнуты четверти (вместо восьмых в начале) — их надо играть *tenuto* с акцентами. И в такте 109 (литера F), то есть в самой репризе — сохраняется этот штрих. По характеру это что-то вроде тяжелого шага. Когда в такте 113 (т. 5 литеры F) флейты с кларнетами играют *staccato*, у струнных должен быть штрих *martellato*. Кульминацию (т. 117 = т. 4 до литеры G) надо играть *marcato* — широким смычком. Моторность придают трубы своими синкопами (подчеркнуть акцентами). В тактах 120—124 (т. 1 до литеры G) попросите исполнителей на деревянных духовых простучать все шестнадцатые *scmpre f* без *diminuendo*, хотя фраза и идет вниз. В такте 124 (т. 4 литеры G) полезно попросить первые скрипки их *pizzicato* (ми-бемоль) на третьей четверти взять левой рукой и начать агсо только с шестнадцатой.

С такта 157 (т. 9 литеры H) легатная тема скрипок идет под аккомпанемент фаготов. Первый фагот должен играть чуть громче, чем второй, потому что его синкопы вносят нужное беспокойство. Кстати, родственность с «кучкистами» проявляется и здесь — типичное для них хроматическое гармоническое сопровождение.

Заключение — распадающаяся тема (синкопы точно, вовремя!), никакого намека на *ritenuto* до самого конца.

Третья часть. Скерцо

В самом начале части мы видим ясные трехтакты. Здесь надо четко показывать, к какому такту стремится фраза. По-моему, нужно подчеркивать каждый третий такт:



Если все играть общей линией, структура будет не очень ясна. Скерцо трудно ритмически. Например, в тактах 15—18 (т. 2 после литеры А) деревянные духовые часто отстают и почти совпадают с третьей восьмой струнных. Струнные не должны брать свою восьмую, не услышав синкопы у деревянных духовых, а последним полезно сделать небольшой акцент на вторую ноту такта:



Такты 38—44 (от т. 12 до литеры В) и далее требуют отдельной отработки с первыми скрипками, потому что всегда кто-то будет по инерции ноту си в третьем такте играть на вторую восьмую вместо третьей. Это — неудобное место. Надо заставлять скрипачей немного акцентировать синкопы:



Затем структура меняется: вместо трехтакта (т. 48— 50 = т. 2 до литеры В) один раз появляется двутакт.

В такте 50 (литера В) деревянные духовые должны в точности попадать на вторую восьмую своей синкопой (соль); обычно они также отстают:



В такте (т. 2 литеры С) появляется ход наверх у альтов и кларнетов и вниз у скрипок. Тут у Чайковского каждая фраза начинается *pp*. Увы, добиться этого очень трудно. Всякий раз оркестр, делая *crescendo*, не уходит обратно на *pp*, и с каждой фразой звучание получается все громче и громче.

В дальнейшем начальный материал изложен нюансом выше — *mf* и *f*. Можно не стесняться звучности и просить играть тяжелым штрихом ближе к колодке. Поскольку здесь уже подход к кульминации, какой-то элемент увесистости вполне допустим.

Трио — *L'istesso tempo*. Кажется, Н. Д. Кашкин в рецензии на эту симфонию писал, что он здесь видит подвыпившего подъячего, который, пританцовывая, идет по главной улице. Образ очень удачный. В связи с этим советую особое внимание обратить на акценты. Ими как раз можно вылепить подобный звуковой образ:



Обычно по инерции это место играется с акцентами в каждом такте. Это распространяется и на басы (с т. 203 = т. 25 после литеры F).

В такте 239 (литера G) в *pizzicato* указан нюанс *mf* — лучше играть просто *f*. Здесь акцентов уже нет. Нужно играть как бы сердито, будто бы куры клюют что-то.

Очень точно надо разметить метротектонику с такта 257 (т. 18 литеры G), где тема возникает снова у гобоев: трехтакт, затем четырехтакт, дальше — пяти-такт — четырехтакт и снова — трехтакт. Без обозначения этой структуры легко будет сбиться, и, кроме того, здесь нужно абсолютно ясно показать конструкцию фразы:



В репризах никаких дополнительных проблем не возникает - все абсолютно идентично экспозиции.

В коде, в тактах 457-459 (с т. 29 от литеры N), валторны, принимая от струнных ритмическую линию, чаще всего опаздывают:



Задача дирижера — заставить валторны точно перенять от струнных их фразу. Самое простое — показать им их вступление с опережением. Но я противник такого облегчения, потому что считаю, что это развращает музыкантов. Я уверен, что всегда можно заставить музыкантов сыграть точно и без всяких фокусов со стороны дирижера. Нужно просто сказать: «Послушайте альты, они сидят около вас, и продолжите их линию». Полезно попросить сыграть это место несколько раз без дирижирования. Так, кстати, оркестр и приучается играть дисциплинированно. Достаточно зафиксировать два или три таких опорных пункта. Парадоксально, но факт, что дирижер вносит иногда элемент излишнего размагничивания. Музыкант надеется, что ему покажут с опережением, поскольку вопрос совместности, мол, дело только дирижера. Это неверно. Надо воспитывать у самих музыкантов уважение к ансамблю.

Финал

Довольно трудную задачу представляет собою вступление. Нужно представить его как введение в веселье. Постепенно, по частям вырисовываются контуры мелодии.

Чайковский также «составляет» тему, постепенно komponуя ее элементы. Обратите внимание на метротектонику. Остановка после первого четырехтакта с интонацией начала мелодии. Пауза должна быть довольно большой, чтобы слушатели не знали, что будет дальше: может быть, это и есть все вступление? Снова начинается тема — опять четырехтакт, но мелодия вдвое быстрее, и в ней прибавляются еще две ноты — и опять остановка. А дальше то с одной, то с другой стороны к теме начинают прибавляться новые фрагменты ее формирования. В басах появляется канонобразное движение. Тут и дальше структура такова, что возможны разные варианты деления на большие такты.

Начиная с такта 9 идут трехтакты, и это бесспорно. Вопрос возникает в такте 17 (вступление литавр). Что это: третий такт трехтакта, а затем следует двутакт и четырехтакт + 1 т. (на последнее соль у литавр) или, наоборот, такты 15—16 — это двутакт, а далее — трехтакт и в конце четырехтакт с остановкой на пятом такте? Мне думается, что литавры вступают на третьем такте трехтакта, а затем — двутакт. Даже забавно, что мы не можем разложить все это по кратным размерам (литавры вступают на слабом такте). Поэтому всю структуру этого места я предлагаю изобразить следующим образом:



Дальше начинается изложение темы:



Если здесь к авторским указаниям подойти схоластически, то можно полностью дезориентировать музыкантов. Чайковский на первых четырех нотах не написал точек: в третьем и четвертом же тактах точки есть. Несомненно, это сделано просто потому, что там подряд идут три восьмые. Подразумевается, конечно, всюду одинаковое staccato. Однако дальше, в такте 57 (т. 16 до литеры А), кларнеты с фаготами играют тему четвертями. Вот и ответ на предыдущий вопрос — в дальнейшем сам Чайковский предусмотрел вариант: тенутное изложение темы без пауз, кроме того, акценты на вторую четверть, чего раньше не было.



Восьмые, разумеется, играют все равно staccato. С такта 41 (т. 17, Allegro vivo) у духовых начинаются синкопы — скрипки играют шестнадцатые:



Это место неудобное. Как правило, синкопы отстают. Нужна большая исполнительская практика, прежде чем дирижер поймет довольно простую истину: в этом и подобных местах, которые могут встретиться в любом произведении, синкопы торопить не нужно, нужно сдерживать движение в мелодии. В данном случае скрипки забалтываются, и синкопы меди оказываются сзади. Если последить за скрипками, то синкопы сами собой будут играть правильно, и наоборот, ускоряя синкопы, мы только усугубляем торопливость скрипок. Аналогичный пример мы найдем в такте 133 (т. 9 литеры С), когда струнные играют тему вниз смычком, а медь с тарелками играет синкопы. Здесь также нужно управлять темой, слейя за паузами, тогда успех обеспечен:



Еще один пример — Десятая симфония Шостаковича. Финал, цифра 164:



Если вы будете дирижировать только медью — все рассыплется. Если же вы не дадите струнным ускорять, правильное исполнение синкоп гарантировано.

Гобой и фагот с такта 65 (8 т. до литеры А) любят играть «двойками» как бы подпрыгивая. Я думаю, что здесь нужно изобразить нечто, вроде волюночки, поэтому попросите гобой не отбивать лиги. В такте 73 (литера А) четверти струнных вполне уместно играть в верхней части смычка. Штрих — *martellato*. Постепенно штрих расширяется и меняется на *gran detache* с такта 89 (8 т. до литеры В).

С такта 191 (литера D) вся медь на вторую четверть играет ноту до, которая потом задерживается синкопой. По инерции духовики играют эту четверть так же коротко, как и ноту в первой четверти, в «сухом» аккорде. Мне думается, что поскольку это переход к побочной партии и функция второй четверти — подготовить последующее задержание (т. 199 = 4 т. до литеры Е), надо поставить черточку над четвертью до:



С такта 203 (литера Е) вполне уместно маленькое успокоение темпа, для того чтобы очаровательная побочная партия прошла без суматохи. Некоторые дирижеры переходят здесь на раз, что вполне логично, поскольку этим подчеркивается элегичность. По поводу фразировки этой мелодии я бы хотел заметить, что это один из тех случаев, когда точное воссоздание авторской записи не может полностью удовлетворить дирижера, и требуются нюансовые корректуры для выразительного исполнения.

При выработке фразировки для меня существенным признаком является происхождение мелодии: вокальна или инструментальна ее природа. (Более полно этот аспект подхода к фразировке изложен в моей книге «Мир дирижера» (Л., 1975). Ниже я привожу оттуда два примера).

Данная мелодия, с моей точки зрения, вокального происхождения. Попробуйте ее напеть, и вы увидите, что непроизвольно вы отпустите звук в синкопе примерно так:



Получаются придыхания. Это типично вокальный прием, очень распространенный в русской народной песне, — уход на одной ноте. Исходя из этого, я советую зафиксировать предложенную запись фразировки. Спаду звука в синкопе очень уместно отвечает акцент у вторых скрипок и альтов. Мелодия сразу обретает живое дыхание.

Я советую молодым дирижерам задумываться над Происхождением мелодики, когда вырабатывается фразировка в каждом сочинении. Например, побочная партия второй части «Неоконченной симфонии» Шуберта. Сначала играет кларнет, потом гобой на синкопах струнных. Казалось бы, мелодия вокального происхождения. Но попробуйте ее спеть, и вы увидите, что не можете держать идеально ровной звучности. Пение подразумевает ощущение дыхания и какого-то наполнения и угасания звука («волны»). А здесь — идеально ровная «ниточка» тянется тридцать два такта. Значит, природа мелодии инструментальная и задача дирижера — потребовать от музыкантов меньшей вибрации для ровности звука. И наоборот: мы дирижируем вторую часть симфонии Моцарта «Юпитер» (Andante), где начинают одни скрипки. Обычно это дирижируется на шесть. На пятый удар вступает гармония, которая разрешается в терцквартаккорд, и потом — неожиданное *f* во второй четверти, утверждающее доминантсептаккорд. Исходя из того, что эта мелодия вокальная, я заставляю скрипки совершенно исчезать в ноте ля, чтобы получилось примерно так:



Тема как бы угасла, но возродилась снова на тридцатьвторых. Получается ощущение душевного излияния, напевности. Я не навязываю другим дирижерам своего отношения. Разумеется, можно играть и иначе:



Но, на мой взгляд, это менее интересно. Не сомневаюсь, что во времена Моцарта музыкантов такой квалификаций, как теперь, не было. Тогда музыканты не могли на одной ноте почти остановить смычок, сохраняя вибрацию, потом прибавить звук, и т. д. Да такие задачи просто и не стояли. Сейчас техника игры другая, другие и психологические подтексты. Мы можем находить много нового, раскрывать в произведении такие стороны, какие заложены в музыке, но о каких сам автор, вероятно, и не задумывался. Пример переосмысливания культовой музыки Баха достаточно показателен. Творческая инициатива заключается не в том, чтобы выискивать, где есть точка над нотой и где ее нет. Но если молодой дирижер будет искать, как построить фразу, объяснит ее оркестру, чтобы все сделали ее одинаково, будет размышлять над природой мелодии — это и будет творческой инициативой. Он должен точно представлять себе строение фразы, для себя решить, к какой ноте

стремится мелодия, и т. д. В этом и заключается, с моей точки зрения, сегодняшний подход к классике.

Вернемся к тексту финала Второй симфонии Чайковского. Итак, я предлагаю взять побочную партию чуть спокойнее, чтобы можно было ясно прослушать этот уход в тему у первых скрипок и мягкий акцент у вторых скрипок и альтов. Потом, когда начинается *f* (с т. 234 == т. 19 до литеры F):



можно снова незаметно двинуть темп (притом, если мы раньше дирижировали на раз, то отсюда перейти на два).

В такте 269 (т. 17 литеры F) написано внезапное *ff* у меди. Если мы обратимся к репризе, то увидим в аналогичном месте перед этим *ff* crescendo у струнных и деревянных (т. 575—578 = т. 19 после литеры N). Здесь этого нет. Думается, где-то ошибка — либо в экспозиции, либо в репризе. Дирижер должен унифицировать это, как — его дело. Я лично думаю, что эффектнее врезаться в *ff* без подготовки, как в первый раз, к тому же короткие ноты не позволят сделать ощутимого crescendo.

Дальше — залихватское веселье, а в такте 293 (G)—кульминация экспозиции. Затем начинается разработка. Разработка новаторская. Здесь «нащупываются» те нововведения, которые Чайковский применил, например, в «Спящей красавице». В сцене Мальчика-с-пальчика и Великана тема изложена средствами пуантилизма. Это предвосхищение сегодняшних новаций — мелодия разбросана между разными инструментами. Зародыш этого мы видим здесь: чередование групп в начале разработки (с т. 313 = т. 13 литеры G и далее).

В начале разработки остановка движения и спад динамики. Сначала *ff*, потом — *f*. Думается, в такте 321 (т. 20 до литеры H) нюанс пропущен. По-видимому, у струнных должно быть *mf* на ноте фа, ибо следующая, ответная нота у фаготов и валторн уже помечена *mf*, и это приводит к *p*, то есть налицо выписанное через каждые четыре такта *diminuendo*. Акценты не записаны, но мне кажется, что в течение всей разработки каждая длинная нота должна все время фиксировать шаг довольно ощутимой атакой. У первых скрипок и флейты с такта 341 (литера H) фразировка темы аналогична предыдущей. Однако вторые скрипки здесь пульсируют своими четвертями *pizzicato*, а низкие голоса продолжают «шагать». Поэтому я не советую переходить на раз. Хотя побочная партия и здесь носит характер кантиленного, движение *pizzicato* отсчитывает ритм главной партии, а это не соответствует дирижированию на раз:



Важно сохранить ощущение нарастающей активности. Постепенно убыстряются ходы басов — уже не через такт, а в каждом такте (с т. 389 = литера I).

Начиная с такта 397 (т. 9 литеры I) — очень неудобное место. Имеются в виду басы:



Как правило, уже в третьем такте последняя восьмая запаздывает и попадает почти на следующий удар. В подобных местах очень сильна дурная тенденция у струнной группы оркестра: тратится мною смычка на первую восьмую (чтобы прийти к колодке для запаса на вторую, более длинную ноту), а вследствие этого она получается длиннее необходимого. Чтобы преодолеть трудности, необходимо просить играть первую ноту каждой второй четверти коротким смычком и не «выжимать» синкопу, а отпускать звук, делая ощутимое *diminuendo* и перебрасывая смычок обратно к колодке перед восьмой, то есть практически делая небольшую цезуру.

Предложите музыкантам, играющим синкопу, услышать раз у остальных, то есть ощутить сильную долю во время ухода своей ноты, — тогда все станет на место. Особенно это важно, когда вступают бас-тромбон с тубой. А вот с такта 429 (литера К) вся медь может уже отказаться от этого приема: переключка длится всего два такта, синкопа только одна, и темп не успеет затормозиться. Зато выгодно подчеркнется обозначение *ff sempre*.

В такте 447 (т. 19 литеры К) — тема в расширении у валторн. Очень часто валторны заглушаются половинными нотами тромбонов и труб. Последним я советую в каждой ноте делать *sf* > . Только тогда мы сможем прослушать тему у струнных и имитацию у валторн:



Дальше, с такта 477 (литера L), есть *subito mf* и *crescendo*. Чем тише будет *mf*, тем лучше. Можно даже «перепианить» для начала, и это будет оправдано, потому что уже до этого было много стука. Финал весь довольно громкий, дирижеру для подчеркивания кульминаций необходимо находить контрасты (то есть несколько преувеличивать частичные спады). Чайковский пишет *ff*, но не все *ff* эквивалентны — какие-то из них будут пиками части, другие же — частными подъемами. Первая большая кульминация должна быть при подходе к разработке, в тактах 301—304 (т. 9 литеры G):



Вторая кульминация — такты 465—476 (т. 8 до литеры L) — до мажор, трубы с валторнами. Здесь тональность установилась в чистом виде, и дальше идет органнй пункт. Это нужно подчеркнуть как самое сильное место, поскольку наступает реприза. Советую поставить там *fff*. Третий подъем — последняя кульминация перед кодой (с т. 633 = т. 23 литеры P). Там у самого автора написано *fff*. А вот такты 595—599 (4 т. до литеры O) — это частичная кульминация, аналогичная экспозиции (где, кстати, автором помечено только *ff* — т. 285—288 = т. 8 до литеры G, — а не *fff*, как здесь).

С такта 627 (т. 17 литеры P) начинаются ритмические сбои у басов. Изложение темы трехчетвертное, а выписано оно на две четверти:



Нужно каждый раз подчеркивать начало темы акцентом. Единственный удар тамтама очень «шикарен». Вполне допустимо передержать его и дать тамтаму порезонировать после снятия баса. Затем заглушить и хорошо выдержать общую паузу. Не бойтесь держать эту фермату. Фа-диез настолько нетональная нота, что вряд ли кто-либо из слушателей примет это место за полное окончание симфонии. Дальше — *Presto*. Изложено четвертями, но я советую мыслить восьмыми, то есть вдвое скорее по записи — наподобие коды в Первой симфонии (см. с. 50). Всё — *staccato*, очень остро. Звучность должна быть очень легкой, характер —

праздничный. Как можно короче и в общем не максимально громко, несмотря на *ff sempre*. Начинайте нагнетать звучность только с чередования тоники с доминантой (последние тридцать тактов симфонии). Если вы все до этого момента будете исполнять в легком звучании (маркируя и «отпуская», а не вытягивая половины), а отсюда начнете делать *crescendo*, то получится логичное, естественное заключение. Хочу предостеречь от *accelerando* в последних пяти аккордах. Им очень легко «сорвать» аплодисменты. Но думаю, что это будет все-таки не в стиле Чайковского, потому что музыка финала радостная, а не истерическая. Композитор выписал много утверждений тоники, и «точка» явственно почувствуется и в ровном «академическом» движении.

Третья симфония

(ре мажор соч. 29)

Из всех симфоний Чайковского Третья стоит особняком. Ее части соотнесены в основном по линии контрастности темпов и-характеров, единой же драматургической линии симфония не имеет. Она написана в пяти частях и по принципу показа материала, и по приемам развития его сюитна, то есть каждая часть не продолжает линию предыдущей. Любопытно, что Третья оркестровая сюита Чайковского, одно из величайших созданий композитора, гораздо более симфонична с точки зрения разработки материала, чем некоторые его симфонии. Вместе с тем, если смотреть на Третью симфонию как на музыку сюитного характера, то мы должны признать, что в ней много отличнейшего материала. К сожалению, крайние части симфонии значительно слабее средних.

Первая часть

Во вступлении (в темпе и характере похоронного марша) хочу обратить внимание на то, что во втором такте темы паузы написаны сначала у струнных, затем у валторн:



Но когда в цифре 1 (литера А) она зазвучит у фаготов и кларнетов — пауз нет, и, думаю, это преднамеренно. (В издании Музгиза нет нумерации тактов в Третьей, Пятой и Шестой симфониях, поэтому будут делаться ссылки на поставленные там цифры и аналогичные им буквы (литеры) в издании Юргенсона.)

Во втором случае характер кларнетов и фаготов более выдержанный, динамический нюанс уже повысился (р. а не pp) и, самое главное, появилось движение *pizzicato*, отбивающее пульс. Поэтому пауза уже не нужна, звучание мелодии должно быть более тяжелым. Кстати, в следующем изложении валторн пауза тоже отсутствует. Все это — предмет внимания дирижера. Шестнадцатые, разумеется, не прилиговывать к предыдущей ноте.

Дальше у автора помечено *rosso stringendo* и *rosso più mosso* уже через такт. Если это делать слишком резко, то появится ненужная суматоха. По существу весь последующий эпизод здесь должен создавать впечатление настороженности, подготовки к чему-то новому. Если *rosso più mosso* будет взято слишком быстро, то оно будет воспринято как начало нового раздела, в то время как весь материал является как бы предыктом *Allegro*. Мой совет — не делать резкого *accelerando* в *rosso stringendo*, остаться почти в старом темпе перед двойной чертой и начиная с флейт незаметно ускорять. Наиболее уместно здесь малеровское обозначение *nicht schleppen* — не тянуть. Постепенно мы придем к тому темпу, с которого начинается новая волна, — *rosso a rosso accelerando* (цифра 2 = литера В).

Здесь, бесспорно, пропущено обозначение *pizzicato* у контрабасов, которое подчеркивает точку вступления литавр (через четыре такта уже обозначено *agso* на длинной ноте). Отсюда темп действительно сдвигается, появляется беспокойство, и от похоронного характера мы должны перейти к веселью.

Дальше есть обозначение *molto piu mosso*. Мне кажется, здесь не должно быть резкой смены темпа, к нему приводит *accelerando* от цифры 2. По-моему, практически это и есть уже темп *Allegro brillante*, потому что потребности еще в одном сдвиге темпа (там, где обозначено это *Allegro brillante*) мы не ощущаем.

Allegro часто дирижируется на два. Мне это не кажется убедительным, ибо здесь явное «втаптывание» четвертей, да и характер звучания довольно плотный. Кроме того, в цифре 3 (литера С) дирижировать на два бессмысленно, потому что тогда шестнадцатые получаются поспешными, и *espressivo* у валторны и виолончелей будет скомканным. Иногда дирижируют начало *Allegro* на два, а отсюда переходят на четыре. Я против того, чтобы менять сетку на небольшом отрезке времени. Дирижирование на два или на четыре (так же, как на три или на раз) — это не только удобство для дирижеров и музыкантов, но выражение характера музыки. В данном случае мы видим явно четвертной шаг:



Темп быстрый, но не чрезмерный, иначе музыка вместо «упрямого наступления» приобретет несколько пошловатый характер. За четыре такта до цифры 3 (литера С) плохо прослушиваются валторны. Они написаны очень низко, и надо выделить эту фразу, особенно ее начало.

Всю побочную партию до цифры 7 (литера Е) следует провести весьма размеренно. Особенно подчеркиваю необходимость нарочитого спокойствия этого темпа, потому что в репризе побочная партия проведена иначе и ее развитие другое. Там она будет изложена в темпе *Allegro*, и нам надо зафиксировать в памяти слушателя ее контрастный характер в экспозиции: элегическое спокойствие, которое в цифре 7 (литера G) сменяется танцевальным приплясом (*Tempo I* — заключительная партия).

Очень любопытный подголосок кларнетов и флейт с *pizzicato* виолончелей и скрипок (с такта 11=цифра 7). Я обращаю на это внимание потому, что здесь у Чайковского наблюдаются зачатки «квартирного» мышления, которое более явно проявилось в его поздних сочинениях (Шестая симфония, «Щелкунчик» и т. д.). Для того времени это довольно смело:



Конец заключительной партии (10 т. до цифры 8 = литера Н) — это ликование. Не следует особенно ускорять темп и, главное, не стремиться очень нажимать на медь. С такта 7 цифры 8 начинается разработка. Советую обратить внимание на градацию нюансов в цифре 8 — нужно очень строго выдержать линию ff, f и опять ff. с такта 7 цифры 8 (литера Н), дальше — mf, иначе все будет однообразно громко.

Разумеется, перед цифрой 9 (литера К) побочная партия идет в темпе основного Allegro. Важно не пропустить сопоставление нюансов в девятом такте цифры 9 (литера К): на ff отвечает одно f у деревянных и mf валторн, наподобие того, как это сделано в последней части «Шехеразады» Римского-Корсакова.

У Чайковского:



У Римского-Корсакова:



Авторами задумано нечто, напоминающее эхо. Часто и тут и там на это мало обращают внимания, то есть стараются, чтобы ответные фразы были такими же громкими, как и tutti в ff, нарушая тем самым зафиксированные контрасты звучности. В разработке же Третьей симфонии нельзя злоупотреблять громкостью, иначе ее несколько формальный характер станет еще заметнее.

В шестом такте цифры 10 (литера L) есть любопытный момент. У валторн фанфарная фраза:



Мы видим, что низкие валторны вступают на вторую четверть, а первая и третья — после третьей доли. Но в следующей аналогичной фразе за три такта до цифры 11 (литера M), идущей на полтона выше, высокие валторны играют сразу вместе со второй и четвертой.

Думаю, что это описка. Здесь можно изменить первую и третью валторны идентично, или так, как в первом случае, или как во втором случае, только проследить, чтобы был ясно слышен ход первого тромбона.

Наступает реприза, в которую нужно войти, не меняя темпа и характера. Лишний довод против дирижирования главной партии *alìa breve*: абсурдно было бы дирижировать на два всю разработку; повторяю, смена метра — это смена психологии, поэтому будет замечен шов репризы (она не выльется из предыдущего движения), если в цифре 13 (литера O) начать дирижировать на два.

Восемь тактов до цифры 15 (литера R) — побочная партия. Сама фактура (шестнадцатые в сопровождении) говорит о том, что здесь сохраняется Темпо I и нет *meno mosso*, как в экспозиции. И развитие мелодии здесь носит совсем другой характер. Начиная с девятого такта цифры 15 — новый оборот темы у скрипок в канон с виолончелями и альтами. Штрихи по полтакта, а дальше, через шесть тактов, — по четвертям. Но обязательно сохраните певучий характер. Нужно играть широким *detache*, не особенно маркируя восьмые. Штрихи автором изменены не для перемены характера, а для большей звучности — необходим широкий смычок. И дальше, когда начинают играть трубы и тромбоны, должна чувствоваться кантилена. К сожалению, здесь мы чаще всего слышим стучание, и тема из певучей превращается в пританцовывающую.

Задача дирижера — добиться, чтобы медь играла мягким языком, как будто бы были написаны черточки под лигами. Советую трубам и тромбонам применить различную штриховку: первые голоса играют все отдельным языком, как написано (но *tenuto*), вторые же — залигованно по две четверти:



При сохранении певучести тут нужно добиться, чтобы темп не осаживался. Нарастание к цифре 17 (литера Т) должно быть достаточно эффектным и строго в темпе, без расширения в конце. Естественно, после того как медь закончила играть свою мелодию (4 такта до цифры 17) и ее функция стала гармонической, дирижер должен снизить у них нюанс. Это общеизвестные вещи, но как часто мы не слышим разницы в звучании меди, переходящей из мелодии в гармонический голос!

После цифры 18 в *piu mosso* начинается кода. Вот здесь уже необходим переход на два. Его можно делать по-разному, например, убыстрить последние два такта перед *piu mosso*, чтобы перейти на два органично, или иначе — подчеркнуть неожиданный сдвиг (и снижение нюанса с *ff* до *f*) без подготовки. Смена психологии музыки здесь и явный характер *alìa breve* — еще одно доказательство того, что не стоит главное изложение мелодии дирижировать на два, хотя и надоедает дирижировать на четыре, когда движение долго идет ровными четвертями.

За шесть тактов перед последним *fff* в ходе виолончелей и басов рекомендую начинать *animato*, постепенно убыстряя до конца части. Есть традиция утяжелять самые последние два такта. Она вполне логична (тоника давно наступила, и надо подчеркнуть завершение), но можно сыграть и в темпе, и в этом тоже будет логика — остановка с разбегу, как последний взрыв ликования.

Вторая часть

Вторая часть — *Alìa Tedesca* (в немецком стиле). Характер сентиментального вальса. Советую обратить внимание на разницу в нюансировке первого и второго периода темы (т. 3 сначала и цифра 20=литера А) — акценты во втором случае меняют строение фразы. В первом проведении она стремится ко второму такту, во втором случае — уходит после возникновения:



В цифре 21 (литера В) общий нюанс *mf*. Виолончели и фагот должны достаточно выделяться. Если скрипки будут играть чересчур «густым» звуком, то самого главного, то есть темы, мы не услышим.

Переход к трио довольно труден. К последнему проведению темы темп неизбежно чуть сдвинется, кроме того, акценты по двойкам у альтов и деревянных духовых тоже провоцируют на некоторое оживление. Трио же должно быть выдержано строго в Темпо I. Поэтому в последних двух тактах можно чуть успокоить движение, сделав небольшую цезуру перед ними (и акустически дать отзвучать предыдущему нарастанию), а также, чуть опоздав с началом трио, разделить новый «прыгающий» характер от предшествующей кантилены:



В цифре 24 (литера E) в *espressivo* флейты и кларнеты должны играть все почти legato, не подпрыгивая на затактовых нотах,— точно такой же ответ и у валторн. Следует обратить внимание на то, что с третьего такта вторые скрипки и альты делают *diminuendo*, хотя у первых скрипок — *crescendo*. Средние голоса должны «спрятаться», чтобы валторны ясно прозвучали со своей ответной фразой:



Во второй раз (т. 7 и 8) это *diminuendo* у вторых скрипок и альтов пропущено. Необходимо его восстановить.

В следующей фразе (11 т. до цифры 25 = литера F) у скрипок и альтов *spiccato*. Флейты и гобои продолжают их линию. Струнные обязательно должны снизить нюанс со своей третьей четверти, иначе здесь духовые совсем не будут слышны. К концу фразы они могут опять продолжить *crescendo* примерно так, как в примере 70).

То же самое — через четыре такта. Иначе пульс сплошных триолей пропадет.

За три такта до цифры 27 (литера H) написано *crescendo* у альтов и далее у первых скрипок. Здесь ошибка, потому что оно дважды приводит к *pp*, что нелогично. Может быть два предположения: или нюанс у первых скрипок должен быть *p*, а не *pp* (то есть надо продолжать *crescendo* альтов и начать репризу *subito pp*), или обе вилки должны быть аннулированы, и все играется *sempre pp*. Последнее для меня логичнее — движение растворяется, переходит в аккомпанемент, и все триоли должны звучать бесстрастно.

В девятом такте цифры 27 изложение темы у деревянных духовых дублировано. Чайковскому нужен был

The image shows a musical score for measures 27 through 30. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet I (Cl. I), Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (V-le), and Violoncello (Vc.). The woodwinds (Fl., Ob., Cl. I) play a melodic line with triplets. The strings (V. I, V. II, V-le, Vc.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes, also with triplets. Dynamic markings include *p* (piano) and *arco* (arco). The score is written in 3/4 time.

более сочный тембр, более экспрессивное звучание, чем вначале; кроме того, когда два инструмента играют в унисон, у них неизбежно маленькое несовпадение интонации, и это создает приятное биение (разумеется, если оно в пределах допустимого). Не забудем также, что прекращается триольное движение, и тема не должна звучать слишком бедно после него.

В цифре 27 в изложении темы имеются акценты на первой ноте у виолончелей и фагота, в отличие от начала части (в девятом такте при повторении темы их нет). Дело дирижера — решить, надо ли здесь менять фразировку, делая упор на первой ноте (в отличие от начала), или счесть это ошибкой, не придавая мелодического значения акценту, то есть фактически отменив его. (Я — за второе решение.)

Вторая цезура перед цифрой 29 (литера L), которая была необходима перед трио, чтобы отбить начало нового куска, теперь не нужна. Здесь одно вливается в другое, и линия течения музыки продолжается: си-бемоль басов, заканчивающих мелодию в последнем такте, непосредственно переходит затем в отстукивание басового пульса. Этот шаг очень важен, он как бы возникает затактом, поэтому и не надо цезуры:



В цифре 30 (литера M) у деревянных духовых, играющих «осколки» темы, написан на первой ноте акцент. Если мы отменим акцент на начале репризы, унифицировав фразировку с первым изложением этой темы в начале части, то здесь появление акцента будет весьма уместно, — иная конструкция фразы, настораживающая нас. С тринадцатого такта после цифры 30 crescendo у струнных, а затем у духовых не следует сопровождать акцентами — звучность должна как бы «распухать»:



Заключение второй части начиная с кларнета очень тянет дирижировать на раз, но дирижировать надо на три. Здесь, несмотря на то что движения в оркестре нет, должен чувствоваться трехдольный пульс, и дирижер своим тактированием поддерживает его, откладывая четверти не слишком активно, но явственно до самого конца.

Третья часть.

Великолепные лирические излияния в Andante очень родственны музыке «Евгения Онегина». Третья часть симфонии, по-моему, одна из вершин творчества Чайковского. Характер сосредоточенный, скорбный. Флейты должны играть густым звуком, с вибрацией. В девятом такте точки у фагота могут толкнуть на легковесное звучание. Эти точки надо сверху покрыть лигой, тогда получится то, что нужно, — напевно, тенутно:



Валторна тоже должна играть мягким языком. Это мое замечание относится ко всем точкам, которые встречаются в данной фразе на протяжении всей части.

В цифре 32 (литера В) мы видим несуществующую у флейт ноту си-бемоль. Совершенно ясно, что Чайковский знал, что этой ноты нет, и мог бы написать паузу. Видимо, ему это было нужно для рисунка партитуры. Конечно, си-бемоль будет незаметно пропускаться, и первые скрипки своим достаточно экспрессивным звучанием на баске закрывают его.

За четыре такта до цифры 33 (литера С) у первых скрипок тоже написаны точки. Это не острые точки, тем более что партия флейт сфразирована иначе по штриху (почти все *legato*)—значит, здесь у скрипок должно быть *portato*:



В последнем такте перед цифрой 33 предостерегаю: не промахнитесь, не делайте фермату на втором ударе, так как на третьем незаметно меняется нота у вторых скрипок и вероятность ошибки велика. Дальше — элементы разработки (т. 12 после цифры 33). Нужен мартеллятный штрих у струнных в конце смычка, обязательно с вибрацией (ни в коем случае не прыгающий смычок, дающий легкомысленное звучание). Точно так же должно быть и в цифре 34 (литера D), то есть в басу продолжает отстукиваться тот же пульс, — одинаковый характер, хотя точек здесь и нет.

В подходе к цифре 35 (литера E) есть маленький секрет. Дело в том, что там наступает реприза, сопровождаемая оstinатными триолями у струнных. Обычно основной темп в разработке не выдерживается начиная с девятого такта после цифры 34 — канон у деревянных духовых, — хочется его немного сдвинуть. Тогда перед репризой поневоле придется затормозить струнные, сделать *ritenuto*, что, строго говоря, нарушает замысел автора.

Ведь композитор хотел, чтобы этот пульс бесстрастно бился все время — в дальнейшем из него и рождается тема. Поэтому не надо поддаваться первому желанию и ускорять канон деревянных, а когда первые скрипки с альтами перенимают движение от духовых, надо психологически подготовить наступление репризы.

Сделайте в последнем такте большое *diminuendo*, но без *ritenuto*, и станет ясно, что сейчас начнется что-то новое, главное. Для этого надо первым скрипкам и альтам начать чуть громче. Можно даже сделать небольшую вилку к третьему такту, чтобы было от чего делать *diminuendo*:



За один такт до цифры 36 (литера F) флейта, кларнет и фагот вступают на *p* после «разлива» струнных. Необходимо дать отзвучать предыдущему *ff*: перед восьмыми поставить запятую и попросить музыкантов вступить после цезуры:



После цифры 36 — тот же материал, что был перед цифрой 33 (литера C). Раньше в этой фразе в пятом такте была фермата. Здесь же ферматы нет и нет изменения в гармонии на третьем ударе. Но все же и тут вполне уместно сделать расширение, потому что характер и назначение этой фразы те же самые. Следующий такт советую переделать идентично с первым тактом цифры 33: первым и вторым скрипкам и виолончелям на первом ударе вместо четверти сделать восьмую и восьмую паузы и начать излагать заключительную партию так же, как она излагалась раньше, то есть отделив от предыдущего такта (см. пример 73).

Кода — довольно зловещая музыка. Я имею в виду девятый такт после цифры 3 (литера G) — там необходимо острое *sforzando*, как бы испуг, настораживающий нас. Все струнные должны играть быстрое и достаточно активное тремоло, зафиксировав тревогу (не быстро уходить в первом такте), потом уйти в *pp* и показать новый взрыв грозы как бы издалека — второе *ff* должно быть менее сильным и *diminuendo* скорее. За четыре такта до конца части валторна совершенно неожиданно переходит не на фа-бекар, как в Начале, а на фа-диез. Это должно быть сюрпризом для слушателя. Валторнисту здесь надо взять дыхание перед последней нотой и как бы опоздать с ней. Ведь у всех, кто слушает эту симфонию впервые, минор настолько зафиксировался, что они будут ждать ноту фа-бекар. Но вдруг мы оказываемся в светлом мажоре: это должно быть неожиданно, как будто бы из-за туч вышло солнце.

Четвертая часть. Скерцо

Скерцо довольно трудно технически. Главная сложность состоит в передаче фраз первых скрипок деревянным духовым: сначала — кларнету, затем — гобою. Создается впечатление, что духовые опаздывают со вступлением. На самом же деле здесь всегда спешат скрипки. Они «пробалтывают» свою фразу:



Обращаю внимание на акценты у кларнета (у скрипок их нет): фраза стремится ко второму такту.

Дальше в цифре 38 (литера А) очень трудная фраза у гобоя:



Если гобоист не обладает хорошим staccato, он обязательно начнет тормозить темп. Дирижер может облегчить его задачу: если фраза в темпе не получается, я думаю, мы меньше погрешим против духа музыки, сгруппировав три ноты legato и одну staccato, чем допустим, чтобы гобоист тормозил движение своей нечеткой игрой. Здесь акцент во втором такте исчезает, так как фактура меняется, — виолончели приносят легатный характер, стало быть, и движение должно больше «переливаться».

Необходимо заметить, что вся часть должна играть с сурдинами, и если где-то в середине, в момент кульминации в партиях вписано *senza sordino*, то надо вернуть авторское указание. Так же, как и во второй части Первой симфонии, здесь звучание должно носить затуманенный характер, несмотря на имеющееся *ff*. В цифре 40 (литера С) и пассажи, и гармония остаются *pp* (только третья валторна играет *p*). (В партитуре, изданной Юргенсоном, в экспозиции в первом такте обозначена первая валторна, далее — уже третья. В партиях — всюду третья). Я представляю это в несколько другом, более ирреальном мире звучания, чем предыдущая аналогичная фраза перед цифрой 39= литерой В (к тому же и модуляция в ми-бемоль минор лучше подчеркнется контрастным нюансом).

В цифре 40 флейтам надо сыграть свою фразу *sempre f* до конца без *diminuendo*. Попросите их не акцентировать каждую четверть, тогда достигнется большая густота тембра и будут прослушиваться все четыре ноты. Каким-то образом флейтисты умеют дышать даже тогда, когда на протяжении большого отрывка нет пауз. Возможно, что Чайковский знал этот секрет. В его переписке с Танеевым по поводу Первой оркестровой сюиты затрагивается этот вопрос. Там флейты в течение тридцати двух тактов играют триоли без единой паузы. Танеев писал Чайковскому, что это неисполнимо и флейтам нужно где-то брать дыхание. Однако

изменений Чайковский не внес, и когда эта фраза исполняется, она звучит отлично, хотя трудно заметить, где флейтистам удастся дышать. Так что и здесь две флейты вполне могут достаточно интенсивно провести эту длинную фразу без *diminuendo*.

В цифре 42 (литера Е) вступает тромбон. Это *solo* напечатано в партии второго тромбона, хотя в партитуре Музгиза помечено, что играет первый тромбон. У Юргенсона вообще указано: «один теноровый тромбон». Видимо, при гравировке голосов кто-то (может быть, сам автор?) дал указание внести фразу в партию второго тромбона, поскольку тесситура и не высокая, и не низкая, а соответствует наилучшему регистру среднего голоса. (Аналогичный ответ я бы дал на такой же вопрос относительно второй части «Шехеразады» Римского-Корсакова). Вторым тромбонист обычно играет с большим удовольствием, но всегда чересчур громко. Это совершенно очаровательная темка. Изображается какой-то подвыпивший гуляка:



Фразу не надо форсировать, ибо если будет играть *f*, то характер добродушного юмора, который имел в виду Чайковский, сразу исчезнет. Нюанс понижен не случайно (до этого у всех было *f*, а здесь *subito mf*). Воспринимается он очень образно: звучность спадает, веселье удаляется, а одинокий голос выводит что-то вроде песенки.

Наступает трио. Оно построено на органном пункте и должно носить характер шествия каких-то эльфов. Кстати, по характеру это трио близко к трио скерцо из Третьей сюиты Чайковского. Но там все более зловеще и шествие не праздничное, а скорее военное — здесь же музыка более добродушна. Все трио должно носить характер марша оловянных солдатиков, но не больше. Здесь нужно обратить внимание на акценты: сначала они только на второй четверти, и после них короткие восьмые:



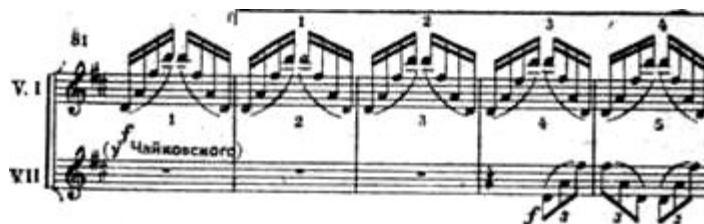
В цифре 44 (литера G) уже нет пауз. Обе четверти написаны с акцентами, а ответ высоких деревянных духовых опять с паузой — как будто бы серьезное утверждение получает шутливый ответ:



Нельзя забывать также, что нигде перед шестнадцатыми нет пауз. Валторны, сменяющие друг друга в органном пункте, не должны фиксировать свое вступление — перенимать ноту надо без акцента. Секвенция, которая приводит к цифре 46 (литера K), нуждается в постепенном снижении динамики (тут, конечно, пропущено *diminuendo* перед последней фразой в *pp*).

Дальше обратите внимание на метротектонику: перед литерой K имеется один трехтакт, а от нее — четырехтакты, и когда скрипки начинают двигаться шестнадцатыми, надо иметь в виду, что это четвертый такт, а не первый. Когда начинаются четырехструнные ходы, отсчет первого удара большого такта надо вести со второго такта скрипок, и на каждом третьем ударе вступает новая группа (и пусть вас не смущает, что у Чайковского т. 1—17 пронумерованы иначе):

Метротектоническая структура



В репризе часто очень трудно заставить точно играть шестнадцатую в затакте перед седьмым тактом в противосложении главной темы:



Большей частью ее превращают в восьмую, отрывая от последующего движения.

В цифре 51 (литера P) в начале коды, по-моему, описка автора. Флейты в четвертом такте играют четвертями (без паузы), так же им отвечают кларнеты. Однако здесь в точности повторяется музыка начала трио, обрамленная дополнительным противосложением струнных, и отсутствие паузы нелогично. Правда, мы дважды наблюдали, что в изложении фаготов и валторн не было пауз (цифра 44). Имел ли в виду Чайковский и здесь повторение именно такой фразы? Конечно, нет. В коде мы имеем воспоминание о первом, начальном изложении, а не о его развитии. Кроме того, в цифре 44 (четверти) отсутствуют лиги от второго к третьему такту и есть

акцент на первой (спорной) четверти (что четырехкратно отсутствует в цифре 51). И, наконец, тема в коде, как и в начале трио, начинается на квартсекстаккорде, в то время во втором случае — квинтсекстаккорд:



Поэтому я считаю, что в цифре 51 во всех четырех фразах должна быть восьмая и восьмая паузы. Это диктуется характером музыки.

Пятая часть. Полонез

К сожалению, по музыке это самая слабая часть симфонии, хотя конец звучит довольно помпезно и русская тема в репризе производит ликующее впечатление.

Прежде всего — о темпе полонеза. Мы часто превращаем полонез почти в мазурку. Жанр же предполагает довольно торжественное шествие с приседаниями. Полонез должен идти в размеренном движении: шаг, шаг — приседание; шаг, шаг — приседание. Темп должен соответствовать торжественности шествия, то есть быть не быстрее $\text{♩} = 92—100$.

В темпе советую обратить внимание на первую ноту (восьмая с точкой). Ее надо протянуть, чтобы была опора на первую долю и контраст со следующими восьмыми, которые исполняются более остро.

В цифре 154 (литера D) *f* после *ff*. Часто на это не обращается внимание. Forte — громко, но дирижер должен ясно дать понять, какое это forte: громче предыдущего или тише. Звучность не должна быть преувеличенной. Если не проследить за этим, то все будет монотонно-громко, кроме того, плохо прослушаются фразы деревянных после струнных.

С девятого такта цифры 55 (литера E) начинается побочная партия. Деревянные духовые и валторны должны играть вибрато красивым, тенутным звуком. При повторении темы в цифре 56 (литера F) помечено *f*, но в начале, в девятом такте литеры E, нюанс у духовых в издании Юргенсона вообще не указан, в издании же Музгиза написано тоже *f*. Я с этим не согласен и считаю, что первое проведение темы надо играть *mf*, так же, как помечен нюанс в аккомпанементе, то есть легким звуком, отличным по плотности и интенсивности от второго проведения. Там добавляется бас-тромбон (который обычно старается показать хорошие низы и заглушает мелодию, хотя нюанс у него ниже — *mf*, а не *f*). В побочной партии я рекомендую

применить у духовиков, играющих тему, цепное дыхание: например, первые голоса дышат после первого такта и играют до следующего дыхания по четыре такта. Вторые голоса дышат аналогично, но после второго такта. Этим достигается большая связность и певучесть в обоих проведениях.

За три такта до цифры 58 (литера Н) — весьма каверзная передача. Нечто подобное мы встретим и в Четвертой симфонии (чередование деревянных и струнных в финале). Задача состоит в том, чтобы достаточно широким смычком играть четыре полноценные ноты и не укорачивать последнюю из них:



Тогда не получится «дырок» между фразами. Дальше идет новый материал — в цифре 59 (литера К). Тема начинается затактом. Здесь совершенно неизбежен люфт — маленькая цезура, так как, если сыграть в темпе, то затакта не будет слышно. Однако это не должно быть фермой — шаг шествия продолжается:



В этом разделе важно показать противопоставление шестнадцатых триолям. Для этого надо протянуть восьмую с точкой, а шестнадцатую сыграть чуть короче, чем она должна быть математически, чтобы подчеркнуть контраст с размеренными триолями в следующем такте. Триоли, разумеется, играют *spiccato*, а контрастирующее заключение (темы дуоли в т. 6) — лежащим смычком и несколько маркированно — точки исчезают. Иначе говоря, все построено на ритмических противопоставлениях, и дирижер обязан это подчеркнуть.

Дальше вновь появляется первая тема, и в цифре 61 (литера М) начинается разработка. Тут дирижеру придется по несколько раз повторять каждой группе, что после затакта в первой четверти (т. 2 от литеры М), в отличие от предыдущего, имеется точка с шестнадцатой. По инерции будет играть:



Снова о нюансировке. Хочу еще раз повторить, что одно *f* — это не высший из нюансов. Лучше играть легким звуком и охотнее в противосложении «уступать», тем более что тут довольно долго тянется одинаковый нюанс (*f*). После цифры 62 (литера N), с пятнадцатого такта, начиная с альтов появляются акценты, которых не было раньше. Эти акценты должны быть выявлены. Если же до этого мы будем играть чересчур громко, то они пропадут.

В партитуре этой симфонии, изданной Юргенсоном, есть опечатка. Во втором такте цифры 63 (литера O) у вторых скрипок и первого фагота на второй четверти после восьмой должна быть точка, то же самое у первых скрипок и у первого гобоя в третьем такте:



В издании Музгиза опечатка исправлена, но будьте готовы к тому, что во многих библиотеках еще в ходу старые партии!

В цифре 64 (литера P) — подход к кульминации. Струнные должны играть триоли достаточно интенсивно, у колодки, упругим смычком и, постепенно расширяя смычок, увеличивать звучность. Наступает эффектное проведение побочной партии (*meno mosso*). Только здесь может выявиться в полную силу медь (тема у труб — дыхание цепное, через каждые два такта).

Последнее Темпо I. Начинается кода, и я советую темп здесь брать несколько быстрее. Полонез уже кончился. Это как бы разъезд после бала. Значит, можно пометить Темпо I *ma più animato*, и темп будет примерно $\text{♩} = 120$. Для того чтобы подчеркнуть форму (показать начало коды), вполне уместно перед Темпо I сделать некоторое *ritenuto*. Тогда и более быстрый темп будет оправдан — начался заключительный эпизод, главное уже сказано.

Дальше мы переходим к Presto. Оно длится буквально несколько секунд, и все заканчивается.

Чтобы сцементировать форму и дать слушателю возможность почувствовать окончание произведения, нельзя произвольно менять пульс в последний момент. Здесь совершенно необходима какая-то кратность с предыдущим темпом.

Если считать одну четверть Tempo I равной одному такту последующего Presto, последнее получится слишком быстрым и суматошным — величественность полонеза будет зачеркнута. Поэтому я предлагаю другую кратность соотношений между темпами: не удар равен последующему такту, а восьмая предыдущего темпа должна равняться четверти последующего. То есть последующий темп сохранит пульс (излагаю для ясности в другой записи):



Разумеется, перед Presto никакого ritenuto делать не надо, чтобы не превратить «довесок» Presto как бы в начало нового раздела, ни к чему не приводящего из-за своей краткости.

Четвертая симфония

(фа минор соч. 36)

Четвертая симфония — первое сочинение Чайковского, наполненное философской программой с довольно конкретным содержанием, и, что самое главное, здесь впервые появляются черты симфонической конфликтности, выраженные в метаморфозах тематического материала. То есть мы можем говорить об этом произведении как о первой русской симфонии, продолжающей традиции бетховенского симфонизма.

Общеизвестно письмо П. И. Чайковского к Н. Ф. фон Мекк, в котором он изложил программу этой симфонии. Представляется чрезвычайно важным, что такой скромный и скрытный человек, как Чайковский, решился так подробно и с привлечением стольких немзыкальных образов описать программу «чистой» симфонии.

Лично для меня это послужило толчком к постоянному поиску программы в любом музыкальном сочинении, которым я дирижирую. Несмотря на то что Чайковский в постскрипуме письма к фон Мекк пишет, что он перечел и ужаснулся примитивности слов применительно к музыке, что это вульгаризация и т. п., мы тем не менее, не имея этого документа, вряд ли могли бы так ясно и полно понять отношение самого автора к Четвертой симфонии. Популярность симфонии завоевана также тем, что это письмо Чайковского довольно скоро стало известным: книга, написанная братом композитора, М. И. Чайковским, «Жизнь Петра Ильича Чайковского», вышла в свет в 1901-1903 годах. Иначе говоря, уже через восемь лет после смерти композитора, идя на концерт, в программе которого была Четвертая симфония, люди знали, что, собственно, им предстоит слушать, в каком направлении должна работать их фантазия.

Три последние симфонии Чайковского, с моей точки зрения, отражают весьма мучительные события его биографии, приведшие к трагической развязке. Многих подробностей жизни этого периода мы пока еще не знаем, можем лишь предполагать о них. Мне кажется, что в Четвертой, Пятой и Шестой симфониях отражены три стадии борьбы с какими-то обстоятельствами, мучившими композитора все время. Это — повесть о страшной драме, разыгравшейся в его жизни.

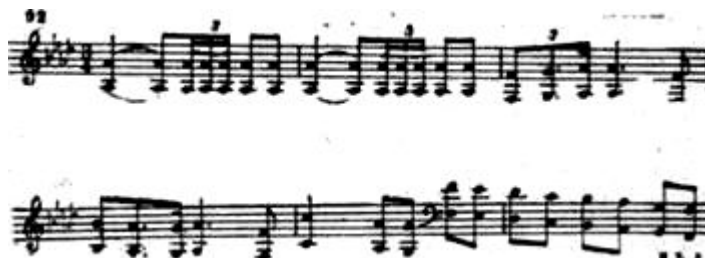
Из этого следует, что дирижер, приступая к изучению и подготовке исполнения последних симфоний Чайковского, должен помнить, что ему предстоит решать проблему психологической направленности произведения.

Поговорим теперь непосредственно о Четвертой симфонии.

Для того чтобы был ясен характер замечаний по ее исполнению, я должен показать свое личное отношение к ней и объяснить, почему, с моей точки зрения, некоторые стороны авторского замысла иногда трактуются не в том аспекте, который чувствуется в самой музыке и о чем слишком завуалированно сказал в пресловутом письме сам Чайковский. Разумеется, доказать все как объективную истину трудно, а может быть, и невозможно. Я поделюсь своими эмоциональными ощущениями, подкрепленными некоторым тематическим анализом.

Вспомним вкратце слова самого композитора.

Симфония начинается с лейттемы, о которой он пишет: «Это фатум, это та роковая сила, которая мешает порыву к счастью дойти до цели, которая ревниво стережет, чтобы благополучие и покой не были полны и безоблачны, которая, как дамоклов меч, висит над головой и неуклонно, постоянно отравляет душу. Она непобедима, и ее никогда не осилишь...»:



Дальше начинается изложение главной партии:



Ему предпосланы слова Чайковского: «...Остается смириться и бесплодно тосковать». То есть — это душа художника, как бы противопоставленная фатуму.

О побочной партии Чайковский пишет: «Безотрадное и безнадежное чувство делается все сильнее и более жгуче. Не лучше ли отвернуться от действительности и погрузиться в грезы»:



О радость! По крайней мере, сладкая и нежная греза явилась. Какой-то благодатный, светлый человеческий образ пронесся и манит куда-то:



Как хорошо! Как далеко теперь уже звучит неотвязная первая тема аллегро. Но грезы мало-помалу охватили душу вполне. Все мрачное, безотрадное позабыто.

Вот оно, вот оно счастье!!!!

Нет! Это были грезы, и фатум пробуждает от них», Мне кажется, что программа симфонии, изложенная автором, может быть развита дирижером. То есть он как интерпретатор должен продумать ее более детально, сопоставляя с музыкальным материалом.

Исходя из авторского описания, можно представить, что фатум — это внешние, не зависящие от художника обстоятельства, вторгающиеся в его жизнь и мешающие его счастью. Другими словами, тема фатума, начинающая симфонию, и тема смирения и тоски, с которой начинается *Allegro con anima* и которая выражает душу автора, противостоят друг другу и являются антагонистами. Так ли это?

Прежде всего, обратите внимание на то, что главная партия (тема смирения и тоски) рождается из темы фатума. Вот как автор подготавливает ее:



Мы видим, что тема фатума от валторн переходит к кларнетам и фаготам, а дальше интонация ре-бемоль — до, повторяемая трижды, становится началом главной партии первой части. Сама же интонация темы напоминает четвертый такт темы фатума с сохранением ритма.

Отсюда можно сделать вывод, что главная тема, рисующая переживания художника, не противопоставлена фатуму, а рождена из него, то есть фатум является как бы тем «червяком», который постоянно сидит в человеке и гложет его непрерывно.

В побочной партии тема смирения и тоски уступает место вальсообразному элегическому движению. Но что происходит дальше? Ритм , который начинает снова появляться, звучит все более и более настойчиво и носит, безусловно, негативный характер (это ритм третьего и четвертого тактов темы фатума. Известно, что Танеев в своем письме Чайковскому писал, что в первой части автор злоупотребляет этим ритмом, — по его мнению, он звучит назойливо). После длительного нарастания мы приходим к заключительной партии *Moderato con anima* в си мажоре, где у струнных, а затем у валторн звучит тема, которая сопровождается этим же всесокрушающим ритмом:



Казалось бы, музыка довольно светлая: сама по себе тема не несет ничего грозного, и к ней можно было бы отнести слова Чайковского: «Вот оно, вот оно счастье». Но характер аккомпанеента негативен. У тромбонов и труб звучит нечто злое и по тембру и по ритму. И чем дальше, тем больше чувствуется беспокойство. Появляются синкопированные аккорды:



Несмотря на мажор, в звучании есть истерические интонации. Тут уж нет того безоблачного счастья, о котором писал Чайковский. Я думаю, что это счастье было недолговечным — только в проведении побочной партии с противосложением виолончелей (а позже флейт и гобоев). Вот там и был светлый островок. А дальше на фоне оstinатного аккомпанеента литавр начинает вновь напоминать о себе «неотвязная первая тема аллегро»; сначала звучащая далеко, она постепенно становится все активнее и агрессивнее. В начале разработки, когда врезается тема фатума, ясно, что она подготовлена таким нагнетанием, которое уж никак счастьем не назовешь. Сопровождающие заключительную партию вскрики меди с литаврами несут явно угрожающий характер:



Я хочу подчеркнуть мысль, что фатум — не внешний рок, который тяготеет над человеком: он заключен в самом человеке как ощущение неполноценности, незаконности своего счастья. Можно предположить, что это чувство и преследовало Чайковского последние годы его жизни. Шестая симфония заключила внутреннюю борьбу. Здесь же, в Четвертой, есть какие-то элементы сопротивления, есть мечты о счастье и попытка — правда, пассивная — укрыться от злых сил в чужой радости или в мечтах о счастливом прошлом. В заключительной партии первой части попытка погрузиться в воспоминания превращается почти в истерику, которая непрерывно должна вылиться в какой-то вопль. И вот он — появилась тема фатума. Слова Чайковского: «это были грезы, и фатум пробуждает от них» — нельзя понимать буквально. Еще до появления темы фатума элегическая созерцательность уступает место беспокойству, и душа пробуждается от грез значительно раньше.

Заключительная партия — это тот случай, когда мажор звучит трагически, и врезание фатума, таким образом, подготовлено всем предшествующим развитием (недаром и темп темы фатума уже не первый, а исходя из *Moderato con anima*). В то же время бывают случаи, когда минор звучит оптимистически. Например, первая тема Второго концерта для фортепиано Рахманинова — минор, но там нет никакой обреченности, и трагедии мы не чувствуем. Это — оптимистическая тема, величавое шествие.

Конечно, Танеев был неправ, упрекая Чайковского в излишнем использовании ритма . Эта монотонность и есть та навязчивая идея, тлеющий болезненный очаг, который не дает успокоиться душе человека, — точит все время. И не случайно в репризе опущена си-мажорная тема, а остается только истерический захлеб второго раздела заключительной партии:



Для подтверждения той программы, которую я нафантазировал, хочу еще обратить внимание читателя на коду первой части. Последний раз «врезалась» тема фатума, и вот у деревянных духовых инструментов в ре-бемоль мажоре проводится она же (!), но совершенно в иной «психологии»:



Это — ее третий такт, но трансформированный в умиротворенный, даже молитвенный характер — это попытка как-то умиловить рок. И вместе с тем в сопровождении мы видим тот же мятущийся ритм, который не дает полностью погрузиться в религиозное состояние.

Molto più mosso начинается с тех же интонаций, но с саркастическим оттенком:



Это своего рода мифистифическое начало, листовский подход к материалу. Вспомним «Фауст-симфонию». Там Мефистофель не имеет своей темы, он только высмеивает темы Фауста и Маргариты. Мне кажется, аналогичный психологический подход мы видим и здесь. Вспыхивают осколки темы фатума. Все идет в очень быстром темпе: это — полное торжество рока. Последнее проведение главной партии у струнных после фанфар меди уже носит характер иступления. *Allegro vivo* в конце — это не величественное завершение эпопеи, как мы имеем, скажем, в

финале Пятой симфонии, где совершенно явно чувствуется праздничность, ликование. Здесь — эффектные вспышки. Синкопированные аккорды и последнее четырехтактное утверждение ноты фа — это утверждение победы фатума.

Строго говоря, вся нарисованная мною картина не расходится с тем, что писал Чайковский, но является попыткой как-то расшифровать и дополнить его слова, показать, на что наталкивает тематическое и психологическое единство материала главной и заключительной партий с темой рока.

Посмотрим теперь, как складывались традиции исполнения этой симфонии.

Первая часть

В третьем такте все духовики обычно неграмотно берут дыхание — перед последней затактовой восьмой, и фраза разрывается посередине. Это неверно. Если мы посмотрим в конце вступления на передачу мелодии от валторн к кларнетам и фаготам (см. пример 96), то увидим, что последние начинают не затактом, а с начала такта — значит, фраза начинается с первой четверти. Во всей части мы найдем множество примеров трансформирования этой темы, и всегда последняя нота этой интонации будет присоединена к длинной предыдущей (первые четыре ноты главной партии, кода части и т. д.):



Вместе с тем музыкантам трудно долго играть без дыхания. Валторнам можно брать цепное дыхание, то есть первая пара будет дышать иначе, чем вторая. Сложнее приходится трубам — их только две, и они очень выделяются. Хорошие трубачи могут сыграть четыре такта на одном дыхании и перенять его только в пятом — перед первой синкопой. Я бы советовал расставить дыхание таким образом:



Если в вашем распоряжении могут быть четыре трубы, то в этой (но только в этой) симфонии я считаю возможным их дублировать в теме фатума с аналогичным валторнам цепным дыханием в следующих случаях: 1) в начале, 2) при переходе к разработке, 3) в третьем проведении темы фатума в разработке (она должна звучать наиболее сокрушающе); 4) в переходе к коде первой части и 5) при вторжении этой темы в финале. Всё же остальное должно исполняться без дублирования, то есть двумя трубами, чтобы не нарушать баланса в медной группе.

Есть еще одна нехорошая традиция. В третьем такте вы обязательно услышите акцент на второй ноте триоли, несмотря на то что очень важны именно первые ноты каждого такта, ибо настойчивость фатума заключается в том, что все стремится к первой четверти. Наиболее отчетливо это видно в пятом такте — кульминации, подготовленной всеми предыдущими тактами. Нужно попросить всех духовиков активно акцентировать первую ноту такта и несколько ослаблять вторую восьмую (с точкой). Тем более что здесь нет аккомпанеента и сильную долю мы можем ощутить только по мелодии.

Дальше тема растворяется, переходит к кларнетам и фаготам. Еще одно доказательство незатактозного начала темы состоит в том, что за четыре такта до *Moderato con anima* Чайковский пишет *pp* на ре-бемоле, а не на затактовой ноте фа. Если бы тема начиналась затактом, то композитор именно там и выставил бы новый нюанс.

Довольно часто здесь снимают вторые голоса и *pp* поручают одному кларнету и одному фаготу. Разумеется, так легче решить вопрос чистой интонации и нюансировки (*pp*). Но мне кажется, если предыдущее *p* будет не слишком тихим, то здесь это *pp* должно играть двумя инструментами на голос. Это интереснее и тем'брово. Ведь у нас до сих пор были сложные тембры: четыре валторны и два фагота, высокие деревянные и две трубы, опять четыре валторны, потом два кларнета и два фагота — так что логичней оставить до самого конца всю четверку деревянных, но точно провести нюансовую градацию.

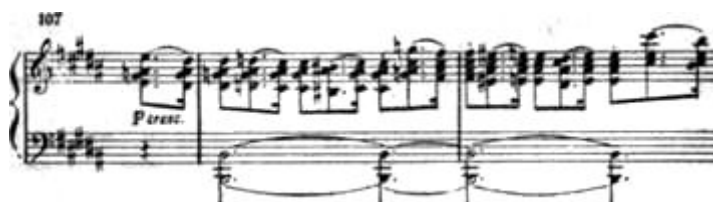
В первом такте *Moderato con anima*, как правило, первые пустые удары дирижируютга быстрее основного темпа, а затем, давая третий удар, дирижер ждет, пока вступит оркестр. Скрипки и виолончели начинают неуверенно — ищут темп. Поэтому остальным дальше очень трудно играть синкопированные беспокойные аккорды. В этом случае мы входим в темп только к концу второго такта. Здесь задача продирижировать весь первый такт точно в темпе, чтобы пустые удары не носили формального характера. Ведь сами движения дирижера, даже без музыки, уже вводят нас в психологическое состояние, в ритмический пульс — музыка как бы началась еще до своего реального звучания. Кстати, хотя сами синкопы в аккомпанементе говорят о взволнованности, но общий темп, как мне кажется, часто берется все-таки слишком спокойным. Дирижеры чаще обращают внимание на обозначение «в движении вальса», чем на *con anima*.

В первых двух тактах обыкновенно точки исполняются более или менее аккуратно, а дальше начинают смазываться. Я исполнял эту симфонию со многими оркестрами и должен сказать, что всюду особенно неряшливы в этом отношении почему-то деревянные духовые (которым я советую здесь тоже применять цепное дыхание). Шестнадцатая должна быть подчеркнута острой. Ведь именно этим выражается то смятение души, тоска, о чем писал Чайковский. Кроме того, опора на первой

четверти в аккомпанементе вообще отсутствует, что тоже несет в себе элемент беспокойства. Обращаю внимание на то, что в такте цифры 48 (литера В) появляются акценты на второй ноте триоли (восьмая с точкой):



Это надо дифференцировать от случаев, когда акцента нет и фраза стремится к первой восьмой, например:



К положительным традициям исполнения этой симфонии я отношу следующую; с конца такта 52 (т. 5 от литеры В) проходит тема в басах. Перед этим они должны принять у скрипок продолжение мелодии и доиграть безо всякого замедления и без *diminuendo* фразу до конца. А затем у них вполне уместна маленькая цезура перед началом мелодии в р.

Дальше, после того как вступили флейты с гобоями, виолончели с контрабасами уходят с *mf* на *p*. Это тоже правильно, но иногда настолько утрируется, что вообще ничего не слышно. Продолжение хода басов тем более важно, что здесь вновь чувствуется беспокойство, выраженное в отсутствии сильного удара.

В конце проведения главной партии обычно употребляется штрих: короткая восьмая вверх, длинная — вниз (т. 102—103 = т. 2—1 до литеры Е). Но можно играть и таким образом:



Мне кажется, последнее правильное, потому что тогда вы сильнее утвердите первую ноту, а синкопа будет слабее, что диктуется упорным стремлением к сильной доле (см. с. 122). Это, впрочем, вопрос интерпретаторский, и оба варианта возможны. Важно только провести этот принцип смычковедения последовательно через всю часть.

Переход к побочной партии очень труден тем, что здесь нужно выполнить в течение довольно длительного времени точный расчет *ritenuto*. Обычно замедление делается неудачно — оно получается больше необходимого — и кларнету приходится играть свой затакт медленнее последующего темпа, что абсолютно неправильно. Я рекомендую, прежде всего, не позволять фаготу за такт до *tempo mosso* делать чересчур большое *ritenuto*. Обычно фаготисты стремятся этот такт, где движение переходит в ровные восьмые, резко замедлить, отделяя от предыдущей фразы:



Необходимо попросить музыканта сделать равномерное *ritenuto* в тактах 107—109 (т. 4—6 от литеры Е). Ведь *meno mosso* еще не окончательный темп, потому что дальше следует снова обозначение *ritenuto*. Фаготу необходимо внятно передать темп дальнейшим синкопам через свои последние восьмые, сделав ровное замедление на протяжении всей своей фразы. Дирижеру нужна развитая дирижерская техника для поддержания ансамбля в дальнейшем *meno mosso*. Часто скрипки и альты, играющие синкопы, недодерживают паузу, и в результате получаются дуоли. Дирижер должен зафиксировать четверть басов остановкой руки и только в последний момент афтактом позволить брать синкопу. Поскольку *ritenuto* продолжается, *meno mosso* здесь относительное. Рассчитайте замедление так, чтобы точный темп побочной партии наступил за один такт до обозначения *Moderato assai, quasi Andante*. Тогда кларнету будет легко вступить в правильном темпе.

Переключки духовых, являющиеся как бы брызгами окончания темы, должны звучать очень легко. Советую обратить внимание на то, что конец темы фиксируется четвертью после тридцатьвторых, а все «осколки» — восьмыми. Важно поэтому, чтобы они звучали тише и как бы не относились к теме, которая вновь появляется у кларнета. Для этого надо попросить духовые делать *diminuendo* после акцента.

В третьем такте *Moderato assai, quasi Andante* (т. 118) отмечу спорный момент; в ходе альтов (*tremolando*) есть довольно заметное перечение — ми-бемоль на четвертой восьмой против фа-бемоля в аккомпанементе на шестой восьмой:



Если же мы посмотрим на аналогичное место в репризе, то увидим, что там, при полной идентичности в гармонии и фактуре (только в другой инструментовке и в ином расположении голосов), это место изложено иначе и это перечение отсутствует:



Там гармония на спорной восьмой иная и более соответствует законам голосоведения — нижний голос аккомпанирующих восьмых движется вниз по секундам (до-диез, си-бемоль, ля), а не с полуторатоновым скачком, как в первом случае (соль, фа-бемоль, ми-бемоль).

Н. С. Рабинович считал это разночтение опиской Чайковского. Действительно, если сделать репризу гармонической структуры аналогично экспозиции, то в партии первых скрипок и альтов следовало бы написать не ля и си-бемоль, а в обеих си-бемоль:



Он советовал унифицировать оба случая, взяв за основу вариант репризы. Я целиком согласен с ним (возможно, что во многих комплектах партий это уже исправлено). В таком случае третий такт *Moderato assai, quasi Andante* в экспозиции (т. 118) будет выглядеть в партитуре так (изменения в партиях первых скрипок и виолончелей):



С такта 121 (т. 7 до литеры F) виолончели проводят противосложение, о котором Чайковский писал: «... какой-то благодатный человеческий образ пронесся и манит куда-то...». Виолончели часто допускают в *p cantabile*. Часто они допускают здесь слишком много страсти — надо умерить их пыл.

В такте 128 (литера F) затактом начинается основная тема у фагота, противосложение играют флейты с гобоем. У первого фагота в третьей четверти перед темой есть одна шестнадцатая, она не тематическая — это окончание поддержки им линии контрабасов. Фаготисты часто этого не понимают и, думая, что это уже тема, начинают выделять весь удар:



Надо попросить музыканта отделить шестнадцатую от основного проведения темы (сыграть ее тише).

С такта 134 (т. 7 литеры F) начинается *Ben sostenuto il tempo prendente*. Важно, чтобы неотвязная первая тема была здесь как можно тише, как бы издалека. Кроме того, пресекайте какие бы то ни было попытки ускорить темп. Некоторые дирижеры делают так: в теме скрипок играют первый такт в нюансе *p*, второй — *pp*, и так каждый раз. Мне кажется, это отголоски теперь уже ушедшего романтического стиля исполнения, когда предполагалось, что в одном и том же нюансе длинные куски играть будет скучно и что необходимо их как-то «раскрашивать». От этого мы отошли, и лучше настроение всего эпизода не дробить, а мыслить единым нюансом. Часто допускается и другое нарушение — недотягивается восьмая и получаются цезуры между триолями. Это производит впечатление чего-то подпрыгивающего. Смена смычка должна быть незаметной, все течет сплошным потоком.

Дальше начинается *rosso a rosso stringendo*. Обычно в течение двух тактов это делается довольно резко, но затем весь цикл в другой инструментовке проводится снова в стабильном, только уже в более быстром темпе, чем прежде. Это неверно. У автора все зафиксировано довольно точно; *rosso a rosso stringendo*, а затем и *sempre stringendo* ведут к *moderato con anima* на протяжении пятнадцати тактов. То есть Чайковский имел в виду, что все более и более пробуждающийся пульс беспокойства заставляет непрерывно убыстрять темп. Это подтверждают его же слова о светлом образе, который пронесся и манит куда-то. Герой, стремясь за ним, все более поддается смятению. Равномерное убыстрение темпа и доказывает, что это чувство начинает все больше и больше выявляться. Поэтому нельзя слишком резко двигать темп в *rosso a rosso stringendo*, а затем остановить ускорение до следующего *sempre stringendo*, надо продолжать непрерывное стремление вперед.

В такте 160 (т. 5 литеры H=fff) ликующее мажорное звучание сопровождается достаточно грозным возгласом меди. В такте 165 (т. 10 от литеры H) нужно специально репетировать точную передачу синкоп от тромбонов к трубам:



Кроме того, тромбоны, как правило, опаздывают, и получаются дуоли, в то время как здесь надо подчеркнуть пульсирующие синкопированные вступления на вторую восьмую триоли. Валторны в такте 170 (т. 2 от литеры I), как правило, «пересиживают» на ноте фа-диез, затем берут дыхание с опозданием и компенсируют его разгоном на восьмых. Лучше недодержать чуть-чуть фа-диез, но точно ответить восьмыми на ритм сопровождения.

Начинается разработка. Очень важно, чтобы у труб сохранился тот же темп. Кроме того, важна и максимальная насыщенность струнных перед этим. Исступление, доходящее до истерики, говорит нам о том, что попытка погрузиться в счастье уже привела к неудаче. Тема повторяется у валторн и деревянных духовых на органном пункте литавр. Валторны звучат слабее труб, и если литавры будут гудеть в том же нюансе, как раньше (*ff*), тема будет плохо слышна. Поэтому Чайковский и написал *diminuendo* до одного *f*. Но часто это *diminuendo* делают чрезмерным. Беспокойство,

которое несут с собой литавры, теряется, и тремоло приобретает характер какого-то спокойного, шуршания. Спад не должен быть чрезмерным, и я бы посоветовал сделать его позднее написанного, почти как *subito f* после *ff*.

Вся разработка построена на первой теме. После оглушающего фатума — это пассивность, смирение, покорность. Особенно скорбно тема звучит, когда виолончели с фаготом исполняют мелодию, а синкопированный аккомпанемент скрипок, как всхлипывания, подчеркивает слабые доли: в теме вновь появляются акценты (во втором такте они показывают как бы переход на двудольный размер):



Неприятности могут быть в басовой теме с синкопированным аккомпанементом валторн (с т. 214 = т. 5 литеры М). Как правило, валторны здесь отстают и играют свои синкопы почти на удар, поэтому очень важно свести их точно с виолончелями и контрабасами, чтобы их синкопа была взята тотчас же после акцента басов, а в третьем такте вторая восьмая должна в точности совпасть со второй восьмой нижнего голоса:



Подход к грандиозной кульминации разработки начинается с затакта перед тактом 237 (т. 1 до литеры О). Обращаю внимание на смещение акцента в этом такте, которое показывает окончание одной фразы и начало другого секвенционного построения (в некоторых изданиях у альтов этот акцент пропущен):



В нарастании тема сначала изложена кантиленно, потом появляются акценты, которые продолжают все время, и задача дирижера добиться, чтобы струнные играли все большим и большим штрихом *grand detache* на всю длину смычка.

Трубы врезаются трижды.

Нужно рассчитать так, чтобы последняя волна была самой сильной (тем более что она поддерживается литаврами). Поэтому проследите, чтобы трубачи уже в первый раз не выложились полностью (даже если у вас имеется четыре трубы для дублирования последнего фатума).

Обычно первые, вторые скрипки и альты, сыграв в такте 258 (т. 6 литеры Р) свою первую ноту, не выдерживают паузы и вступают раньше времени, не дав начать ответной теме в басах:

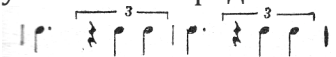


Вновь приходится говорить о небрежном исполнении синкоп. Здесь, в тактах 276—277 (т. 4—5 литеры Q), у духовых имеются расшифрованные автором большие триоли:



Очень редко приходится слышать, чтобы духовые правильно сыграли свои синкопы. Как правило, получается такой ритм:



То есть музыканты, опаздывая, пытаются «поймать» следующий такт. Полезно попросить музыкантов представить себе в этом месте просто большие триоли четвертями:  и простучать им такой рисунок.

Перед репризой, при низвержении струнных в нижний регистр (т. 282 = т. 10 литеры Q), есть традиция: при передаче струнными фразы друг другу дописывать вторым скрипкам и альтам столько нижних нот, сколько позволяет регистр:



В этой традиции я ничего дурного не вижу, она позволяет сохранить напряжение.

С такта 278 (т. 6 от литеры Q) начинается реприза. Она сопровождается грандиозным ходом тромбонов. Но из-за того что тромбоны идут вниз, они часто начинают делать *diminuendo* раньше, чем написано у автора. Авторское же *diminuendo* указано лишь в последнем такте. У струнных оно доходит всего лишь до *mf* и только потом, через три такта, с появлением побочной партии, спускается до *pp*. Для того чтобы сохранить звучность в ходе тромбонов и не допустить преждевременного ослабления, можно привести какой-то образный пример. Предположим, что фатум, который последний раз прозвучал в трубах с сопровождением литавр, окончательно поверг вас наземь. Вы растоптаны, унижены, у вас нет сил подняться. И вдруг вы видите, что из-за пригорка на вас ползет танк. Проходящее у тромбонов противосложение — это и есть появление страшного чудовища, неотвратимо движущегося прямо на вас: сейчас вы будете окончательно раздавлены. Но в самый последний момент несчастье миновало вас — танк свернул и прошел стороной, рядом с вами. Это произошло только в последнем такте. Ощущение нарастающего ужаса должно сопровождать весь ход тромбонов, несмотря на движение вниз. Это — моя фантазия. Каждый может придумать себе другой образ.

В экспозиции основные трудности в первом проведении побочной партии сосредоточены в подходе к ней.

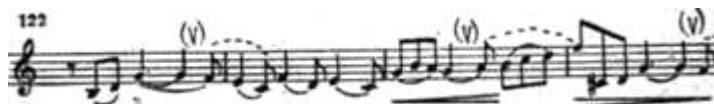
Там *ritenuto* рассчитано на долгое время. Здесь же и *diminuendo* и *ritenuto* уложены в гораздо более короткий временной отрезок. Поэтому фаготу нельзя ориентироваться на темп, в котором играется такт его вступления, как это легко сделать кларнету в экспозиции, нужный темп следует найти непосредственно в момент вступления. Если фагот будет помнить, в каком темпе играл кларнет в экспозиции, то, я полагаю, особых трудностей не возникнет.

В противосложении темы (т. 299 = т. 8 перед литерой R) есть опечатка в партии второй валторны — в басовом ключе она написана на октаву выше.

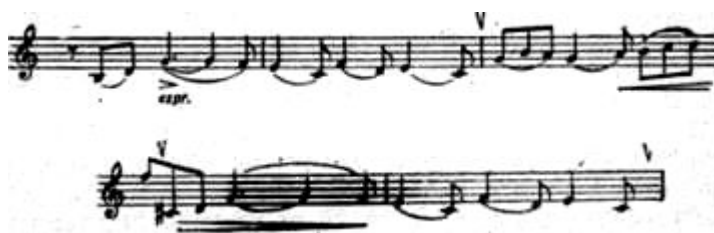


В некоторых изданиях эта ошибка исправлена.

В противосложении у валторны обычно произвольно берется дыхание. Отсюда неверное дробление фразы. Фразировка у первой валторны часто получается такой:



Этим разрываются авторские лиги. В принципе это все должно исполняться так, как играли виолончели в экспозиции. Хорошему валторнисту я советую брать короткое дыхание следующим образом:



Повторяю, что си-мажорная Тема в репризе отсутствует полностью. Здесь *stringendo* приводит к *Allegro con anima*, то есть к более быстрому темпу, чем в экспозиции. Там в заключительной партии было указано *Moderato con anima* и в скобках *tempo del comincio* (темп первой темы). Видимо, в репризе Чайковский имел в виду большой разгон темпа, и это психологически может быть оправдано именно отсутствием этой ликующей темы. Остается только исступление, в которое врзается тема рока.

Кода начинается с проведения молитвенной метаморфозы третьего такта темы фатума, о чем я говорил выше. Дальше идет *molto più mosso*. Есть традиция начинать его в старом темпе, разгонять и при повторении играть уже в новом движении. Если исходить из психологического соотношения образов и оправдать это изменение молитвенного характера как неожиданное появление ухмылки, то эта традиция принята быть не может. Если мы раскачиваем темп, исходя из старого, характер звучания получается более добродушным, чем это заложено у автора (ведь мелодия-то та же самая, но какая смена психологического настроения! Вот где подлинный симфонизм!).

Еще одна традиция исполнения коды этой части. Обыкновенно с такта 400 (т. 25 до конца части) начинается большое расширение, фанфары меди играют *molto meno mosso* и делается остановка в такте 404 (т. 21 до конца) перед *fff*. Струнные останавливают свое тремоло на первом ударе и после паузы в более медленном темпе проводится в последний раз главная партия в расширении. Мне кажется это неверным. Получается какое-то ликование, помпезность, в то время когда здесь, по существу, полное уничтожение человеческой личности. Вся кода — торжество злых сил. Это — ответ на последнюю молитву, ни к чему не приведшую. Над вами надругались, и эти фанфары символизируют адское торжество.

Последнее проведение темы дано в ровном ритме (без точек), все сопровождается грузными аккордами. Обозначение нюанса *fff* Чайковским на втором ударе показывает нам необходимость подчеркнуть начало темы, что уместно сделать акцентировкой каждой ноты. Если это провести в точном темпе, то все будет носить характер полного смятения. И дальнейшее *più mosso*, и переход на восьмые в аккомпанементе — это сплошное отчаяние, даже намек на то, что человек имеет право на счастье, здесь нет (никакого *ritenuto* в конце!).

Вторая часть

Вторая часть начинается темой гобоя, которую гобоисты иногда играют весьма манерно. Появляется подпрыгивание на двух фа во втором такте, жеманность. Чем точнее в ритмическом отношении будет сыграна эта тема, тем будет правильнее. Конечно, здесь мы не должны нивелировать индивидуальность солиста, но тем не менее надо дать ему понять, что это нужно сыграть так, как помечено у автора — *semplice*.

В такте 28 (т. 16 до литеры А) в проведении темы у виолончелей имеется разночтение с гобоем, которое в партитурах некоторых изданий, например Музгиза, редакторы позволили себе привести в единый вид. У Юргенсона пятый — девятый такты изложены следующим образом:



Такой вариант написания темы встречается единственный раз. Во всех остальных случаях мы видим другую версию:



Примеры таких единичных вариантов имеют место и в других произведениях Чайковского. Например, начало второй части фортепианного концерта начинается с изложением темы флейты с последней нотой фа (первый такт):



Все другие изложения даны таким образом:



Некоторые дирижеры также позволяют себе исправлять здесь флейту, чем обедняют фантазию композитора.

Мне думается, в обоих примерах необходимо оставить авторский вариант. В течение всей части тема много раз проводится в одном и том же варианте. Измененный вариант вносит большую свежесть, лишая монотонности одинаковые проведения мелодии... Однако это мое личное мнение, и каждому дирижеру надлежит самому прийти к выводу — ошибка это, или сознательный вариант. В мировой музыкальной литературе мы можем наблюдать много случаев, когда нечеткий текст автора предлагает исполнителю самому решать, как поступить с встречающимися вариантами одного и того же материала.

Бетховен в этом отношении дает нам бесконечное количество примеров. Вот, скажем, конец вступления первой части Первой симфонии. Затактовая фраза перед Allegro изложена тридцатьвторыми. Таким образом, все эти четыре ноты должны уложиться в удар последней восьмой. Но в шестом такте Allegro подобный же затакт (к т. 7) будет звучать как шестьдесятчетвертые предыдущего темпа. Уже стало традицией превращать последнюю фразу вступления тоже в шестьдесятчетвертые и тем самым исполнять ее в темпе последующего Allegro.



Для меня это спорно, поскольку новый темп (и новый образ, стало быть!) может начинаться и с первого удара Allegro con brio, и с alla breve. Таким образом, меняя здесь тридцатьвторые на шестьдесятчетвертые, вы меняете какой-то элемент содержания. Доказать, что Бетховен имел в виду начать Allegro затактом, нельзя. Можно лишь взять это на свою ответственность: я, мол, так чувствую. И вот если нет бесспорной ошибки и могут быть различные толкования, я считаю нужным исполнять так, как написано у автора, — в данном случае тридцатьвторыми. Спокойный затакт к первой четверти неожиданно сменяется новым темпом, а последующий затакт к повторению темы с седьмого такта будет уже не повторением, а переосмыслением.

В такте 42 (литера А) Движение восьмыми как будто останавливается, и поэтому хочется немножко подвинуть темп:



Но в этом большая опасность. Ведь Чайковский имел в виду некоторую монотонность, изображая одиночество и грустное настроение. К тому же, если здесь разогнать темп, то дальше в движении шестнадцатых, переходящих в сопровождение темы фагота и альтов, окажется затруднительным возвращение к первому темпу тема, разумеется, должна, исполняться всегда в одинаковом темпе). А самое главное, не надо здесь. Музыке придавать характер активности, что неизбежно произойдет, если ускорить движение.

Обращаю также внимание на то, что начиная с этого проведения во всех дальнейших изложениях темы вилки в середине фразы отсутствуют (ср. также репризу — Темпо I в т. 190—219, а также в последнем проведении у фагота). Дело дирижера и тут решить, что это: пропуск пометки подразумевающейся само собой фразировки или Чайковский имеет в виду другой, более «инфантильный» характер изложения? Что касается последнего фоготного проведения, то там для меня несомненна необходимость «мертвенного» изложения без этих нюансов. Относительно же предыдущих случаев — основанием для отсутствия этих нюансов могло бы служить нежелание автора заглушить движение шестнадцатыми (виолончели) и более сонный характер начала репризы (первые скрипки с фигурациями у духовых). Это, однако, не бесспорно, и здесь возможна корректировка (мне думается, что фразировать всюду, кроме последнего solo фагота, надо одинаково).

В переходе к средней части надо обратить внимание валторниста на то, что его тема начинается не с первой ноты, а с последней во втором такте цифры 121 (т. 21 до литеры D). Увы, валторнисты большей частью делают *crescendo* на ноте соль и «подготавливают» переход к мелодии, в то время как первая нота является не мелодической, а гармонической. Можно даже попросить музыканта взять дыхание перед затактом:



При переходе к *piu mosso* иногда делают *ritenuto*. Я думаю, что если посмотреть «свежими» глазами на это место, то можно обойтись без замедления, и в этом есть логика, ибо нет никакого снижения звучности перед средней частью. Фразы альтов и виолончелей и дальнейшее изложение темы у кларнетов и фаготов в сопровождении струнных написаны в нюансе *mf*. Чайковский пишет: «Приятно отдохнуть и оглядеться. Вспомнилось многое. Были минуты радостные, когда молодая кровь кипела и жизнь удовлетворяла». «Вспомнить молодость» — это явно активное начало, а не пассивно-созерцательное, как в начале части. Традиционное *ritenuto* подталкивает обычно и на *diminuendo*. *Piu mosso* в таком случае всегда начинается в нюансе не *mf*, а исходя из предыдущей звучности — с *p*, да еще зачастую с раскачкой темпа, то есть активность возникает постепенно. Это уже несколько меняет концепцию. Мне кажется, что подготовка темы у флейт, кларнетов и валторны уже повернула нас к воспоминаниям о молодости. Нужен немедленный сдвиг темпа и довольно активная звучность (а может быть, даже и небольшое *animando* в двух последних тактах).

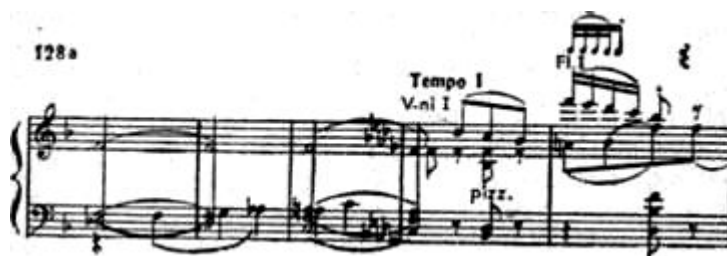
Рекомендую флейтам и кларнетам при переходе от противосложения к третьему проведению темы в *piu mosso* (т. 141—142 или т. 15—16 от *piu mosso*) не брать дыхания, вздохнув за два такта до начала мелодии. Так достигнется большая слитность: как бы «сцепление», «переливы» от группы к группе.

В такте 149 в некоторых изданиях опечатка в партиях вторых скрипок и виолончелей: последняя нота должна быть си-бемоль, а не соль (надо играть в унисон с первыми скрипками и альтами).

В подходе к репризе есть очень неприятное место — синкопы альтов и скрипок (т. 192—195 = т. 51—54, литера D). Я еще раз повторяю свое понимание исполнения синкоп: синкопа должна отталкиваться от первого удара, а не приставать к последующему. (Подробно об исполнении синкоп см. в кн.: Кондрашин К. О дирижерском искусстве. Л., 1970.)

Здесь это особенно важно, потому что во втором такте уже наступает ощущение безопорности и у оркестра и у дирижера. Здесь часто ошибочно делается *ritenuto* раньше, чем оно написано у автора, и музыканты не знают, когда им после удара брать синкопу, ибо каждая нота будет все позже и позже. И самое главное (я приводил уже примере затактовой синкопой у кларнета во «Франческе»), слушатель теряет ощущение сильной доли, принимая в этом качестве звучащую ноту, то есть синкопу. Делать *ritenuto*, как и написано, надо только на последней фразе виолончелей (т. 197=т. 56 литеры D).

В этом месте довольно загадочный нюанс: у виолончелей написано *p*, затем — виолочка, которая ни к чему не приводит. Первый мой совет: *ritenuto* должно быть небольшим, то есть только таким, чтобы привести к *Tempo I*. Большое замедление полностью остановит движение, которое и так тормозится переходом на четверти после восьмых. Начало репризы в таком случае создает не ощущение возвращения в первое, созерцательное, состояние, а как бы возвращение в *a tempo* после остановки. А *crescendo* должно быть также минимальным, вроде некоторого усиления вибрации, — оно должно лишь как бы насторожить, слушатели, но не больше.



Скрипкам надо начать тише виолончелей, в нюансе *p*. Написано *cantabile*. Это, разумеется, не темповое обозначение, а указание характера — певучести в исполнении темы. Подобное же *cantabile* имелось в изложении темы у альтов и фагота (при противосложении скрипок). Однако в первых двух проведениях этой темы (гобой и виолончели) вместо *cantabile* помечено *grazioso*. Мне думается, подчеркивать разницу в этих ремарках нет необходимости, тем более что они не противоречат друг другу, а лишь дополняют (нужно исполнять тему и изящно и певуче).

В такте 233 (т. 93 литеры D) имеется начальная интонация у кларнета:



Перед нею остановка движения у струнных. Дирижер должен зафиксировать эту остановку, чтобы подчеркнуть появление чего-то нового. Монотонность темпа и многократные повторения предыдущей фразы с движением после четвертей уже создали инерцию у слушателя, и вдруг, после четвертей, — шаг останавливается: половина, и осколок первой темы как вопрос.

Обычно чуть-чуть передерживают половину в такте 233, затем дают с опозданием удар в такте 234 (т. 94 литеры D), чтобы кларнет сыграл свою фразу, как бы вернувшись в *a tempo* после некоторого замедления. Это вполне логично и подчеркивает необходимый здесь «эффект неожиданности». Во второй раз это можно сделать меньше, а дальше передавать фразы от струнных духовым уже в темпе. Разумеется, речь идет лишь о небольшой цезуре, но не о фермате.

С такта 252 (т. 53 до конца части) в развитии темы у виолончели есть *crescendo* до *mf*, затем снова *crescendo* и — *subito p* (т. 258=т. 46 до конца). Дальше же в аналогичных фразах никакого *crescendo* уже нет. Но его часто делают по инерции в последующих случаях (т. 261—262, 265—266=т. 44—43, 41—39 до конца). Мне кажется, что повторять этот только однажды написанный Чайковским (при неожиданном наступлении ми мажора) нюанс в каждом проведении не следует. Тем более что этим излишне подчеркнется дословное секвенцеобразное построение.

В такте 274 (т. 31 до конца) фаготом единственный раз проводится тема в нюансе *pp*. Струнные должны отвечать почти мертвым звуком, то есть с минимальным вибрато. Я бы посоветовал это проведение темы играть чуть-чуть медленнее, чем все предыдущие. Этим мы покажем, что данное проведение последнее. В тактах 299 и 301 (т. 6 и 4 до конца) не позволяйте кларнету и фаготу делать *ritenuto* в своих фразах. Часто они опаздывают с повтором последней ноты; она почти совпадает с *pizzicato* струнных, и пульс движения останавливается, в то время как его остановка выписана самим автором в последних трех тактах.

Заключительное *pizzicato* исполняется точно так же, как и в конце первой части Второй симфонии. Иначе говоря, надо, чтобы последнее фа фагота было снято только одновременно с последним *pizzicato*, но не раньше (см. рекомендации по поводу конца первой части Второй симфонии).

Третья часть. Скерцо

Исполнение скерцо имеет множество привнесенных традиций. Главная из них — быстрый темп — совершенно ошибочна. Я советую, прежде чем начать играть скерцо, представить себе, как будет играть в трио пикколо:



Для того чтобы все это могло отчетливо прозвучать, должно быть взято благоразумное движение, чтобы не комкать эту фразу поспешным темпом. Кроме того, увеличение скорости здесь вообще безосновательно, ибо у автора обозначено *Allegro*, но не *Allegro vivace* и даже не *Allegro vivo*. Вспомним, что пишет Чайковский по этому поводу: «Это капризные арабески, неуловимые образы, которые проносятся в воображении, когда выпьешь немного вина и испытываешь первый фазис опьянения. На душе не весело, но и не грустно. Ни о чем не думаешь, даешь волю воображению, и оно почему-то пустилось рисовать странные рисунки». «Капризные арабески» никак не вяжутся с чрезмерно быстрым движением.

В быстром темпе образы будут слишком конкретными. Ведь он сразу придаст музыке характер, толкнет на поиск конкретного изображения. А место конкретным образам не здесь. Они появятся дальше, когда заиграет шарманка и пойдет военная процессия. В начале же характер должен быть неопределенным — какое-то витание мыслей, может быть, шум, доносящийся извне.

Некоторые дирижеры очень любят «раскрашивать» тут звуковую ткань дополнительными нюансами (например, в т. 35—36 = т. 4 до литеры В):



Мне это кажется лишним. Автор расставил нюансы довольно щедро, а если их долго нет, это означает, что ему нужно было впечатление какого-то однообразного состояния. Кстати, длительное crescendo с такта 41 (8 т. до литеры В) и то доходит всего лишь до *mf* (в т. 48 = т. 1 до литеры В).

Дальше в *meno mosso* Чайковский имел в виду картинку с подкутившим мужичком, как он сам об этом писал, и уличную песенку. Здесь явная имитация шарманки. Гнусавые тембры гобоев и фаготов подчеркивают ее. Ритм в такте 137 (т. 47 литеры D) часто исполняется довольно неточно, особенно позже, где идет переключка между флейтами и кларнетами. Советую заставить каждого, у кого есть эта мелодия, сыграть сначала без тридцатьвторых, чтобы в сознании музыкантов улегся основной пульс, а уже потом подключить быстрые ноты, иначе вся эта четверть делается похожей на секстоль:



Это трудное место, и даже в самых лучших оркестрах приходится здесь фиксировать внимание музыкантов на ритмической точности.

С такта 133 (т. 43 литеры D — *meno mosso*) темп должен быть довольно-таки сдержанным. Тут нет кратности предыдущему темпу, поскольку резкая смена образов не допускает одной линии движения. Советую представить себе такой темп, в котором можно ясно проартикулировать упомянутый ритм. Все это место должно носить характер некоторой комичности, выражено в монотонности. Она подчеркнута тем, что флейты (т. 149—160 = т. 12—1 до литеры E), выстукивающие этот ритм, играют довольно долго почти одно и то же без crescendo. Нюанс *p* сохраняется до такта 156 (5 т. до литеры E). К сожалению, часто ни дирижеры, ни музыканты не выдерживают его. Активное crescendo должно быть только в последних четырех тактах перед *f*, с тем чтобы подготовить момент появления нового тембра—пронзительного пикколо.

Дальше следует Темпо I, в которое трудно попасть. Как правило, начинают быстрее необходимого. Советую в первых двух тактах мысленно почувствовать сплошное движение восьмыми, как в начале части, — это обеспечит совпадение темпа.

В четвертом такте Темпо I медь имеет тенденцию ускорить:



Надо напомнить меди и литаврам, что под эту музыку маршируют, поэтому темп должен быть устойчивым, стандартным. Напоминаю также, что фразы пикколо и кларнета должны быть проартикулированы ясно. У кларнета в конце первой фразы — *diminuendo*, во второй реплике его нет — решите сами, не пропущено ли оно случайно (по-моему, фразы должны быть адекватны — оба раза с *diminuendo*).

В коде встречаются некоторые неудобства. У каждой группы есть тенденция ускорять к концу второго такта в переключке деревянных духовых с *pizzicato*:



Дирижер должен проследить, чтобы во втором такте не было «забалтывания».

На ускорение провоцируют также и нюансы. Первая фраза — *pp*, вторая — *p*, потом *piu forte*, дальше *mf* и, наконец, *f*, то есть выписанное *crescendo*, которое тянет и на *accelerando*.

С такта 365 (литера I) часто получается «дыра» в переключке между *pizzicato* струнных и ответной фразой духовых:



Происходит это потому, что струнные играют обе свои ноты несколько быстрее, чем нужно. Для того чтобы избежать этого, полезно попросить струнные акцентировать не первую ноту, а вторую. Это не позволит ускорить темп, кроме того, будет ясно слышна мелодия. Однако предостерегаю от чрезмерности — ведь этот акцент нужен в основном для педагогических целей.

Есть очень нехорошая тенденция: начиная с такта 395 (20 т. до конца части) при утверждении фа мажора делать ускорение. Его нельзя допускать ни в коем случае, ибо появление образа военной процессии подразумевает всегда то же самое движение. Если же поддаться искушению и разогнать темп (особенно охотно «убегают» деревянные духовые в т. 395—399 = т. 20—16 до конца), то неизбежно весь конец будет скомкан. И форма и содержание скерцо требуют одного и того же движения с начала до конца (кроме эпизода с шарманкой).

Финал

В финале проблем не так уж и много, но есть некоторые детали, о которых стоит упомянуть. *Allegro con fuoco* часто превращается в *Presto*. Получается бессмысленная болтовня, гром барабанов. Находя правильный темп, мы всегда должны представить место наиболее быстрого движения и ощутить его исполнение в скорости, позволяющей отчетливо услышать все подробности. Это и определит основное движение. Таким местом в финале, как мне кажется, является начало разработки, где вторая тема проводится в трех вариантах соотношения скорости:



В начале обратите внимание на то, что у автора удар тарелок и большого барабана изложен восьмой. Это значит, что удар не должен быть таким, чтобы закрыть все. Тарелки могут прозвучать не более одного удара дирижера, потом их нужно заглушить.

В первом появлении темы «березоньки» (т. 10) у Чайковского не помечен штрих. Неясно, *tenuto* это или *staccato*. Мне думается, характер здесь должен быть танцевальный, так как это — продолжение образа народного веселья, и восьмые должны быть острыми. Аккомпанемент шестнадцатыми и первое вступление октавы валторн *ff* рисуют как бы гул праздничной толпы, народное веселье, а появление темы «березоньки» — нечто вроде хоровода или какого-то приплясывания:



Когда проводится тема «березоньки», то ответные пассажи струнных должны быть *spiccato* и, по мере *crescendo*, переходить в *detache*. Появляется новый материал — всеобщий пляс:



Здесь надо постараться не превратить симфонический оркестр в военный. Обычно здесь так зверствуют трубы и тромбоны, что ничего, кроме них, не слышно, а когда еще прибавляются тарелки с барабаном, то мы оказываемся в царстве медной музыки, и только. Но надо посмотреть немного вперед: ведь дальше будет и *fff* в такой же музыке, а пока мы имеем лишь *ff*.

Еще одна проблема возникает перед изложением побочной партии в миноре. Перед тактом 60 (литера В) есть синкопа у ударных, которая должна быть быстро заглушена. Как скоро это ни делалось, но начала следующей темы мы услышать не в состоянии:



По традиции в этом месте делают паузу, что обусловлено совершенно резонными акустическими причинами: заканчивается первый большой раздел и начинается новый, как будто бы прежде веселилась вся площадь, а здесь все успокоились и наблюдают за девичьим хороводом. Другие и характер и настроение. Поэтому не написанная автором пауза тут вполне оправдана, однако она не должна быть остановкой. Нужно ее выдержать в пределах еще одной четверти, но не более: темп не меняется (еще одна причина для того, чтобы не играть слишком быстро начало). Но меняется характер музыки, тема "березоньки" звучит меланхоличнее, певуче, в миноре, написаны точки под лигой. Дальше тема терциями проходит у флейт, кларнетов и фаготов и должна исполняться так же, как исполнялась гобоем и фаготом. То есть если при первом появлении этой темы (т. 10) отсутствие каких бы то ни было штрихов, с моей точки зрения, подразумевало «стаккатное» изложение, то здесь подразумевается певучесть, и струнные должны играть свои шестнадцатые мягко — *detache*. То же относится к валторнам — они не должны стучать (в т. 76 = т. 16 до литеры С), так же, как и тромбоны с такта 84 (8 т. до литеры С). А вот охаеи струнных деревянным духовым должен исполняться остро (*spiccato*), что и помечено автором (шестнадцатые с паузами):



С такта 84 верхний голос исполняют второй и третий тромбоны, у первого игры нет. Обычно здесь играют все тромбоны. Я думаю, что эту традицию можно принять. Отсутствие первого тромбона, по-моему, объясняется тем, что для первого тромбониста в то время этот регистр, возможно, был низким, и данные ноты могли звучать недостаточно чисто. Тема у трех тромбонов и тубы, усиленной контрабасами, — вполне логичная корректура.

Разработка финала как бы перекликается с разработками первых симфоний Чайковского. Она короткая и носит формальный характер. Такой развернутой разработки, какую мы видели в первой части, здесь композитору создать не удалось.

В такте 100 (т. 9 от литеры С) — *f*, а через три такта — *ff*. Потом материал дословно повторяется (с т. 105 = т. 14 литеры С), а нюанс не меняется. Мне думается, что в такте 105 нужно, звучность снова немного сбавить, то есть опять обозначить *f*, а через три такта — чтобы не было однообразия (см. пример 134а). Возможно, здесь случайно пропущен нюанс, ибо, во-первых, при дословной секвенции нюансы должны сохраняться, а во-вторых, в такте 110 (т. 19 литеры С) снова написано *ff*, что показывает на возможность спада звучности до этого.

За один такт до репризы (т. 118 = т. 1 до литеры D) на третью четверть часто вписывается пассаж струнных, дублирующий деревянные: дирижеры заботятся о том, как бы поэффектнее влиться в репризу (чтобы пассаж был погромче!):



Но совпадает ли это с авторским замыслом? Вернемся к такту 26 (т. 4 до литеры А). Там та же самая музыка, только начинают деревянные духовые, а затем струнные, которые в конце концов и приводят нас к повторению темы. Здесь же, перед репризой, обратная последовательность: начинают струнные, а потом деревянные, и только в последнем такте, после того как зафиксирована последняя (четвертая) передача, взлет деревянных подхватывают струнные, вводя нас в репризу. Если мы весь последний такт поручим струнным, то идея такого «стереофонического» противопоставления тембров теряется. Я считаю, что пауза имеет смысловой характер, и от вписки лучше отказаться.

В последний раз тема «березоньки», изложенная каноном тромбонов с трубами и валторнами, должна звучать уже не певуче, а «маркирование», веселье достигло апогея, в хоровод включилась вся площадь, женственный характер утерян:

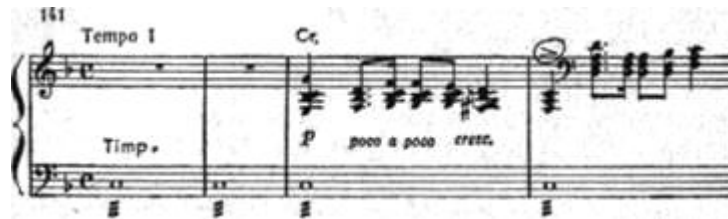


Но дирижер должен предвидеть, что те же трубы дальше—в Andante $3/4$ (т. 199 = т. 40 до литеры G) — будут играть тему Фатума. Эта тема должна возникнуть совершенно неожиданно. Чайковский писал: «Едва ты успел забыть себя и увлечься зрелищем чужих радостей, как неугомонный фатум опять является и напоминает о себе». Некоторые дирижеры делают здесь *ritenuto* перед $3/4$. Это абсолютно неверно. Тогда чувствуется подготовка нового эпизода, что исключает неожиданность вторжения. Вместе с тем для темы фатума, строго говоря, был бы необходим новый тембр. Чайковскому здесь попросту не хватило инструментов. Он не мог обойтись без труб в каноне, потому что одних валторн было бы недостаточно для противостояния тромбонам. Мы должны помнить, что вскоре должна вспыхнуть тема фатума, поэтому и трубы в каноне должны играть не громче *mf*. Их функция — только помочь валторнам, и тембр этого голоса в основном должен быть валторновый. А в $3/4$, которые врезаются совершенно неожиданно, трубы должны начать хему. фатума *subito fff*. Конечно, исходя из драматургии части, ясно, что автору не мешало бы здесь иметь четыре трубы, в Andante вторая пара дала бы новую краску. Но все симфонии Чайковского написаны на парный состав, и, поскольку композитор располагал только двумя инструментами, надо экономить тембр и силу перед $3/4$ (даже если вы и будете дублировать трубы, совет остается в силе). Можно и с данным составом создать необходимый эффект. Самое главное здесь — ощущение неожиданности. Вы бежали и с разбегу ударились лбом о стену.

Дальше идут срывы синкоп, сухие аккорды, поддерживаемые ударными, чего не было в первой части (т. 205, 207 = т. 32 до литеры G). Очень часто здесь пауза недодерживается. А она должна быть даже с тенденцией к передержке? Такая же музыка была во вступлении к первой части, и слушатель уже ее знает. Если мы чуть-чуть задержим повторение фанфары, то этим озадачим публику, что и требуется для создания эффекта ошеломления: тут появление фатума еще страшнее, чем раньше. К тому же после второго срыва расширена фраза валторн — добавлен еще один такт, и исчезает тональное утверждение (появляется септаккорд на VI ступени).

Кстати, последний такт игры валторн еще раз доказывает нам, что последняя нота фа — окончание фразы, а не закат новой (см. мои соображения по поводу начала первой части).

Кода. Это уже чужое веселье, оно начинается как бы издалека, будто бы вы приходите в себя после шока, и окружающее воспринимается вами сначала «под сурдину». Обыкновенно не обращают внимания на то, что у валторн акцент на втором такте, то есть что именно там кульминация двутактовой фразы, а потом у остальных инструментов повторяются как бы ее отголоски. По инерции всегда акцентируют первый такт, ибо «так просится»:



Важно подчеркнуть этот акцент ясным уходом после него. Ведь вторая четверть в мелодии выше первой и может звучать сильнее, надо ее специально спрятать.

И, наконец, наступает последнее проведение главной партии. Подход к ней по инструментовке аналогичен подходу в такте 119 (литера D), только добавлена еще одна нота у струнных в последней передаче — и также не требует корректур. Нюанс уже *fff* — особенно это должно ощущаться у меди и тарелок. Проследим ритмические изменения аккомпанемента меди в этой теме. Сначала был длинный аккорд, затем движение восьмыми, и, наконец, здесь появились триоли. Отсюда вполне уместно некоторое убыстрение темпа против первоначального. Это объяснимо и по форме (надо показать, что это последнее проведение), и психологически: наш герой — автор — смотрит на это веселье, достигшее апогея, уже со стороны; он даже не пытается принять участия в нем, он отрешен. Характер ликования в коде финала должен чем-то отличаться от начала части, когда герой пытался веселиться вместе со всеми.

Вновь возникают трудности с синкопами. Я часто говорю о синкопах, ибо на каждом конкретном примере мы видим все новые и новые особенности их исполнения. Вспомните мои советы в связи с синкопами в финале Второй симфонии Чайковского. Как и там, в данном случае, чтобы избежать смещения, нужно не подгонять синкопы, а точно вести скрипки, альты и тарелки, следя, чтобы они не убыстряли, жестко фиксируя каждую первую восьмую удара. Тем самым медь получит время, чтобы «встать» между этими четвертями. В противном случае верхняя нота пассажа попадает на отстающую синкопу, а в третьем такте этого места (т. 268 = т. 12 после литеры H) медь «ловит» третий удар, недодерживая паузу:



Есть один совет по исполнению этих синкоп: медь должна «отпускать» каждую ноту. Большой частью духовики "вытягивают" свои ноты и тем самым вязнут, заглушая сильную долю и теряя ощущение синкопы. Для них есть удобный ориентир - тарелки, которые находятся рядом, и если они будут слышать каждый их удар, то синкопа получится.

В последних четырех тактах иногда делают *accelerando*. Ускорение не противоречит психологии музыки, потому что здесь ликование, полный захлеб веселья. Такое веселье может кончиться и с убыстрением.

Обратите внимание на то, что в последнем такте тарелки с большим барабаном отсутствуют. Это не случайно. Последняя фермата должна держаться в достаточной степени долго. Тарелки все время обозначались сухими ударами (восьмые — четверти). И только один раз — в появлении темы фатума (т. 199 = т. 40 до литеры G) — их удар обозначен половинной нотой.

Заканчивая разбор Четвертой симфонии, я хотел бы повторить, что не считаю единственно возможной свою концепцию о драматургическом решении. Высказанная гипотеза о родстве тем в первой части позволяет мне построить свой исполнительский план этой симфонии. Но я считаю, что аргументы, которые я привел, вполне доказательны.

Четвертая симфония Чайковского, вместе с отражением какой-то личной трагедии автора, о чем я говорил во вступлении, передает настроение той передовой части интеллигенции, которая пыталась идти в народ и принести ему свет просвещения, то есть найти пути освобождения народа. Можно предположить, что Чайковский отразил эту тенденцию, даже будучи далеким от таких взглядов.

Пятая симфония

(ми минор соч. 64)

Пятая симфония П. И. Чайковского, одно из наиболее его зрелых сочинений, отличается от предыдущих совершенством нотной записи, о чем я уже упоминал выше. Лейттематизм, появившийся в Четвертой симфонии, где тема фатума проведена в первой части, а затем появляется в финале, в Пятой симфонии развит уже более последовательно. Главная тема симфонии, начиная со вступления, проходит через все, части произведения. Это позволяет выстроить гораздо более ясную образную концепцию произведения. Если Четвертая симфония — борьба героя с фатумом, тщетная попытка преодоления собственных противоречий, то в Пятой симфонии мы видим новую мужественную попытку победить рок.

Среди некоторых музыковедов бытует мнение, что финал Пятой симфонии — нечто вроде торжественного шествия фатума, злой силы. Оно основывается на том, что лейтмотив, который проходил через всю симфонию, в первых трех частях являл собою негативные, угнетающие образы. Мне кажется, что такая теория неверна, и в финале зловещие образы представлены уже психологически трансформированными. Последняя часть — самоутверждение, которое приводит к победе собственной воли над давящими обстоятельствами. Правда, к победе временной, как выясняется потом, в Шестой симфонии.

Первая часть

Имеется ряд деталей, на которых советую зафиксировать внимание. Прежде всего — начало *p*, а не *pp*. Запас *pp* надо оставить для второго проведения темы в цифре 1 (литера А), тем более что там вступят фаготы — тяжелый тембр, и, стало быть, труднее добиться нужного контраста. Струнные надо попросить играть с активным вибрато, а у кларнетов использовать их леденящее звучание, не позволяя «перепианивать».

В шестом такте у кларнетов нет паузы, а у струнных есть:

The image shows a musical score snippet for the first part of the Fifth Symphony, measures 143-145. It features two staves: the top staff is for the Clarinet (Cl.) and the bottom staff is for the Strings (Archl.). The Clarinet part begins with a measure containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4, followed by a measure with a half note C5 and a quarter note Bb4. The String part begins with a measure containing a half note G3, a quarter note A3, and a quarter note Bb3, followed by a measure with a half note C4 and a quarter note Bb3. The score is in 3/4 time and E-flat major. Dynamic markings include *mf* and *p*. A breath mark (v) is present in the Clarinet part, and a tenuto mark is present in the String part.

Зловещий тембр кларнетов здесь должен повиснуть в воздухе. Дыхание им надо брать в четвертом такте перед затактом, а дальше обе фразы сыграть на одном дыхании, остальные должны снять звучание до третьей четверти. Я советую откладывать четверти в этом такте чуть неровно — задержать руку на третьем ударе, — чтобы зафиксировать тембр кларнетов (разумеется, при общем едином темпе — то есть за счет убыстрения первых двух взмахов).

В десятом такте есть маленькое *crescendo* — вилочка, которая обычно преувеличенно раздувается. Я хотел бы обратить внимание молодых дирижеров на правильную расшифровку таких нюансовых обозначений, и не только в связи с исполнением Чайковского. Вилочки бывают разных видов. Либо вилочки, написанные в одном или двух тактах с кульминацией на какой-то доле. Так обозначается конструкция фразы (см., например, 7 т. до *Allegro con anima*):



Либо вилочки, поставленные под одной нотой, — они типичны для Брамса и для Малера. Такая короткая вилочка может быть поставлена и под целой нотой, но если она стоит не на середине такта:



а непосредственно под нотой, то мы должны понимать, что это означает не раздувание ноты в течение всего такта, но кратковременное вибрато, быстрое усиление звука и моментальное уменьшение. Где-то в начале такта, примерно ко второй четверти, огонек должен вспыхнуть, а в третьей — уже погаснуть. Конец такта — в основной звучности. Здесь не очерчивается фраза, а показывается выделение одной ноты. И когда такие короткие вилки на длинных нотах принимают за равномерное усиление и ослабление звучности в течение всего такта — это грубейшая ошибка.

И, наконец, встречаются вилки, просто заменяющие слово *crescendo*. Они обычно растянуты на несколько тактов и даже без написания слова *crescendo* могут привести нас, например, от *p* к *ff*.

Как я говорил выше, партитура Пятой симфонии уже откорректирована глазами композитора-практика, много слышавшего и даже дирижировавшего своими композициями. В связи с этим к проставленным нюансам надо относиться особенно тщательно. Пресловутая вилка в десятом такте от начала (перед второй фразой кларнетов) должна быть очень небольшой. *Crescendo* на доминанте дает нам почувствовать, что тут что-то недоброе. Если мы чересчур раздуем *crescendo*, то вместо зловещей затаенности получится прямолинейная подготовка следующей

нарастающей фразы. Любопытная деталь: в издании Юргенсона у струнных после *crescendo* в одиннадцатом такте опять *p*, а у кларнетов вообще не зафиксирован нюанс, — значит, кларнеты продолжают играть в той звучности, до которой сделали *crescendo*. В издании Музгиза, по которому приводятся примеры, редактор подкорректировал Чайковского и написал кларнетам тоже *p*, что, по-моему, неверно. Последующая их фраза должна звучать уже более грозно, как бы вырасти из этого *crescendo*. В аккомпанементе же написано *p*, чтобы лучше выявить «распухший» тембр темы, ибо струнные в данном регистре гораздо звучнее и могут «задавить» кларнеты. А вот с третьего такта этой фразы у всех написано *crescendo*, и здесь струнные должны «догнать» кларнеты в степени усиления и подготовить общее *f*. Конец фразы должен быть более настойчивым, чем в первом проведении (*f* вместо *mf*). Снова детали: у струнных есть пауза за пять тактов до цифры 1 (литера А), а у кларнетов снова ее нет, зато за три такта до цифры 1 нет паузы ни у кого.

В цифре 1 вступают фаготы, заменяющие здесь виолончели. Дальше с четвертого такта — четырехголосная гармония вместо трехголосной, и Чайковскому понадобился еще один голос:

The image shows a musical score for five instruments: Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Violoncello (V-le), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Ch.). The score is in 3/4 time and features dynamic markings like *pp*, *mf*, and *f*, along with *cresc.* and *sforz.* markings. The notation includes various note values and rests, with some measures containing multiple notes.

Композитор мог вполне разделить, скажем, виолончели там, где появилось четырехголосие, но он предпочел употребить два фагота, несмотря на *pp*. Думаю, что это имело определенную психологическую цель: сгустить тембровые краски. Фаготы должны тут играть с платком в раструбе, и именно два инструмента, а не один (что иногда делается), потому что двойной тембр будет адекватен тембру кларнетов, создаст здесь необходимую сумрачность.

У кларнетов в изложении мелодии (первые три такта цифры 1) — *crescendo* до *f*. Значит, они должны уже во втором такте сделать достаточно большое усиление. Здесь *crescendo* приводит к *mf* и продолжается дальше до *f*. Все это — постоянно гнетущее ощущение нависшего фатума, хотя и в другом психологическом настрое, чем в Четвертой симфонии. Там он бьет по голове, а здесь зловещее подкрадывание, какой-то сырой запах склепа.

После *f* в четвертом такте от цифры 1 — небольшой спад (но именно небольшой, чтобы оставить запас для продолжения *diminuendo* и в следующем такте). А в шестом такте — внезапное *crescendo* на первой четверти. Как правило, это *crescendo* не исполняется, а просто делается на второй четверти нечто вроде акцента, в то время когда здесь особенно важно именно «вытянуть» первую четверть. Дальше есть *sforzando*. *Sforzando* бывает разное: глубокое, острое с мгновенным отпусканьем звука, с некоторым *diminuendo*, путем усиления вибрации (так называемый «мелодический акцент») и т. п. Тут должно быть впечатление испуга. Это реприза вступления, тема уже хорошо знакома, здесь — третье проведение ее.

Мы ждем, что она тут же угаснет, как и раньше, но вдруг — неожиданное вздрагивание, да еще VI ступень:



Часто это *sforzando* все делают по-разному, кроме того, струнные перед *sforzando* приподнимают смычки, и получается «дырка». А *sforzando* должно быть мгновенным и в достаточной степени сильным — нужна острая атака смычка и моментальная остановка его. Причем темп ни в коем случае не должен нарушаться. Если *sforzando* опоздает, то его неожиданность окажется подготовленной, если наступит чуть раньше — нарушится монотонность приближения неотвратимого рока.

Дальше — вилочка в двутактовых фразах (последние восемь тактов вступления). Первая вилочка должна быть активнее второй не только потому, что длиннее (вторая фраза сама по себе короче), но и потому, что последнее *pp* должно быть подготовлено, должна быть градация нюансов — постепенное угасание.

Allegro con anima — *ppp*. Нюанс показывает, что главная тема должна родиться из шороха. Необходимо точно отрепетировать с кларнетом и фаготом ритм. Зачастую с третьего такта их темы третья восьмая у них опаздывает, попадая почти на второй удар:

(У Чайковского размах динамики по мере расширения творческого совершенствования и подхода к партитуре с позиций практика невероятно увеличивается. У него есть шесть *piano* в Шестой симфонии и там же — четыре *forte*. Может показаться, что это неисполнимо... Но всякая динамика относительна. Автор этим показывает, где должна быть главная кульминация, ибо *ff* тоже может быть кульминацией, но частной.)

Кроме того, обычно преувеличивается первая вилочка и совершенно игнорируется вторая, в особенности *diminuendo* в конце четырехтакта. Работа над данным местом будет примером для всего оркестра, ибо тема будет встречаться у всех инструментов.

У струнных же противоположная ошибка: в третьем и четвертом тактах темы они не выдерживают паузу и превращают триольный ритм почти в дуоль, примерно, так:



Рисунок проходит через всю часть, и дирижер должен контролировать во всех случаях правильность ритма. Полезно иногда попросить несколько раз сыграть это место без шестнадцатой (в педагогических целях):



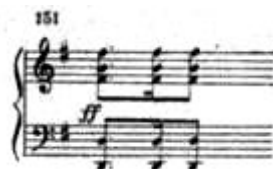
После нескольких таких напоминаний правильный ритм устанавливается.

В третьем и четвертом тактах цифры 3 (литера С) мы видим *ff* в короткой фразе (см. пример 150).

Динамика дифференцирована по вертикали: струнные должны начать несколько тише (одно *f* без всякого акцента), для того чтобы ясно прослушивались деревянные духовые — их шестнадцатые тут весьма важны, что и зафиксировано повышенным нюансом; *ff* у струнных во втором такте, бесспорно, фразировочный нюанс. Да и добиться в этом разделе очень громкого звучания невозможно — инструментовка не рассчитана на это. Автор употребил эти нюансы лишь для показа энергичности фразы. Теперь о характере первой темы. В ней, с моей точки зрения, трагической обреченности не чувствуется. Тема Достаточно активна, несмотря на *pp*, а частичное отступление в синкопах в цифре 3 подчеркивает непрерывное стремление к преодолению, так как обрывается резким ответом в третьем такте. Все это подтверждено авторским указанием характера: *con anima*, возбужденно. Стало быть, здесь налицо только деятельная активность при оптимистическом звучании, без какого бы то ни было элемента обреченности, трагизма и т. д. Во вступлении дана трагическая заявка, а дальше — преодоление человеком этого настроения.

Вот еще пример зрелого практического мышления позднего Чайковского: во втором такте цифры 4 (литера D) у тромбонов *f*, а у валторн — *ff*. Звучность должна быть идентичной, но если бы автор написал одинаковый нюанс, валторны не были бы слышны. В Четвертой симфонии таких деталей мы еще не найдем.

В цифре 4 впервые проявляется вариант написания ритма главной партии без паузы после первой ноты:



На это обязательно надо обратить внимание, ибо в дальнейшем автор последовательно проводит подобную дифференциацию. Пауза меняет фразировку, ибо при ней смысловой акцент падает на третью восьмую (синкопа). При исполнении же данной фразы без паузы фиксируется длинная первая восьмая, а третья, наоборот, должна играть слабее и короче:



В девятом такте цифры 5 (литера E) — кульминация первой темы. Там впервые появляется *fff*. Очень часто с девятого такта (за три такта до цифры 6 = литера F) у меди дирижеры делают *subito p*, и дальше идет раз-д; зание к цифре 6 (литера E). Я думаю, можно обойтись и без этого, важно только проследить, чтобы *fff* меди не перекрыло *fff* играющих мелодию. Я советую здесь меди играть певучим звуком, не особенно маркируя языком каждую ноту, как бы *portamento*.

Мы пришли к первой из двух побочных партий. Посмотрим на авторскую нюансировку:



Очень часто унифицируют оба четырехтакта, начиная вторую фразу опять от *p* вместо *mf* и делая в предыдущем (четвертом) такте слишком большое *crescendo* (получается как бы *subito p* после него). Это неверно, потому что в первый раз тема начиналась от *p* (если отбросить *sf* как окончание предыдущего *ff*) и доходила до *f*, а второй раз — от *mf* и через *crescendo* до *ff*. Стало быть, Чайковский имел в виду, что вторая фраза «горячее». Таким образом, большого раздувания в четвертом такте не требуется, просто нота должна наполниться вибрацией — идет подготовка ко второму проведению темы. Здесь не нужно дробить восьмитактовый период, а следует мыслить единым потоком, родившимся от предшествующего разгона. То же самое относится к изложению темы у деревянных духовых. Особенно стараются обычно в четвертом такте Темпо I валторны — у них не зафиксирован нюанс после вилки, и они часто раздувают здесь *crescendo* до невероятных размеров. Подскажите

музыкантам нечто вроде: первая фраза — просьба, но еще относительно робкая; вторая фраза — более активное требование, с большей настойчивостью.

В цифре 7 (литера G) валторны в первой фразе должны оставить себе запас звучности для повтора секвенции в *pp*, что очень трудно. Перед *un pochettino più animato* есть четыре такта, в двух из которых — *pp*, а в следующих двух — *p*, хотя по первому взгляду должно было бы быть наоборот:



Идет как бы подготовка к какому-то прыжку. Постепенное опускание аккордов меди со струнными перед этим — жалобные спады — создают ощущение покорности, пассивности. Но повтор в более высокой динамике в конце как бы говорит: «Нет, все-таки я не сдаюсь...» И действительно, мы видим активное *pizzicato* и дальнейшее чередование ритма между валторнами и деревянными духовыми (рекомендую валторнам для ясности противопоставления ритма делать небольшие акценты на синкопированных четвертях). Здесь налицо новый взлет. Советую не торопиться с *pizzicato*. После того как отзвучали скрипки, нужно ощутить паузу, которую хорошо даже чуть передержать. Драматургический слом надо подчеркнуть и вполне уместно на мгновение «повиснуть» на тактовой черте, задержав раз.

Вторая побочная партия (*Molto più tranquillo*) врезается в предыдущий темп:



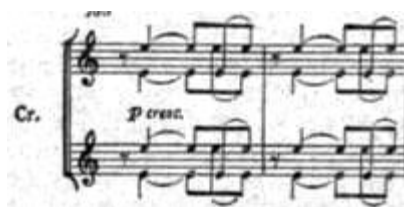
Здесь существует традиция делать большое *ritenuto* на протяжении одного такта, даже дробить последние три восьмые и тем самым готовить новый темп. Попробуйте обойтись без *ritenuto* и начать *Molto più tranquillo* внезапно, как будто бы вы с разбегу остановились. Эта тема несколько сентиментальна. Если вы сделаете подготовку замедлением, то тем самым подчеркнете каданс, и музыка будет уже слащавой. Четыре раза проводится настойчивое долбление встречных ритмов, и вдруг неожиданно как бы распахнулось окно в сад и вас обдало ароматом сирени. Можно лишь сделать маленькую цезуру, как запятую (см. пример 211).

Указанное *ritenuto* относится к числу традиций, сегодня уже изживших себя. Я могу сослаться на интерпретацию Е. А. Мравинского, который, возвращаясь к произведению через какое-то время, пересматривает свое отношение к нему. Последнее время никакого *ritenuto* в этом месте он тоже не делает, и это производит очень сильное впечатление. Но зато у него получается именно *molto più tranquillo*, что хорошо подчеркивает единственный элемент спокойствия во всем *Allegro* этой части.

В пятом такте цифры 8 (литера H) есть резкий аккорд меди (трубы и тромбоны) короткой восьмой. В последнем периоде творчества у Чайковского такие резкие аккорды меди несут совершенно определенную психологическую функцию.

Вспомните фразу Германа в четвертой картине «Пиковой дамы»: «...полноте ребячиться!...» Перед этой фразой есть два сухих аккорда меди (тоже трубы и тромбоны). Это, так сказать, угасающие вспышки сознания — последняя агония. Дальше в опере эти лейтаккорды появляются последовательно. В сцене в казарме перед закулисным заупокойным пением есть такие медные аккорды. Появление Германа в последней картине тоже сопровождается двумя сухими аккордами. В Пятой симфонии подобные аккорды проведены довольно последовательно: вся кода первой части также построена на них, имеются они в последней части. Я считаю, что это не колорит, не инструментальная краска, а психологический толчок для смены состояния. Отсюда начинается подъем, активность. За четыре такта до аккорда, с цифры 8 начинается *crescendo*, доходящее до *f*. Оно подталкивает на ускорение и часто именно так и делается. Но *accelerando* написано позже, что и надо выполнить. Этот жесткий аккорд как бы разрушает торжество счастья, и только после него, и то не сразу, надо разгонять темп.

В цифре 8 рекомендую выделить идущие навстречу друг другу валторны:



Этот прием, видимо, изобретен Чайковским. Он имеется и в Шестой симфонии — колеблющиеся октавные движения валторн навстречу друг другу (вторая часть). А во Второй симфонии встречаются движущиеся навстречу друг другу аналогичные фразы флейт, создающие впечатление мерцания (нота как бы пульсирует).

Начиная с Темпо I можно дать меди высказаться в полную силу. Здесь динамический взрыв — кульминация экспозиции, и она звучит весьма ликующе. Обращаю внимание на паузу после первой ноты!

Постепенно звучность сбавляется: *fff*, *ff*, *f*. За два такта до цифры 12 (литера L) нисходящий ход виолончелей в прерывается *subito p*. Обычно первый раз нюанс выполняется, но затем все раньше и раньше делается *crescendo*, так что *subito p* совершенно исчезает. Здесь нужно с *crescendo* не торопиться, зафиксировав сначала *p*.

В пятом такте цифры 21 паузы у нижних голосов снова исчезают в чередующемся пульсе. Постепенно это чередование переходит в постоянное утверждение тенутией восьмой (рекомендую в первых двух тактах применить помеченный штрих):



Это не случайная деталь, а весьма важный момент. Раньше сверкающая медь с паузами соответствовала активному наступлению, здесь же появление побочной партии у скрипок несет печальную окраску, и ритм без пауз подготавливает ее — создает более мягкий фон. В противопоставлении этих двух явлений и состоит драматургический смысл разработки.

Дальше в каноне тема у духовых снова излагается с паузами. Но когда, наконец, приходит кульминация разработки (пятый такт после цифры 14 = литера О), мы вскоре снова видим противопоставление: тромбоны, валторны и фаготы играют этот ритм без пауз — в следующем такте ответ с паузой.



Таким образом, Чайковский применяет прием последовательно, но на него большей частью не обращают внимания. В кульминации данный смысловой момент особенно важен: это вопрос, звучащий несколько умоляюще, и ответ, как бы отвергающий просьбу.

Далее (цифра 15 = литера Р) важны градации нюанса: *ff*, *f*, *mf*, *diminuendo*, *p*, *pp*. Синкопы за пять тактов перед цифрой 16, литера Q, советую дирижировать тем же приемом, что и подход к побочной партии в первой части Четвертой симфонии (см. с. 112): задержать руку на ударе и показать синкопы вместе с ауфтактом к следующему.

К цифре 16 иногда делают большое *ritenuto*, репризу начинают *meno mosso* и постепенно, по мере изложения темы фаготом, кларнетом и флейтой, к цифре 17 (R), приходят к первоначальному движению. Я советую от этого отрешиться и сыграть все в темпе. Ведь, собственно говоря, *ritenuto* уже выписано у автора остановками в фактуре. А кроме того, реприза начинается с квартсекстаккорда. Замедление перед появлением фагота создаст завершающую точку, в то время как отсутствие тоники в басовом голосе показывает продолжение мысли, а не начало новой. Если же темперамент заставит вас несколько ускорить кульминацию разработки, то начиная с цифры 15 уместно незаметно вернуться в основной темп. Зато очень важно добиться от третьей и четвертой валторн подлинного *pp* после одного *p* у первой пары.

Реприза повторяет почти в точности то, что было в экспозиции.

Кода. В цифре 24 (литера Y) существует традиция делать *piu mosso*. Мне говорили, что эта градация идет от А. Никиша. Действительно, здесь возможно *piu mosso* — тема у деревянных духовых полетная, а ответы струнных все время *tremolando* (чего не было раньше) создают как бы порхающий характер. Но мне кажется, пришло время пересмотреть и эту традицию. Надо решить, что главное — суровая поступь меди или переключки темы? То есть хотите ли вы придать эпизоду трагическую окраску или показать его как жизне-утверждение. Мне думается, итог всей части, особенно учитывая вступление и предстоящее вторжение лейттемы в двух последующих частях, говорят нам не о торжестве светлого начала, а лишь о борьбе за него. Если так, то ускорять здесь не надо, а следует фиксировать внимание на

аккомпанирующих стуках — ударах литавр и меди, доходящих до *ff*, — неумолимое наступление (я уже говорил о психологическом значении аккордов на стр. 154). Здесь нужно проследить только, чтобы по мере *crescendo* музыканты не удлиняли ноты, а наоборот, играли их все острее. При этих условиях кульминация в цифре 25 (литера Z) произведет нужное впечатление гневного взрыва.

С пятого такта цифры 27 (литера Bb) фаготы играют тему, а дальше этот ритм переходит к виолончелям, фаготы же остаются на гармонических нотах. Важно, чтобы их играли тут как можно тише. Начиная с соль (12 последних тактов) иногда снимают дублирование и оставляют один фагот, что может быть принято, ибо есть опасность, что нота у фаготов, являющаяся квинтой аккорда, будет звучать слишком громко. Разумеется, никакого *ritenuto* до самого конца не должно быть. Здесь — шаг, безостановочная поступь, стремление. Именно поэтому надо сохранить *con anima* до конца части, последний аккорд снять точно на четвертом, слабом такте и оставить ощущение вопроса. Если же сделать хоть небольшое замедление в последней вилке, то создастся впечатление снятия аккорда на первом такте четырехтакта, и настроение, свойственное части, нарушится. У автора мысль не завершена, публика, впервые слушающая эту симфонию должна ожидать: может быть еще последует какое-то утверждение? Нет, ничего не последовало, все закончилось вопросом без ответа. Несмотря на несколько угнетающий характер конца этой части, в целом она должна, как мне кажется, носить активный характер жизнедеятельности и стремления преодолеть мрачный характер вступления. Недаром тема рока только в этой части не возникает снова. В ней нет отчаяния и покорности, которые мы ощутим в первой части Шестой симфонии. Герой борется, отстаивает свое право на счастье. Вдохновенные лирические картины второй части и меланхолический лиризм вальса говорят нам об успехе этой борьбы, приводящей к переосмыслению темы рока в финале и утверждению оптимистического начала.

Вторая часть

Вторая часть в темповом отношении очень тщательно размечена Чайковским. И вдобавок он еще помечает *con alcuna licenza*, то есть со свободным колебанием темпа. Я полагаю, что дополнительных темповых изменений, кроме помеченных автором, делать нет необходимости, и думаю, что это обозначение и является предупреждением обо всех последующих колебаниях темпа. Многочисленные изменения темпа должны вызывать у дирижера осторожное отношение к ним. Если делать все преувеличенно, то логичное течение музыки распадается, появляется истеричность. Надо всегда помнить, что обилие мелких темповых указаний рассчитано на дирижера не очень высокой квалификации. Я имею в виду мелкие сдвиги, которые здесь встречаются очень часто: *animato* на один такт, а затем *ritenuto*. Все это показывает фразировку, которая вдумчивым дирижером была бы сделана, вероятно, и без указаний автора. Но Чайковский нам помог и сам все разметил. Если мы будем делать это утрированно, то окажем медвежью услугу музыке, что, увы, часто и происходит с этой частью. Она приобретает нервный характер вместо величественного спокойствия природы.

Какие образы рождает эта часть? Мне кажется, это — человек на лоне природы. В лесу, на поляне, когда вокруг тишина и в душе спокойствие, художник вдыхает аромат травы, цветов, вслушивается в звуки природы. Он переполнен благородными, вдохновенными мыслями — это торжество поэзии в душе человеческой.

Прежде чем вступит валторна, мы должны ощутить атмосферу, в которой находимся, подготовить начало этого величественного монолога. Многие дирижеры в течение первых восьми тактов скупают. Они дирижируют вступление в одном темпе, а после вступления валторны темп становится чуть ли не вдвое медленнее. Я решительно предостерегаю от этой, ставшей уже штампом, ошибки.

С самого начала нужно найти красивое, певучее *p*. Небольшая виолочка, ведущая от второго такта к третьему, показывает короткую волну, как бы дыхание. Ну, скажем, ветерок донес до вас на минутку аромат близлежащего леса. Если сделать эту виолу большой, то есть достаточно чувственной, то будет уже иной характер — не природа, а человеческие чувства, эмоции, страсти. Особенно следите, чтобы не преувеличивали виолу вторые скрипки. Необходимо рассчитать градацию динамики начала части — сперва *p*, а потом, перед валторной, — *diminuendo* до *pp*. Природа, лес — все, что вокруг вас, должно постепенно уйти на второй план. От ощущения природы мы переходим к мыслям человека среди этой красоты.

Свое соло валторнист должен играть с вибрацией, но, конечно, без качания. Валторна не должна превращаться в фагот или саксофон. Хороший музыкант обязан уметь играть и с умеренным вибрато в сольных эпизодах, и сухим звуком, что необходимо в гармонических голосах или во фразах, где вибрация абсолютно неуместна, как, например, в первой части:



В соло из второй части валторнист должен найти ту степень вибрации, которая показала бы и тембр лесного рога (Waldhorn), и нежность фразировки — филирование звука в конце фразы, и т. д.

Очень часто его первая фраза начинается с перетянутой первой ноты; триоль получается неровной (нечто вроде ) , пропадает стремление всей триоли к первой ноте следующего такта. Подобная безвкусная манера, к сожалению, присуща некоторым музыкантам. Они почему-то считают, что каждое соло нужно ритмически сыграть обязательно не так, как написано. Это величайшее чувство простоты в искусстве порою мне кажется утраченным. Ложно понятые традиции привносят новые и новые наслоения, и часто даже бывает трудно понять ритмический рисунок мелодии. А вот если бы валторнист сыграл свою первую фразу так, как она написана Чайковским (ведь все *rubato* очень точно им выписаны, так зачем же делать еще и собственные?), то это прозвучало бы гораздо благороднее и без слащавой сентиментальности.

И еще один тактический совет молодым дирижерам. Если валторнист скажет: «Маэстро, это мое соло, разрешите мне исполнить его так, как я чувствую», — не спорьте с ним при всем оркестре, но попросите остаться после репетиции. Ваше возражение при всех может показаться компрометацией солиста. Соло он, вероятно, изучал со своим педагогом, слушал пластинки и знает, как исполняют его многие музыканты. Оставшись вдвоем, вы скажете: «Вы будете играть так, как хотите, но сделайте сейчас так, как я вам предлагаю». Возможно, он сначала сыграет нарочито невыразительно (как часто «показывает» концертмейстер у струнных, чтобы доказать, что предлагаемый дирижером штрих — плохой). Поработайте с ним, чтобы фраза была сыграна эмоционально, однако ритмически точно. У вас есть важный аргумент, который вы должны привести музыканту: «Потом тему будут играть виолончели группой, и позднее скрипки, естественно, в точном ритме. А это та же самая музыка, то же настроение. Когда же вы будете играть слишком свободно, а струнные повторяют все иначе, подчеркнется неидентичность в изложении мелодии». Объясните ему это как художнику. Дирижер должен быть гибким в достижении своих намерений. Конечно, можно и заставить музыканта подчиниться, используя свое положение. Но здесь есть опасность: на репетиции он сыграет так, как вы хотите, но на концерте сделает все равно по-своему, и уж тогда вы ничего не сможете поделать.

Разберем некоторые детали авторских обозначений. В цифре 1 (литера А) автор пишет *sostenuto*. До этого было *animando*, потом *ritenuto*, приводящее к *sostenuto*, но не к *Tempo I*. Стало быть, здесь темп медленнее, чем основной. Однако *Animando* перед *sostenuto* должно быть минимальным, без суетливости, лишаящей музыку благородства. Обратите внимание, чтобы сдвиги темпа в *animando* не повлекли с собой *crescendo* в аккомпанементе струнных. В *sostenuto* бывает трудно свести кларнет с валторной. Валторнист и здесь не должен «пересиживать» на первой ноте, ибо он сейчас же разойдется с кларнетом.

Sostenuto в течение трех тактов надо выдержать без ускорения. Потом следует один такт *animando* и опять надолго *sostenuto*, то есть все окончание первого изложения мелодии вплоть до *con moto* должно быть величественно-спокойным. Далее следует *con moto*. Посмотрим на соотношение метрономов. Здесь $\text{♩} = 60$, а до этого было 54. Значит, это очень небольшое *piu mosso* (Малер бы это обозначил *fleiBeud*). В двух тактах установился пульс, а дальше есть новое *animando*. Если *con moto* взять слишком быстро, то и *animando* будет захлебываться, и, что самое главное, противопоставление триольного аккомпанемента дуолям гобоя сейчас же смажется. Перед следующим *sostenuto* (пятый такт после *con moto*) никакого *ritenuto* не должно быть. В аккомпанементе нужна моментальная задержка движения, немедленное *meno mosso* — это принцип, особенность всей второй части. Позже, даже в кульминации Чайковский несколько раз пишет *molto meno mosso* без всякой подготовки. К сожалению, исполнители этот принцип порою нарушают. Дирижеры как бы закругляют предыдущее движение. В результате получается совсем не тот психологический настрой. В данном *sostenuto* метроном показывает, что оно должно быть медленнее, чем *Tempo I* (здесь $\text{♩} = 50$). Все эти изменения темпа психологически должны быть оправданы — исполнитель сам должен ощутить запах свежей зелени и ощутить тишину природы. Тогда исчезнет нарочитость и преувеличенность всех частых изменений темпа, а все выльется в естественное дыхание живых человеческих чувств.

Очень неудобен переход к последующему Темпо I (где помечен метроном $\text{♩} = 54$). Там обыкновенно начинают делать некоторое *animando* с контрабасовой реплики. Имитационный ход струнных оправдывает это оживление. Здесь необходимо добиться, чтобы вторые скрипки сыграли явственно свою синкопу перед вступлением виолончелей:



Чаще всего синкопа на ноте ля запаздывает, и виолончели попросту «наступают» на нее. Затакт виолончелей, естественно, должен играть уже в Темпо I. В темповых обозначениях темы виолончелями есть разночтения с валторной. Уже с третьего такта — *animando*, потом *ritenuto*, *sostenuto* и, наконец, *rosso più animate*. Таким образом, они более взволнованно излагают тему. Их тембр и достаточно высокий регистр подразумевают большую интенсивность, отсюда и более ранний сдвиг темпа. Если первое изложение валторны — как бы еще только зарождение поэтических мыслей, вызванных природой, то здесь уже их развитие. В *rosso più animate* не надо делать внезапного темпового взрыва. Оно продолжается четыре такта. Я считаю, что это не новый темп, а что-то вроде постепенного ускорения — небольшого *accelerando*, как бы упоения счастьем.

Ritenuto за два такта до цифры 2 (литера В) нужно отрепетировать с виолончелями и кларнетами очень точно, потому что мы должны чувствовать синкопы, несмотря на замедление, а для этого должна акцентироваться каждая нота. Последнюю восьмую перед срывом полезно показать отдельным движением — снять виолончели и задержать показ первой четверти такта Темпо I, то есть как бы повиснуть в воздухе, — чувства переполнили вашу душу, и вам надо перевести дух. И вот появляется побочная партия, подготовленная гобоем еще в цифре 1. Остановка перед первой четвертью за один такт до цифры 2, о которой я и говорил, важна не только психологически, но и в технологическом отношении: мы должны почувствовать темп еще до начала изложения темы. Если снять предыдущее звучание на первый удар (четверть паузы) и сделать на паузе фермату, беря новый темп с аккордов, то слабый второй удар может быть принят за сильный первый и тема появится как бы преждевременно. Кроме того, валторнам обычно трудно здесь точно попасть в Темпо I со своими триолями, и точный темп всех четырех ударов этого такта облегчит им задачу. В этом месте часто наблюдается качание ансамбля: валторны играют свои триоли в одном темпе, а скрипки с альтами отстают, и уже во втором ударе последняя их восьмая не совпадает с аккомпанементом. В конце такта четыре цифры 2 первые скрипки и альты делают «закругление» в кадансе, не слушая валторн, и тоже оказываются сзади:



Еще одна довольно частая ошибка: последняя нота первого такта в мелодии - триольная восьмая; но чаще ее играют так же, как последующие дуоли:



Со второго проведения темы (с пятого такта цифры 2) она развивается иначе, *animando* приводит к *rosso più mosso*, но вскоре эта взволнованность внезапно «осаживается» *Tempo I*. К нему часто делается замедление, может быть, даже неосознанное. Учитывая тщательность записи Чайковским этой симфонии, я считаю, что если бы где-то в аналогичных местах хоть раз было бы написано *ritenuto*, то это дало бы повод для предположения об ошибке. Но нигде нет такого указания, *Tempo I* во всех аналогичных местах наступает внезапно. Стало быть, автор имел в виду неожиданную остановку, как будто вы, гуляя, увлеченные своими мыслями, идете довольно быстро, но вдруг замечаете, что проходите мимо удивительных красот, и думаете: «Что же я спешу, ведь так легко дышится». Во втором такте *Tempo I* (*animando*) не надо очень резко рваться вперед. В музыке второй части истеричности нигде нет. Есть грозное вторжение фатума, но это что-то иное, приходящее извне и приносящее отголоски жизненных перипетий.

Говоря о правильности того или иного темпа, всегда ссылаются на метроном. Несколько слов об этом. Проставленный автором метроном сам по себе не должен быть фетишем. Колебания вокруг абсолютной «скорости» неизбежны, и бояться некоторого отклонения от метронома не надо. Гораздо существеннее обратить внимание на соотношения темпов внутри части. Здесь метроном и может служить каким-то критерием. Если, скажем, там написано 60, а здесь 54, то ясно, на сколько надо замедлить.

За девять тактов до цифры 4 (литера D) обозначено *Moderato con anima*. Это *con anima* часто не чувствуется и кларнет начинает играть очень медленно и слащаво, делая в четвертом такте своей темы *subito pp*, без которого вполне можно обойтись. По-моему, логичнее было бы играть в той же нюансировке, потому что фраза не дословная — верхняя нота меняется, а характер музыки не сентиментальный, а несколько тревожный (синкопы у виолончелей!). К тому же нюансировка (акценты) говорит о настойчивом утверждении первой четверти в каждом такте.

Перед этим *Moderato con anima* порою делается глубокое *ritenuto*, чуть ли не фермата на ноте си у скрипок, что тоже неверно. Посмотрим фразировку перед *Moderato con anima* (затакт к последнему такту): первая фраза активна (*mf*), затем — ход и вторая явно пассивна.

Ля и соль-диез скрипок в 4/4 — окончание темы. На это тоже часто не обращают внимания, скрипки настолько угадают, что переход на соль-диез вообще не слышен:

159

unis.

Archi

mf

p *sempre p*

p *sempre p*

p *sempre p*

p *sempre p*

p *sempre p*

pizz. *sempre p*

Теперь посмотрим на вилки в фразировке в цифре 4. В четвертой четверти зафиксировано угасание фразы, но по привычке обычно играется не так, а со стремлением ко второму такту. Напоминаю авторские указания:

160

Cr.

mf

mf

mf

mf

mf

mf

arco

mf

Иначе говоря, кульминацией фразы является третья четверть. Если мы фразируем так, как написано у Чайковского, вступление следующей группы ясно прослушивается. Причем у автора эта фраза всегда выписана одинаково, и никакой другой нюансировки либо намека на возможные варианты нет.

В шестом такте после цифры 6 (литера F) появляется *stringendo*.. За такт до этого есть удар литавр и вступают бас-тромбон с тубой *sf pp*. Какой-то элемент испуга и подготовки чего-то зловещего. Тут, как правило, и начинают делать *stringendo* (то есть на такт раньше написанного). Я этого не советую. Дело в том, что изложение темы рока сопровождается обозначением *Tempo precedente*, то есть предыдущий темп. Это *Moderato con anima*, $\text{♩} = 100$. Стало быть, *stringendo* здесь останавливается и тема рока должна быть как бы медленнее достигнутого темпа. Следует учесть, что во второй раз проведение этой темы перед концом зафиксировано в *Allegro* по *trorro* — быстрее, чем здесь. В данном случае слом настроения должен быть зафиксирован *sforzando* литавр и тромбонов с тубой. Это как бы удар грома, что-то вроде предвестия недоброго. Вы вздрогнули, и постепенно вас охватывает тревога. Возникшая в размеренном, неумолимом темпе тема рока вас подавляет, уничтожает. Многократные аккорды на органном пункте секундакорда способствуют этому ощущению: вас как бы вдавливают в землю. После срыва должно возникнуть впечатление полного уничтожения живого начала — как после бомбежки.

Исходя из этого, не стоит делать *stringendo* слишком рано. К сожалению, очень часто излишне горячатся, *stringendo* делается рывком, и тема рока проводится в слишком быстром темпе, чем нивелируется разница между двумя ее появлениями — здесь и в конце.

В *Tempo I* главная партия поручена скрипкам. Она должна по фразировке и темпу в точности повторить валторновое изложение, но в более сочном звучании. *Animando* в цифре 7 (литера G) сопровождается кларнетом, вступление которого придает некоторое беспокойство. *Sostenuto* так же, как и раньше, должно быть медленнее *Tempo I*, тем более что мы имеем весьма выразительные квартоли деревянных духовых против триолей темы. Здесь не надо спешить, чтобы показать штрих (*portato*). К тому же после цифры 8 (литера H) есть *animando*, приводящее к *piu mosso*, которое должно быть довольно значительным. Несмотря на то что написано *cantabile*, характер темы должен быть активным, наступательным. Этому соответствуют шагающие басы у контрабасов и третьего тромбона.

К *piu mosso* (т. 128) приводит новое *animando*. Однако во втором его такте, перед затактовым началом темы снова написано *ritenuto*. Отсюда можно сделать вывод, что *animando* приостанавливается, а новый темп возникает с четвертого удара.

Меня всегда не покидало чувство неудобства в данном месте из-за этого *ritenuto*. Казалось, что взволнованность музыки диктует непрерывное усиление от *sostenuto* до *piu mosso* без торможения посередине. К тому же пресловутые шагающие басы начинают свое движение за одну четверть до темы, то есть как раз там, где и написано *ritenuto*. Логично ли им первые три ноты играть медленнее последующих?

Каково же было удивление, когда я увидел, что в некоторых изданиях (Эйленбург, 1900; Госиздат, 1920) этого *ritenuto* нет вообще. Это дает мне моральное право здесь его отменить, и, с моей точки зрения, форма части станет компактнее. Получается единый длинный разбег перед кульминацией в *sostenuto*, *animando*, *piu mosso*, *un poco piu animando* и, наконец, большое замедление на синкопах перед *Andante mosso*.

Предоставляю каждому дирижеру самому решить, какой вариант он избирает.

В *piu mosso* движение шестнадцатыми от деревянных духовых передается струнным, которые иногда чрезмерно увлекаются и заглушают тему. Проследите также за градацией нюансов: *mf<f, ff subito*.

В цифре 9 (литера I) надо точно отрепетировать передачу от валторн к тромбонам. Чаще всего здесь нет баланса в силе звука, первая пара валторн слишком громка по отношению ко второй, а когда вступают тромбоны, динамическая несогласованность усугубляется. Группы часто не слушают друг друга и «наступают» на конец фразы других голосов. Отработайте динамику и ансамбль, чтобы фраза логично была передана от деревянных валторнам и от последних — тромбонам. Конец *ritenuto* не должен быть большим, чем последующее *Andante mosso*. Здесь зачастую последний такт дирижируется чуть ли не на двенадцать. Можно, конечно, как и делается большей частью, трактовать это *ritenuto* отдельно от последующего темпа, но мне кажется это неверным. Задолго до этого *Andante* вся музыка какая-то солнечная, радостная. Нужно влиться в кульминацию, а не создавать впечатления преодоления трудностей в синкопах и, наконец, «облегчения» при появлении побочной партии. Последняя триоль перед *Andante* должна точно соответствовать последующему темпу. А убыстрение фактуры (шестнадцатые в аккомпанементе после триолей) создаст впечатление большей взволнованности и упоения счастьем.

Советую обратить внимание на темповые разночтения в изложениях темы в *Andante mosso*. Первый период — два такта в одном темпе, затем *animando*. А при повторе (с пятого такта) — *animando* уже во втором такте, то есть так, как было во всех случаях до этого. Думаю, что это не ошибка, — здесь звучность такая сверкающая, что хочется упиться ею, дать прозвучать широким дуолям струнных с ответом трубы и только потом двигать темп.

После цифры 10 (литера K) мы пришли к *Molto piu andante*. Здесь, как и в первом случае, никакой подготовки к смене темпа нет. *Molto piu andante* не подтверждено никаким метрономом. Значит, дирижеру дана свобода самому почувствовать, каков этот самый медленный такт всей части. Очень трудно здесь трубам и валторнам. Они, желая исполнить все темповые колебания и «поймать» дирижера, начинают играть так громко, что аккомпанемент закрывает мелодию, и вдобавок темп меняется с опозданием и рывками. Дирижеру необходимо отрепетировать весь аккомпанемент от *Andante mosso* до *piu animando* так, чтобы все музыканты точно усвоили степень ускорения и градации звучности. Само по себе это место не получится.

Allegro non troppo по сравнению с первым вторжением рока (*Moderato con anima*) должно быть значительно быстрее. Только что было торжество упоения, радости, вы отрешились от забот и беспокойства. Но вот вступили тромбоны — вы неожиданно вспомнили, что существует что-то вне вас, грозное и угнетающее. Очень резко должны появиться стучащие триоли у труб. Кульминация (т. 164) — как обвал. Ни в коем случае не делайте здесь *ritenuto*. Чайковский подразумевает противопоставление шести нот триолей шести нотам дуолей, то есть замедление уже выписано. А вот перед кларнетами и фаготами паузу можно передержать. Это — жалоба, пассивный ответ на грозное повеление, и надо дать отзвучать ему не только акустически, но и прочувствовать боль и обиду в наступившей тишине. Помеченное далее *ritenuto* должно быть очень большим, чтобы вступление валторн в *Tempo I*

показалось как бы облегчением после мучительных недоговоренных просьб. Надо, чтобы валторны попали в точный темп и играли спокойно, мягким языком, а кларнеты с фаготами успели точно произнести свою шестнадцатую между вторым и третьим ударом.

Струнные должны соотносить свои восьмые с триолями аккомпанемента. Редко можно услышать, чтобы это совпадало. Предложите струнным слушать все время валторны. Обратите внимание на то, что здесь в четвертом и пятом тактах нет привычного *animando*. К сожалению, написанную вилку часто сопровождают убыстрением, что лишает весь эпизод умиротворенного спокойствия.

Последняя плохая традиция — заставлять кларнетиста играть соло вместо предусмотренных двух кларнетов. Вызвано это, по-видимому, тем, что не строит унисон. Но ведь получается совсем другой тембр. Два кларнета должны звучать светло. В отношении строя надо положиться на мастерство музыкантов (не допуская, однако, чтобы они здесь «гудели», как в начале первой части). Небольшая реверберация двух кларнетов должна создать ощущение светящихся лучей заката, пробивающихся сквозь листву. Мы вернулись в обстановку начала части.

Третья часть.

Вальс обычно дирижируется на три. Иногда переходят на раз после первого проведения темы, но надо следить, чтобы не было убыстрения темпа, — характер должен быть меланхоличным и, уж во всяком случае, снова вернуться к трем ударам при вступлении гобоя и фагота. Перед цифрой 1 (литера А) часто отсутствует единая линия в передаче между группами струнных. Советую обратить внимание музыкантов на последнюю ноту — следует не закруглять свои короткие фразы, а сыграть последнюю ноту такой же длительностью, как и предыдущую. К тому же там помечены акценты, показывающие дуол»ное строение этих коротеньких фразок:



В восьмом такте после цифры 1 гобой с фаготом играют в нюансе *p* и обыкновенно преувеличивают вилку. Поэтому вместо несколько скорбного, жалобного тембра, который здесь нужен, мы слышим слишком активные голоса. А между тем вальс весьма грустен. Особенно это ясно, когда два кларнета играют в сопровождении четырех валторн *sons bouches*. Чайковский имел в виду, что валторны должны здесь давать некоторый зловеший дребезг, а два кларнета — звучать в достаточной степени мрачно, тем более что они уходят в низкий регистр (в цифре 2 = литера В к ним прибавляется фагот). Существует дурная, с моей точки зрения, традиция делать

замедление перед вступлением фагота (последний такт перед цифрой 2). *Ritenuto* здесь не нужно, потому что оно придаст ненужную значительность возвращению первого варианта главной партии. А это разобьет форму так как часть только начинается.

Еще одна изжившая себя традиция: в цифре 4 (литера D) иногда фагот начинает свое соло *molto meno mosso* и постепенно ускоряет темп. Вероятно, такая традиция родилась оттого, что фагот делал цезуру перед началом, чтобы отбить предыдущую ноту у всего оркестра, то есть здесь была нужна акустическая пауза. Это вполне закономерно, но когда я говорю «цезура», имеется в виду короткий момент придыхания, пауза приблизительно около одной шестнадцатой. Фраза фагота вся построена на синкопах, и если он будет их играть с разгоном, то ощущение синкопы потеряется. Становится непонятно, кто же играет на раз — фагот или аккомпанирующие струнные:



Мне кажется, это должно играть в темпе и просто. Сложность уже заключена в самом рисунке в синкопе. У фагота, затем у деревянных духовых сначала *p*, а потом все синкопы — *f*. Желательно, чтобы это не исчезало из поля зрения дирижеров. Фагот, желая показать красивый звук, играет все одинаково громко — *f*, а остальные деревянные, наоборот, если и начинают *p*, то потом *f* не выдерживают до конца.

С восьмого такта до цифры 5 (литера E) начинается крайне неудобное в отношении ансамбля место. Спешат скрипачи (а потом и альтисты), отстают кларнеты и гобои, слишком громки виолончели со своей нотой фа-диез (см. пример 163).

Дирижер обычно старается сладить ансамбль тем, что подгоняет деревянные духовые. В этом его ошибка. Он не должен позволять спешить струнным, у которых виолончели поперек трехдольного движения провоцируют на убыстрение. Виолончели должны играть тише. Их нота, довольно высокая и резкая по тембру, в то же время никакого смыслового значения не имеет — это просто гармония. Скрипкам и альтам необходимо довольно ясно показывать вершины своих фразок. Надо просить

их делать как бы акценты на этих нотах, а остальное играть тише, кроме последнего crescendo, которое приводит после ритмических сбоев к сильной доле. В то же время нужно следить, чтобы не было ускорения. Необходимо также, чтобы ясно прослушивалась в точном ритме линия пульса четвертями — фагот, вторая валторна, второй кларнет, первый кларнет, первый гобой.

16.3

Ob.

Cl.

Fg.

Cr. I II

Tr.

Archi

p

arco

p

Ob.

Cl.

Fg.

Cr. I II

Tr.

Archi

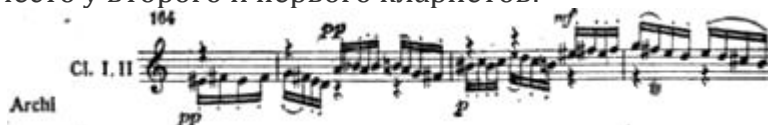
p

arco

p

Перед цифрой 6 (литера. F) начинается переключка струнных с пикколо и флейтами. Большей частью у флейт слышится невнятное щебетание (играют поспешно). Обратите их внимание на то, что *staccato* играть надо не быстрее, чем это будет позднее в легато, — тогда не случится перерыва в передаче линии.

Очень трудное место у второго и первого кларнетов:



Если у кларнетистов нет беглости в языке, то трудно что-либо сделать. Единственно, что остается дирижеру, видя, что кларнетист отстает, — пойти на нарушение

штриха. Надо попробовать залиговать первые две ноты  или придумать другой вариант, одинаково приемлемый для обоих музыкантов. В противном случае один кларнет наступает на другой, и это производит неприятное впечатление. Здесь один из тех случаев, когда можно пойти на нарушение текста для сохранения ритмической точности. Поскольку в этом месте много ритмических трудностей, то обыкновенно не обращают внимания на нюансировку. А это очень важно. Сначала *pp*, потом *p*, последняя фраза *mf*. Затем у флейт еще одна, более высокая «лестница»: *p*, *mf* и *f* (за один такт до цифры 8 = литера I у второй флейты опечатка во многих изданиях — *tr* вместо *mf*).

Во втором такте после цифры 9 (литера I) большей частью не придают значения затактовому *ff* кларнетов и фаготов, в то время как этот нюанс несет определенную психологическую нагрузку, а не вызван акустическими причинами (см. пример 165).

Кларнеты с фаготами должны звучать зловеще и вызывать некоторое содрогание. А своим *diminuendo* они подготавливают тему гобоев, которая должна произвести впечатление: «отлегло от сердца».

В коде, за два такта перед цифрой 14 (литера O), фраза шестнадцатыми у кларнетов и фаготов помечена *ff*, но обыкновенно скрипки и валторны делают здесь такое большое *crescendo* (и к тому же раньше, чем написано), что эта фраза совершенно пропадает. А она опять-таки важна по смыслу (см. пример 166).

105

Ob.

Cl.

Fg.

Cr. I, II

Archi

106

Cl.

Fg.

Cr. I, II

Archi

Кларнеты и фаготы олицетворяют здесь злые силы, которые вновь напомнили о себе и испугали вас (ниточка от цифры 9). Поэтому нельзя допускать у остальных большего crescendo, чем до *mf*, как и написано.

В тактах 5 и 6 после цифры 14 есть традиция делать *ritenuto* и *diminuendo*, а потом возвращаться в темп:

105

14

cresc.

ff

(dim. e rit.)

a tempo

p

Думаю, что правильнее будет сыграть, как написано. Только что кларнеты с фаготами спустили с цепи какие-то недобрые силы. Они побурлили немножко, напугали нас, пронеслись вихрем, но скрипки вернули нас обратно в спокойное, благодушное состояние; *ff* должно здесь звучать торжествующе и утвердительно, а *diminuendo* и *ritenuto* придаст фразе оттенок неуверенности.

Наконец, в цифре 15 (литера Р) появляется призрак, промелькнувший где-то среди бала, — ложится зловещая тень:



Лейттембр кларнетов и фаготов, несколько раз предвещавший нам недоброе, наконец-то выявил себя — появилась тема рока, причем в последний раз в зловещем звучании. И здесь она звучит уже как удаляющийся призрак, как преодоленный недуг. Ее проведение должно звучать как бы сквозь дымку отдаленности, поэтому *mf* перед нисходящим ходом не должно быть слишком сильным. Обычно за четыре такта перед последним *ff* у струнных не хватает терпения выдержать половинную ноту. Получается перманентное *accelerando*. Надо их «придержать». Последние шесть ударов должны быть в строгом темпе, без ускорения.

Финал

Как я уже говорил, мне кажется ошибочным трактовать финал как торжество злых сил. Логичнее предположить, что это последняя попытка Чайковского преодолеть собственный страх перед чем-то и трансформировать угнетающее Начало в положительное. Это — жизнеутверждение, светлое, торжественное шествие.

В шестом и в восьмом тактах у автора гармония снимается на четверть раньше, чем тема. Обычно это игнорируется:



В пятом такте после цифры 1 (литера А) у меди есть *p*, а потом *pp*. Нужно оставить запас для *pp*, поэтому *p* можно сыграть чуть громче. Однако важно зафиксировать резкую остановку звучания в *sfr.* Я бы посоветовал попросить медь сначала почти полностью остановить звук, затем немного усилить. Если второй аккорд сыграют даже *tr*, то появится запас для последующего *pp*. При последующем проведении темы у деревянных духовых контрапункт фаготов с валторнами кое-где дифференцирован по звучности — у фаготов нюанс выше. Это значит, что надо отдавать предпочтение их тембру. Большей же частью делается наоборот.

Переход на *Allegro vivace*. За последние годы почему-то утвердилась традиция играть *Allegro* безумно быстро, то есть больше обращать внимание на *vivace*. Я с

этим не согласен и считаю, что темп $\text{♩} = 120$ совершенно достаточен для того, чтобы выявить и Allegro, и vivace. При подходе к этому Allegro vivace в цифре 3 (литера С) Чайковский не случайно нарушает кратность (пятитакт). Он хотел, чтобы аккорд *ff* угас в достаточной степени. Мне думается, что *diminuendo* здесь должно закончиться на *p*. А последующие валторны прозвучат более светло, величественно и громче конца предыдущего аккорда. Это — торжество. Далее надо показать спад интенсивности звучания. *f*, *mf*, *p* и *pp* — жалобные вздохи:

The image shows a page of a musical score, measures 186 through 189. The instruments listed on the left are Fl. I, II, III; Ob.; Cl.; Fg.; Cr.; Trbn. I, II; Timp.; and Archl. The score is written in D major (two sharps) and 3/4 time. The dynamics are marked as follows: *ff* at the beginning of measure 186, *p* at the start of measure 187, *pp* at the start of measure 188, and *f* at the start of measure 189. The score shows a gradual decrease in volume from *ff* to *pp* over the four measures, with a slight increase in *f* at the very end of measure 189. The notation includes various note values, rests, and slurs.



За пять тактов до *Allegro vivace* у всех инструментов помечено *pp*, но у автора сделано дополнительно *diminuendo* оркестровкой (постепенно снимаются тромбоны и деревянные, остаются одни струнные). Стало быть, валторны в цифре 3 должны прозвучать достаточно солнечно, чтобы потом была возможность доведения угасания до полного исчезновения.

В последнем такте перед *Allegro vivace* у литавр написано *crescendo*, приводящее к *mf*. Раньше была традиция: перед *Allegro* в последнем такте литавры разворачивали колоссальное *crescendo*, затем в *alla breve* делалось *sf* и тем самым подталкивалась тема. Думается, что Чайковский совсем не это имел в виду. Мы видим, что тема начинается с одного *f*, *ff* же — только с пятого такта. Оно предвосхищается новым *crescendo* литавр, нюанс которых, однако, обозначен только как *piu forte*. Иначе говоря, литавры здесь не главный инструмент. Их *crescendo* перед *Allegro vivace* не должно быть большим. Фиксировать начало *Allegro* ударом *sf* не надо — новый темп начинается неожиданно, со слабой доли. Перед этим все насторожилось — *ritenuto* как бы выписано самим Чайковским, так как последние фразы растянуты по сравнению с предыдущими проведениями.

В *Allegro vivace* очень трудно сразу попасть в правильный темп. В результате многолетней практики я нашел прием, которым хочу поделиться: за два такта до *alla breve* на второй ноте надо сделать фермато, дожидаться нужного *diminuendo*, а последний такт продирижировать ♩ = 120, то есть удар равен удару в *Allegro vivace*. Тогда не возникает проблемы темпа, а литаврист сможет рассчитать свое небольшое *crescendo*, точно зная, сколько будет длиться этот такт.

В девятом такте *Allegro vivace* — громкое *tutti*. Последите за дифференциацией нюансов в разных Голосах: у тяжелой меди *f*, а в цифре 4 (литера D) яркие *sforzandi* у валторн. Тема у всех инструментов изложена сначала восьмыми, а после цифры 4 — четвертями. Это не значит, что надо «возить», — тема плясовая. Но тем не менее разница должна быть — нужны в достаточной степени тяжелые акцентуемые четверти.

Еще одна традиция: в цифре 5 (литера E) обычно берется более быстрый темп, чем предшествующий. Для того чтобы подойти к нему, за четыре такта до цифры 5 делается *accelerando*. Я бы советовал оставить старый темп и играть все в указанном Чайковским метрономе $\text{♩} = 120$. Если выдержать его строго, с непривычки будет казаться начало *Allegro* слишком быстрым, а цифра 5 — медленнее обычного. Но, мне кажется, в этом приплясывающем финале важно показать немного и какую-то кантилену. Фраза гобоя в цифре 5, а потом переключка деревянных с валторной должны быть достаточно певучими. Дальше, в девятом такте цифры 6 (литера F), обратите внимание на острый аккорд у меди. Он должен быть достаточно явственным и даже тревожным. Это какое-то напоминание, промелькнувшая тревожная мысль (вспомним, что я говорил по поводу таких аккордов в связи с цифрой 8 в первой части).

Хотелось бы обратить внимание на различия между репризой и экспозицией в некоторых изданиях. Начиная с десятого такта до цифры 8 (литера H) тромбоны играют синкопы и останавливаются после половинной паузы за шесть тактов до цифры 8. В репризе же (в т. 5 после цифры 20=литера U) в совершенно, казалось бы, аналогичной музыке тромбоны продолжают играть синкопу, то есть после четверти паузы.

В экспозиции:



В репризе:



Я не думаю, что мы имеем дело с опiskой, допущенной Чайковским и не замеченной в корректуре. Обыкновенно это и играется так, как напечатано в голосах и партитуре Юргенсона, хотя в издании Музгиза и даже в «академическом» (Чайковский П. Полн. собр. соч., т. 17 А. Пятая симфония. Партитура. М, 1963) это переделано по аналогии с первым случаем. Если проанализировать разницу между экспозицией и репризой, то мы увидим, что в первом случае все синкопы изложены четвертями и семь сухих аккордов «тормозятся» половинной паузой. В репризе же, во-первых, аналогичная фраза подготовлена трехкратной секвенцией, а во-вторых, начинается с протяженных синкоп — четыре из них выписаны половинами, и только с пятой начинаются острые четверти. Однообразность синкоп в первом случае нарушается «опозданием» в шестом такте до цифры 8. В репризе же мы еще не успели привыкнуть к сухим аккордам (их всего четыре), и поэтому Чайковский останавливает синкопы иначе — без удлиненной паузы.

В данном случае редакторы изданий допустили излишнюю вольность (в «академическом» это оговорено. (Там же, с. 183.)

В изложении мелодии у духовых (цифра 8) дважды есть спад динамики после crescendo — в тактах 7 и 12 опять *mf* после *f*, предваряемое *diminuendo* в басах.



В репризе в аналогичном месте нюансы такие же. Разница между *f* и *mf* не очень велика, но все же она должна чувствоваться. Этой градацией звучности можно подчеркивать не разухабистый характер темы, а ее певучесть.

За восемь тактов до цифры 11 (литера L) тема судьбы — в до мажоре и проводится дважды. Иногда при втором проведении этой темы делают *meno mosso*, то есть повтору придается большее значение. Я считаю, что тема здесь вносит позитивный характер, поэтому утяжеление, которое может придать ей зловеший характер, здесь неуместно. Кроме того, возвращение темпа в цифре 12 (литера M) после такого замедления будет довольно нелогичным срывом. И последнее: если мы весь этот отрезок проведем в одном темпе, то это благоприятно скажется на архитектонике всей части — создастся впечатление большей компактности. Ведь и во вступлении, и в коде есть остановки или смены движения — стало быть, лучше всю середину (*Allegro*) не дробить в темповом отношении.

В пятом такте цифры 12 в партиях первых, вторых скрипок и альтов написано *marcatissimo largamente*. Обычно это играется у колодки, то есть остро, Чайковский же этой пометкой подразумевает тяжелое «втаптывание». Я думаю, что нужно отойти от традиции пританцовывания — веселья было достаточно и до этого. Но при этом *largamente* не надо осаживать темп — напор движения не должен ослабевать. Появляющиеся через восемь тактов акценты не должны изменять характера: просто в этом месте Чайковский показывает необходимость вторым скрипкам и альтам играть еще сильнее, чтобы компенсировать отсутствие третьего голоса.

После цифры 16 (литера Q) мы подходим к репризе. Здесь имеется некоторая загадка. У Чайковского *ritenuto* перед *rosso più animato* не написано, но оно здесь просится, исходя из самого материала, и большей частью так и делается. Появляются стонущие, жалующиеся интонации гобоев и кларнетов. Некоторое успокоение темпа в последних десяти тактах вполне естественно. Но предположим, что Чайковский не хотел здесь замедления. Попробуем себе представить, что же будет тогда. *Più animato* должно быть быстрее основного темпа. Но оно длится всего шестнадцать тактов, а затем наступает без всякой подготовки *Tempo I*, то есть темп осаживается. Характер же музыки стремительный, как и в экспозиции. Нелогично. А кроме того, смазывается наступление репризы, ибо против основного темпа $\text{♩} = 120$ — *rosso più animato* — должно быть что-то вроде $\text{♩} = 132$ или 144, что слишком суматошно.

Такой авторитетный дирижер, как Н. С. Рабинович, был убежден, что Чайковский пропустил здесь обозначение *ritenuto*. Если принять это предположение, тогда *rosso più animato* будет не быстрее *Tempo I*, а наоборот — сдержаннее, то есть дирижер будет отталкиваться от темпа, к которому мы пришли в конце *ritenuto*. А в течение шестнадцати тактов «несколько более взволнованного темпа» (точный перевод обозначения *rosso più animato*) мы сможем движение «раскачать» и прийти к основному темпу. Это предположение мне кажется логичным, потому что с точки зрения конструкции всей формы темп, резко срывающийся в этих шестнадцати тактах, а потом неожиданно осаживаемый на акцентах валторн, нарушает логику движения. К тому же если придерживаться традиций изменения темпа, о которых мы говорили, разбирая экспозицию (ускорение перед темой гобоя), то от цифры 16 до цифры 17 нам придется за очень маленький отрезок времени менять темп четыре раза. Так что я придерживаюсь точки зрения Рабиновича и считаю, что перед *rosso più animato* должно быть замедление. Само же *rosso più animato* должно быть несколько медленнее, чем основной темп, и за шестнадцать тактов надо этот темп достигнуть.

В двенадцатом такте цифры 23 (литера X) есть возглас трубы с низкими валторнами. Здесь обычно делают маленькое *ritenuto*, подготавливая *rosso meno animato*. Попробуйте войти в сверкающие тромбоны без замедления, и вы увидите, что это вполне логично: движение восьмыми в фигурации по абсолютной скорости будет равно восьмым в триолях, и пульс не замедлится. Это и определит темп *rosso meno mosso*. Оно большей частью берется слишком медленно, отчего тема приобретает грозный, а не ликующий характер.

Далее — перед *molto vivace* — существует традиция делать большое *ritenuto*, чтобы затем как бы «сорваться». Концепция логичная, но попробуем все же проанализировать, как это зафиксировано в партитуре: *rosso meno mosso* (именно *rosso*!) — это не кульминация, а как бы предыкт к чему-то последующему. Четыре раза проводится двутакт начала лейттемы. Пятое проведение — как бы итог предыдущих четырех на фоне оглушительного *tremolo* литавр, но это еще не конец. Дальше следует захлебывающаяся скороговорка ритма лейттемы, все повышающаяся в регистрах, и в цифре 24 (литера Y) идет модуляционное отклонение в параллельный мажор, но это еще не завершенное построение — мы стремимся к органному пункту на доминанте. И наконец, последнее многоточие перед кодой — фермата после аккорда в *ritenuto molto*. Иными словами, мы имеем начиная с *rosso meno mosso* сплошной подход к величественной арке — горделивому шествию в 4/4 *Moderato assai e molto maestoso*. Попробуем не дробить его частыми изменениями темпа и сыграем все единым дыханием (то есть не делая замедлений перед *rosso meno mosso* и перед *molto vivace*). Вы увидите, что форма приобретает законченность, и будет хорошо подготовлено оптимистическое завершение симфонии.

Однако если принять концепцию торжества злого рока, то требуется выделить «вторжение» лейттемы в *rosso meno mosso*, то есть брать его намного медленнее, подготовить некоторым *ritenuto* в последнем такте перед тромбонами и угнетающе завершить это проведение большим расширением перед *molto vivace*. Тогда эти темповые изменения текста будут психологически оправданы — и такая трактовка может иметь место. Но этого ли хотел Чайковский ?! Вот вам пример, как на первый взгляд незначительные изменения в деталях влияют на прочтение всей симфонии!

Классическое место для ошибки дирижера — девять тактов до 4/4. Здесь очень легко промахнуться:



Вы должны для себя точно разметить четырехтакты. Там, где звучит первый симажорный аккорд и начинается тремоло литавр на си, — это четвертый такт большого такта, а не первый! Дальше отсчитывать четырехтакты довольно легко — длинный аккорд снимается в четвертом такте. Фермата не на аккорде, а на паузе. Это очень типично для Чайковского (вспомним конец первой части Первой симфонии, конец первой части Пятой симфонии). С восьмой в *ritenuto molto* постоянно возникают недоразумения: ее часто показывают отдельным жестом и превращают чуть ли не в четверть. Я советую вторую половину такта дробить четвертями (два-и), и тогда будет легко сыграть восьмую в *molto ritenuto*. Не делайте ферматы на последнем аккорде. Очень часто в публике найдется какой-нибудь архимузыкальный человек, который примет доминанту за тонику и начнет аплодировать. Чрезмерная остановка на аккорде дополнительно спровоцирует его.

Дальше начинается победное шествие — самая светлая музыка в симфонии. Чем сдержаннее это дирижировать, тем лучше. Звучание должно быть наполненным, широким; струнные могут выявить свой тон до конца. Надо следить, чтобы смычки были большими и шестнадцатые игрались широким *detache*. Обратите особое внимание на отсутствие паузы после первой ноты во втором такте темы (не надо здесь применять штрих — два раза вниз, что часто делается). Во втором такте цифры 25 (литера Z) существует традиция удваивать трубу. Неверная традиция: пронзительность и яркость этого тембра нужно приберечь для цифры 26 (литера A). Там две трубы должны выявиться в полную силу.

В цифре 27 (литера B) важно рассчитать кульминацию, которая наступает за один такт до Presto (ложная доминанта). Нюанс *sfff*. До этого мы долго играли *ff*, и вели все время трубы. Мне кажется, что в цифре 27, несмотря на то что у труб еще в течение двух тактов продолжается мелодия, их можно немного спрятать и выявить высокие деревянные духовые и скрипки. Это важно потому, что с третьего такта трубы заканчивают свою мелодию, переходят на гармонию, что должно быть незаметно. Все силы меди нужно сохранить для последнего такта перед Presto. Тут надо распорядиться динамикой очень умело, потому что дважды сделать *sfff* довольно трудно. В последних трех тактах перед Presto вы немного убавили громкость всей меди, а в нужный момент (последний такт) она обрушилась. Но ведь эффект *sfff* необходим еще один раз. Я думаю, греха не будет, если медь после первого *sfff* сейчас же сбавит звучность до *mf* (в то время как все остальные будут играть на полную мощь) и развернет *crescendo* ко второму акценту, повторив тот же прием после третьей четверти. Если это сделает одна медь, а литавры продолжают тремоло в *fff* и отдельным ударом подчеркнут второе *sfff*, — вот здесь, как мне кажется, вполне уместно некоторое расширение, ибо только теперь мы подходим к собственно заключению всей симфонии, и надо показать, что все дальнейшее ликование — это как бы «довесок», утверждение конца. В последнем Presto медь не должна «зверствовать», особенно это касается тромбонов. Все должно играть легко.

В цифре 29 (литера d) основная функция у струнных. Если медь здесь будет играть слишком громко, она неизбежно будет отставать, в то время как скрипки по инерции будут вылетать вперед. Здесь постоянный источник ансамблевого беспокойства. Надо несколько приглушить медь: ее нюанс должен быть меньше, чем *fff*. Советую каждую половинную ноту маркировать и чуть отпускать.

Несколько слов о соотношении последних темпов. Если мы изучим внимательно метроном, то увидим, что Presto обозначено $\text{♩} = 144$. Стало быть, целая нота (такт) будет равняться 72. Темп быстрый, и мы ощущаем движение целыми тактами.

Дальше в *molto trerrio mosso* написано, что удар (♩) равен 96, то есть быстрее, чем предыдущий целый такт, но не намного. Мне кажется, что, поскольку до конца осталось всего лишь несколько тактов, для единства линии и для стремления к последней точке финала здесь надо оставить старый пульс — сделать так, чтобы половина такта в *molto meno mosso* точно равнялась целому такту в предыдущем Presto. Тогда кратность не изменится, потому что, хотя здесь и появляются триоли, главное — шаги аккордов, которые в $\frac{6}{4}$, продолжают настойчивое утверждение каждого удара. Если же сменить пульс и играть $\frac{6}{4}$ в новом соотношении темпов, величественность смажется, так как просто не хватит времени для фиксации последнего *molto meno mosso* как заключения всей эпопеи. Сохраняя здесь кратность, мы сделаем заключение симфонии более органичным. Иногда можно погрешить против буквы метронома в интересах целого. Я вообще рекомендую молодым дирижерам всякие смены темпов, если они не открывают новый по содержанию раздел, попытаться прежде всего свести к кратности, потому что общее впечатление формы ощущается всегда по длинным линиям. Если же вы будете чрезмерно дробить темпы, слушателю труднее уяснить себе: о главном или второстепенном пойдет речь после смены пульса. Это относится, разумеется, в первую очередь к романтической музыке с протяженными линиями и ясной четырех или трехтактовой метротектоникой.

Шестая симфония

(«Патетическая» си минор соч. 74)

Шестая симфония — вершина творчества Чайковского, его лебединая песня и, несомненно, реквием самому себе. Скерцо, которое иногда трактуется как жизнеутверждающее, с моей точки зрения, самая трагическая часть; собственно, в подходе к скерцо и выражается концепция дирижера.

Шестая симфония — наиболее зрелое сочинение Чайковского и в отношении формы и инструментовки, и с точки зрения записи. Те, кто имел возможность изучить симфонию по факсимиле, знают, что там минимальное количество исправлений. Замысел был выношен настолько, что можно подумать: мы имеем дело с переписанной копией, а не с манускриптом.

В этой симфонии мы находим смелейшие приемы инструментовки. Например, в некоторых «туттийных» эпизодах скерцо (т. 3 цифры 18 = литера S) в *f* одни разделенные первые скрипки с кларнетом и фаготом принимают на себя всю нагрузку, а звучит это фантастически. В том же скерцо интересно проследить за функцией вторых голосов: например, на орга'нном пункте после цифры 19 (литера T). Удивительно, как они индивидуализированы. Чайковский был мастером инструментовки. Все звучит у него превосходно. Интересно также, что инструментовка Чайковского носит, как правило, психологический характер — краски, тембры выражают идею. Римский-Корсаков тоже прекрасно знал и чувствовал оркестр, но его инструментовка более колористическая. Яркость, сочность его оркестрового письма повлияла на композиторов-колористов позднего времени (например, на Равеля). У Чайковского же особенность инструментовки заключается, в частности, в том, что краски оркестра он часто использует как лейттемы. Удивительно, что Римский-Корсаков, человек с таким развитым музыкальным мышлением, не мог иногда этого понять. В «Летописи моей музыкальной жизни» он писал, что в опере Чайковского «Иоланта» музыка произвела на него неровное впечатление — особенно странно прозвучало вступление, написанное «почему-то для одних духовых инструментов». Ведь совершенно ясно, почему это так: Иоланта слепа, она не видит света, и в данном контексте мертвые тембры духовых без теплой вибрации струнных — это духовный мир слепой героини. Здесь одна из гениальных находок Чайковского.

Первая часть

Прежде всего советую обратить внимание на темп вступления. Это *Adagio*, а не *Andante*; большей частью оно играет недостаточно размеренно. Причин несколько. Во-первых, это очень трудно для фagота. Требуется большое мастерство, чтобы выдержать первую фразу в написанном нюансе *pp*. Во втором такте на второй ноте написана крещендирующая вилка. Я ее понимаю как помощь в *crescendo* контрабасам, а не как фразировочную вилочку. Интонация стремится к третьей ноте, в четвертой — уход и только потом вилка к следующей фразе.



Таким образом, это crescendo должно быть очень небольшим и начинаться только после ясного ухода во второй четверти. Фагот каждым таким crescendo как бы подготавливает звучность начала следующей фразы. Если фаготист может сыграть все три фразы на одном дыхании и перехватить его только перед пятым тактом — тем лучше. Однако это очень трудно, и можно брать дыхание и перед третьей фразой. Наконец, в пятом такте появляется первое sf. Око должно быть в достаточной степени острым и зловещим, чтобы показать разницу между предыдущими виолочками, не приводящими к акценту, и этим вздрагиванием, после которого наступает долгая пауза (опасайтесь ее недодержать!).

Вторая причина слишком подвижного темпа вступления лежит в неверном драматургическом замысле дирижера. Некоторые представляют себе первые такты до паузы (пять тактов) как одну фразу и ведут ее к пятому такту «единым дыханием». А на самом деле это — четыре робкие попытки нащупать интонацию, как бы поиск мелодии, и до первого проведения ее альтами и виолончелями в Allegro pop troppo мы должны находиться в недоумение — во что же выльются эти мучительные секвенции.

Весь цикл повторяется с добавлением двух «вздохов» у деревянных.

За шесть тактов до Allegro pop -troppo существует традиция альтам играть pop divisi и делиться только в последних двух тактах. Придерживаться этой традиции или отказаться от нее — зависит от качества и количества альтовой группы вашего оркестра. Если она у вас хорошая, то и половина ее будет звучать полноценно, потому что мощного звучания альтов здесь не требуется — это жалобные стоны. Если же группа малочисленная, то вполне можно первые такты сыграть всем.

Обыкновенно валторны — и первая и вторая слишком рано начинают раздувать свой фа-диез. Сначала, прежде чем начать crescendo, надо зафиксировать рождение этой ноты как бы из ничего. Причем вступление гобоев и — дальше — кларнетов должно быть не тише, чем результат crescendo валторны.

В Allegro non troppo очень часто три первые «пустые» четверти дирижируются в одном темпе, а потом на последнем ударе начинаются поиски темпа. Порой здесь вторые альты звучат громче первых, особенно на шестнадцатых. К тому же иногда это звучит слишком скрипуче, и вместо скорбных вздохов и робкого «вопросительного» появления этой темы получается ненужная активность. Поработайте над балансом и качеством звучания. Обратите внимание на разрешения аккордов — восьмые часто просто не слышны, так как исполняются слишком коротко.

У флейты написаны акценты на вторую и четвертую четверть; есть акцент и во втором такте. Мне кажется, здесь имеется в виду как бы небольшое tenuto на этих нотах. Оно должно компенсироваться убыстрением остальных трех шестнадцатых, но аккомпанирующие голоса должны слушать флейту и не «наступать» на нее. Дальше акценты исчезают, и альты с кларнетами передают свою фразу виолончелям уже в темпе.

Передача темы от альтов деревянным духовым обыкновенно происходит с некоторой оттяжкой — первая флейта опаздывает со вступлением.

Начиная с цифры 1 (литера А) часто наблюдается колебание темпа. Уже с пятого такта есть тенденция делать *accelerando* и взлет скрипок к *ff* практически получается *piu mosso*, что, с моей точки зрения, неверно. *Crescendo* первых скрипок должно обязательно быть в ровном темпе. По мере усиления им надо предложить переходить ближе к колодке, для того чтобы в последних тактах фраза была исполнена полноценным *ff*. Нужно также обратить внимание, чтобы в половинной не гасилась звучность и она не заканчивалась тише, чем начало дальнейших шестнадцатых. Далее очень трудно рассчитать *diminuendo* и скатиться вниз так, как это указано у автора, — *ff*, *f*, *mf*, *p*. Не надо торопиться в *saltando*, которое должно начинаться в *subito pp* (линия *diminuendo* остановилась на *p*). Все должно носить колющий и острый характер. Отсюда начинается подъем звучности — от *pp* к *p* и к *mp*. В цифре 2 (литера В) струнным надо играть остро и не очень тихо, иначе получится добродушно, а здесь — тревога.

Валторны в ответной фразе (*espressivo*) имеют тенденцию играть первую ноту слишком коротко, как шестнадцатую. Нужно попросить играть ее певуче:



В переключке деревянных духовых со струнными нюанс, написанный автором, выполняется недостаточно тщательно (см. пример 174).

Большей частью это исполняется слишком громко, и три последние ноты играются без *diminuendo*, одинаково, в то время как нужно показать уход фразы и тем самым уступить место другой группе.

Первое вступление меди — напоминание о главной партии. Первая фраза *f*, вторая *ff*. В первом возгласе надо играть острым языком, ярким *marcato*, но оставить запас звука для второй фразы. Обратите внимание на то что последняя нота фразы должна быть восьмой, а не четвертью, — это нужно подчеркнуть (см. пример 175).

В Adagio альты должны сделать достаточно ясное *crescendo* от *pp* до *mp*. Последнюю восьмую полезно показать отдельным жестом — над ней стоит точка. В связи с этой фразой альтов хочу остановиться на одном технологическом приеме, который для меня является принципиально важным при смычковедении в оркестре. Альты, играя ноты ре и фа-диез, оказываются у колодки и обычно протягивают последнее фа-диез всем смычком, чтобы закончить ноту в *ppp* у его конца. Несмотря на медленный темп, ферматы на этой ноте нет, она стоит на паузе, поэтому альты торопятся скорее провести смычок до конца, и вместо *diminuendo* эта нота крещендирует. В таких случаях я прошу музыкантов оставаться в середине смычка, а не доводить его до конца. Это принципиально отличается от сольной манеры исполнения. Конечно, солист проведет смычок до конца и красивым *diminuendo* закончит эту ноту. В оркестре же, даже самого высокого класса, идентично все этого сделать не смогут, потому что для каждого из музыкантов характерен разный контроль за правой рукой.

Побочная партия. Надо сказать, что это — самая сентиментальная музыка во всей симфонии. Сентиментальность обусловлена, конечно, замыслом автора (воспоминания об утраченном счастье). Дословно тема проводится на протяжении всей части три раза, будучи каждый раз наполнена новыми нюансами, в другой инструментовке и с разным психологическим подтекстом. Первый раз это исполняется с сурдинами, второй — без сурдин и в более высоком нюансе; третий раз (в репризе) с наиболее насыщенным аккомпанементом и в самой контрастной динамике. Поэтому, проводя тему, нужно отчетливо представлять себе все три аспекта ее содержания. Первое проведение — это отдаленное воспоминание, окрашенное дымкой времени. Это было так давно, что вы даже вспоминаете о нем смутно. Поэтому — затуманенная звучность (струнные с сурдинами) и всего одно проведение темы без дальнейшего развития, сейчас же сменяющееся новым материалом. Счастье, о котором вы вспоминали, было очень непродолжительно.

Темп побочной партии — *Andante*. Очень часто оно, особенно в трактовках немецких дирижеров, склонных к сентиментализму, превращается в полное *Adagio*. Но ведь *Andante* — это шаг. Эту тему надо исполнять проще и не допускать излишней слащавости. Часто первые три ноты начинают медленнее, чем дальнейшее изложение темы: и дирижер, и оркестр как бы ищут темп в этом затакте. Секрет в том, что вы должны отложить два первых «пустых» удара точно в последующем темпе и этим продиктовать предстоящее движение. Между тем чаще всего эти четверти откладываются формально, быстрее последующего темпа, не говоря уже о том, что иногда вообще их пропускают и дают сразу третий удар. В первых четырех тактах никакого изменения темпа нет, но, как правило, они сопровождаются преувеличенным *crescendo* во втором такте и замедлением при *diminuendo*. Это и есть порочная традиция. Чайковский вовсе не имел в виду слащавости. В теме есть волнение. Оно подтверждено достаточно большим взлетом нюанса в пятом такте от *p* до *f* и обозначением *incalzando*. Значит, первые четыре такта должны быть в спокойном, не меняющемся темпе. Теперь вернемся к тому, нужно ли дирижировать пустые четверти в первом такте *Andante*? Нужно! Потому что это создает пульс, обозначает будущее движение. Если бы Чайковскому не нужно было ощущения предстоящего движения, то он мог бы написать начало темы раньше, в том такте, где играют альты, — это вполне можно было сделать, поставив фермату на шестнадцатой паузе (аналогичный случай будет в финале — там он еще показательнее). Но Чайковский, весьма тщательно йотирующий свои произведения, записал именно так: первые три удара — пробуждение от оцепенения, к которому

привели нас альты. Это очень важно и для публики, которая должна видеть, что что-то уже началось, хотя и беззвучно. Кроме того, это помогает музыкантам попасть в правильный темп.

Еще один совет по той же теме. Мне кажется уместным сменить здесь напечатанный штрих. Я имел возможность познакомиться со штрихами Л. М. Цейтлина, руководителя Персимфанса. Необычайно интересные штрихи. Они воспринимаются как современные, хотя и были предложены несколько десятилетий назад. У Чайковского написано вверх смычком, то есть в соответствии с принципами смычковедения прошлого века, — первая четверть всегда вниз. В этом случае *crescendo* будет делаться нажимом смычка, идущего вниз. Если же начать затакт вниз смычком, то при движении вверх смычок сам сделает волну усиления звучности, а музыканту остается только украсить это вибрацией. Но тут есть опасность, что естественное усиление будет преувеличено еще и нажимом руки. Нужно предупредить музыкантов: «Не нажимайте на смычок, ваша задача вибрировать и яснее стремиться в фразе к ноте ре, тогда это получится как естественный вздох». Это важно еще и потому, что чрезмерное *crescendo* придает излишнюю активность этому первому, робкому воспоминанию:



Incaizando в пятом и шестом тактах должны быть достаточно активные. Но если исходить из того, что все три раза тема проводится с разным психологическим наполнением, я советую здесь не делать его чрезмерным.

В последнем проведении темы, когда будет взлет на пассажах тридцатьвторыми, — вот там *incaizando* будет, как взрыв страсти. Здесь же это лишь окрашенная грустью попытка перенестись в далекое, счастливое прошлое.

Очень неудобно для исполнения *diminuendo* перед *ritenuto*, выписанное автором в шестом такте *Andante*:



Степень разницы между *f* и *mf* очень невелика, но фразировка здесь показана достаточно точно. Акцент на ноте ми подразумевает не острый укол, а глубокий нажим вибрации. Необходимо сделать *diminuendo* от ноты соль, может быть, даже большее, чем до *mf*, для ясности ухода. Не спешите с началом нового *crescendo* к фадиез, тем более что здесь начинается *ritenuto*, которое должно быть достаточно явственным. Это заключение фразы должно вызвать ощущение угасания сил. Тем более что вторые скрипки и альты вступают здесь довольно-таки острым диссонансным ходом, резким, как болезненный укол.

Дальше — *Moderato mosso*: чем будет спокойней, тем лучше. *Saltando* здесь не предполагает веселости, это трепетный пульс скрытого беспокойства.

Начиная с четвертых тактов до цифры 5 (литера F) у гобоя и двух флейт первая фраза — нарастание, вторая — спад. Чтобы ясно показать конструкцию фразы, советую за два такта до цифры 5 *diminuendo* сделать большим, чем последующий акцент в *mf* (так же, как я советовал в седьмом такте побочной партии):



Акцент как бы фиксирует бессилие. Медь здесь звучит достаточно грозно, но ее нюанс на степень ниже, она не должна заглушать линию деревянных. В цифре 6 (литера F) мелодию играют флейты и два кларнета в р, следующая фраза *piu forte*, а потом *f*. Чаще всего бывает, что первая фраза в цифре 6 звучит уже достаточно громко, вторая — мощно, а дальше уже невозможно делать *crescendo*, хотя у нас еще впереди *f* и *ff*, да еще *sff* в конце. Эта эволюция громкости должна быть точно рассчитана.

Очень заметно, когда первые скрипки бросают свой аккомпанемент, но потом вступают вновь на *ff*. Группа первых скрипок, как правило, больше вторых, она играет гораздо более мощным звуком. Поэтому надо последить, чтобы они не вступали чересчур громко после паузы.

Второе проведение темы более звучное и более открытое. Это то счастье, которого вы почти достигли. Там вы о нем только грезили, здесь же кажется, еще немного — и оно вернется снова. Нет сурдин. Нюанс *mf*, и потом будет *crescendo* до *ff*. Поэтому и *incalzando* здесь должно быть большим, чем в первом случае, звучность скрипок и альтов должна быть вибрирующей, теплой и в достаточной степени яркой. Безусловно, надо отказаться от традиции некоторых немецких дирижеров, заставляющих здесь играть слишком тихо, — в этом случае вся музыка приобретает вместо открытого и светлого звучания сентиментальный характер и нивелируется разница между двумя проведениями темы. Интересная деталь: здесь, единственный раз из всех трех изложений темы, после кульминации в седьмом такте *Andante*, там, где обозначено *ritenuto*, — три затактовые ноты даны без *diminuendo*, в восьмом такте следует *mf* как *subito*. В аккомпанементе же *diminuendo* есть. Это проведено последовательно два раза. Если мы обратимся к манускрипту, то увидим, что там Чайковский даже разделил штрих (сначала у него были написаны три ноты под одной лигой), что не дает возможности сделать *diminuendo*, аналогичное остальным

проведениям этой темы. Стало быть, он имел в виду какой-то внезапный спад в мелодии.

Дальше *Moderato assai* ♩ = 88 (т. 4 до цифры 7 = литера g). В предыдущей побочной партии *Andante* ♩ = 69. Значит, здесь темп должен быть быстрее предыдущего. Как же это сделать, когда мы имеем в первом такте те же триоли? Нужен новый темп только с третьей четверти, где фактура триолей прекращается.

Ritenuto, написанное за два такта до последующего *Adagio mosso*, обычно делается по крайней мере за четыре; вследствие этого кларнет начинает свое соло медленнее, чем имел в виду автор, — *mosso* опускается, и остается только *Adagio*. Это неверно. Здесь ведь только воспоминания о теме, и воспоминания разорванные. В репризе подобные воспоминания приведут к чему-то вроде *funebre*, там и будет полное проведение темы, здесь же — только осколки. Но темп и там и тут одинаковый. Напоминаю об этом, потому, что в репризе название темпа записано иначе (простомено), хотя метроном поставлен такой же: ♩ = 60. Таким образом, чтобы прийти к правильному темпу, *rallentando* перед соло кларнета нужно делать там, где написано, то есть только в последних двух тактах. Кларнет, разумеется, должен играть предельно тихо, а аккомпанемент струнных и литавр тем более. *Rallentando molto* только в последних трех тактах, но уже действительно *molto*, чтобы подвести логично к четырем ферматам в последней фразе. Надо обратить внимание кларнетиста на то, что в первом такте последняя нота у него восьмая, а в третьем — шестнадцатая; не все музыканты аккуратно показывают эту разницу.

Замена фагота бас-кларнетом на последних четырех нотах перед разработкой совершенно оправдана. Сыграть эти ноты rrrrrrrr фаготист, конечно, физически не может. Эту традицию уже невозможно отменить. В моей практике был случай, когда заболел бас-кларнетист и фаготисту пришлось сыграть эти четыре ноты на фаготе. Играл отличный музыкант, и он сделал максимально возможное *pianissimo*, но прозвучало это совершенно убийственно. Сейчас, действительно, мы не можем представить себе эту фразу без бас-кларнета.

В начале разработки советую применить штрихи Цейтлина. У автора они написаны так, что с первой ноты второго такта приходится переносить смычок к колодке, и предыдущая длинная нота не выдерживается. Цейтлин предлагал иной вариант: начать, наоборот, вниз смычком и присоединить к длинной ноте последующую восьмую. В четвертом такте две последние шестнадцатые развязываются. И триоли начинаются снова вниз:



Аналогичные штрихи нужно употребить и в последнем взлете перед цифрой 8 (литера Н).

Есть традиция эти два кульминационных такта играть несколько медленнее:



В манускрипте Чайковского в этом месте было написано *pesante*, но потом его же рукой зачеркнуто. Значит, эта традиция идет против воли автора. Замедление здесь не нужно, потому что все очень зловеще,— страшная сила и напор рожают истерическое фугато. Если замедлить перед ним, получится как бы начало нового куска, и единая линия прервется. Говорят, Никиш достигал в начале разработки сильнейшего эффекта. Он держал руки у груди и давал первый удар *Allegro vivo* только кистью, то есть не подготавливая большим движением публику, взрыв раздавался как бы без участия дирижера и был тем неожиданнее и неотразимее по воздействию. Если у вас хватит техники и возможности отрепетировать с оркестром нечто подобное — это, как мне кажется, существенно обогатит вашу трактовку. Дирижер должен быть и актером тоже: помнить, что его внешний вид, его движения должны помогать восприятию музыки.

Второй такт цифры 8. Я почти никогда не слышал,, чтобы в синкопах абсолютно точно вступили деревянные-духовые. Они настолько опаздывают, что воспринимаются почти первой четвертью следующего такта:

А требуется немного — просто попросить музыкантов: «Играйте немного раньше, чем вам хочется», — и напомнить им это жестом. Здесь все построено на ощущении смещения сильной доли — полное смятение.

Квартовые ходы у меди — это то новое, что внес Чайковский в развитие гармонической структуры своей музыки. Квартовое построение в виде контрапункта мы видели уже в Третьей симфонии (заключительная партия первой части). Здесь у этих ходов важная психологическая функция: подпрыгивающее скатывание вниз.

Первая кульминация — ход труб сверху вниз. Откуда появилась эта интонация?



Это же первые три ноты побочной партии! Мы видим гениальный пример подлинно симфонической трансформации темы. А здесь она искажена гримасой. Очень важно, чтобы трубы не делали *diminuendo* к концу фразы, спад регистра диктует даже усиление динамики: чем дальше — тем сильнее.

В хорале «Со святыми упокой» (пятый такт цифры 10=литера К) первый тромбон должен играть специально громче, потому что труба, играющая ниже него, плохо сливается темброво (и, кроме того, часто высит, это особенность данного регистра). Дальше половинные ноты хорала переходят к трубам и затем превращаются в восьмые. Они имеют весьма важное психологическое значение. Это не просто аккомпанемент, а важный смысловой штрих — наступление судьбы. Надо потребовать от музыкантов, чтобы они играли восьмые как можно острее, а по мере *crescendo* не удлиняли их, а наоборот, делали все короче и короче, ибо в цифре 11 (литера L) с появлением четвертей с черточками дано явное противопоставление. Вспомним коду первой части Пятой симфонии (см. разбор Пятой симфонии, стр. 157). Там тоже все построено на наступающих острых аккордах меди. Я уже говорил, в связи с Пятой симфонией, о психологическом значении таких аккордов у позднего Чайковского. И чем более будет чеканным темп (и там, и здесь, в Шестой симфонии), без тенденции к ускорению и к удлинению восьмых, тем это будет страшнее. Это — шаги судьбы. Для Чайковского, по-видимому, этот лейт-тембр был чрезвычайно важным художественным элементом.

В цифре 12 (литера М) обычно несколько успокаивают темп, хотя у автора не помечено никакого *rallentando*. Это вполне допустимо, поскольку здесь наступает момент растерянности, и важно дать его почувствовать; робкие вопросы скрипок и альтов; чрезвычайно важные паузы в теме — отсутствие ответа, и непрерывно пульсирующий ритм валторн. Следите, чтобы движение не комкалось. Дело в том, что валторны чаще всего не воспроизводят правильного ритма:



Как правило, они играют после синкопы две шестнадцатые. В репетиционной работе в педагогических целях советую предложить валторнам сыграть это место, предположим, три раза без лиги (то есть отстучать все ноты), а на четвертый раз так, как написано. Тогда они правильно почувствуют этот пульс.

Передача от первого тромбона ко второму должна быть незаметной. Здесь может наблюдаться иногда неточность интонации; кроме того, каждый тромбон произвольно вступает с некоторым акцентом. Начиная со второго тромбона я советую музыкантам перенимать ноту от своего соседа на волосок раньше, чтобы не фиксировать своего вступления. Заключительная фраза второго тромбона, которую он всегда долго ждет, предвкушая удовольствие просолировать, не должна очень выпирать (*crescendo* всего от *pp* до *p*).

К этому месту (цифра 12) приводит постепенное *diminuendo* на синкопах. Надо проследить за их точностью, а также чтобы виолончели и контрабасы сделали полное *morendo* (*diminuendo* у них обозначено дважды, второй раз даже после *pp*). Важно, чтобы шуршание в басах не останавливалось, а как бы истаяло.

С десятого такта после цифры 12 оцепенение кончается — начинается новое наступление. В цифре 13 (литера N) написано *ff*, а в следующем такте — *fff*. Здесь, несмотря на то что у труб и валторн очень важный ритмический рисунок, медь в *ff* ни в коем случае не должна перекрывать остальные инструменты. Внезапное выявление должно быть только в том месте, где обозначено *fff*:



С пятого такта после цифры 13 на синкопных аккордах такой силы уже не требуется, хотя они и должны быть достаточно мощными; сбавьте нюанс у меди.

Дальше у струнных — *f*, у деревянных духовых — *ff*, и только с третьей фразы у струнных — *ff*. Надо, чтобы все струнные не начинали эту секвенцию сразу *ff*. Это нелегко, потому что темперамент захлестывает, и хочется играть достаточно активно.

В трех тактах до цифры. 14 (литера O), как правило, в шестнадцатых последние ноты у струнных и флейт «съедаются». Попросите их не убыстрять темп в конце фразы.

В цифре 14 последний спад (*subito pp*) и начало нагнетания перед главной кульминацией. Спад получается всегда довольно легко, потому что после паузы струнные начинают *pp* почти одни. Трудность заключается в расчете нагнетания. Обычно медь начинает делать *crescendo* очень рано, и, что самое опасное, тромбоны и трубы начинают играть маркированно свои четверти, в то время как здесь важно, чтобы звучность как бы «пухла». Надо попросить медь играть свой ход перед *ff* как бы *portato* (черточки под лигой). Зато в *ff* у всех должны быть очень острые восьмые. Тогда ясно будет пробиваться нервный ритм труб, валторн и альтов. А дальше, в цифре 15 (литера P), уже можно не бояться силы. Здесь должен греметь весь оркестр

— ходы труб и тромбонов навстречу друг другу слышны при любой силе литавр. За один такт до цифры 16 (литера O) виолончелям желательно сделать некоторое *diminuendo*, ибо всегда слышно, как они отрывают свою последнюю восьмую, кончая тремоло в басу, для перехода на мелодию.

Здесь же делают небольшое *diminuendo* и литавры {от *ff* до *f*). У них этот этот нюанс акустический, а не психологический — автору и дальше нужна была насыщенная звучность, но чтобы струнные приняли на себя всю ее интенсивность, он снизил нюанс литаврам. Я советую попросить литавриста сделать это *diminuendo* немного позже, может быть, даже в самый последний момент, чтобы передать свою силу струнным без «дырки», то есть без заметного спада (примерно так же, как в начале разработки первой части Четвертой симфонии, — см. стр. 117). Как ни странно, но в этой кульминации трубы должны играть не громче *mf*. Особенно вылезает их кварта — остро диссонирующий интервал. Тут могут играть во всю мощь все, кроме труб; их роль — только заполнить гармонию.

Тромбоны должны играть острую шестнадцатую, потому что до этого, в цифре 16, у перекрещивающихся струнных (восьмая) — жалобное вопрошение. Тромбоны же отвечают им повелительным возгласом:

The image displays a musical score for measures 14, 15, and 16. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Flutes I & II (Fl. I, II), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The second system includes Corno (Cr.), Trumpets (Trbn.), Trombones (Trb., Tb.), Trumpet (Tp.), and a section for Strings (Archi). The woodwinds and strings are marked with *ff* (fortissimo). The brass section, including the Trombones and Trumpets, is marked with *ff marcato*. The strings are marked with *ff* and *largamente, forte possibile*. The score shows a complex texture with many overlapping notes and rests, characteristic of a climactic moment in a symphony.

В трех тактах до цифры 17 (литера Р) и дальше существует традиция дописывать первый и второй тромбоны до конца всей фразы, то есть включая нижнее ми-диез. Традиция вполне логичная. Высокие тромбоны в те времена не имели хорошей интонации в низком регистре, и поэтому Чайковский остерегался их применять, хотя совершенно очевидно, что здесь нужны все средства для максимального crescendo при ходе к *ffff*.

Второй взрыв — валторны *ff* в четвертом такте после цифры 17 — тоже должен быть достаточно активным.

И, наконец, следует последнее проведение побочной партии — *Andante come prima*. Это ее третий полный вариант, уже в нюансе *p*. Второе проведение было тоже без сурдин, но в *mf*. Видимо, там было какое-то открытое излияние души, здесь же все чуть удалилось. После того что произошло в этой страшной разработке, тема уже не может прозвучать в достаточной степени светло. Это прощание с любовью, прощание со всем светлым и жизни человека. Не бойтесь передержать паузу перед вступлением басов. Советую первые две четверти дирижировать на восемь. Здесь это уместно, чтобы спокойно попасть в нужный темп, несмотря на неизбежное сердцебиение после грандиозного краха:

The image shows a musical score for measures 185 to 187. The tempo is marked 'Andante come prima' with a metronome marking of 60. The score includes parts for Flutes I, II, and III, and the String section (Archi). The woodwinds play a melodic line with 'pion dolcissimo' markings. The strings play a rhythmic pattern with 'arco' and 'pp' markings.

Обращаю внимание на то, что здесь значительно обогащена фактура: появляются подголоски — восходящий ход струнных, очень выразительные ходы у гобоев и кларнетов. Первое и второе *incaizando* должны отличаться друг от друга. Первое — такое, каким было в первых проведениях в экспозиции. Второе — в цифре 18 (литера S) должно быть ярчайшим, и убыстрение наибольшим. Нюанс — до *fff*. Валторны должны здесь немного приподнять раструбы; их ход — это грозный ответ на взрыв страсти. Вся медь, поддержанная литаврами, здесь доходит до *sff* — будто вы упали ниц, после удара еще раз попытались приподняться (второе crescendo в последнем такте перед *Tempo I*) — нет, не хватило сил... *Tempo I* медленнее, чем было *Moderato assai* в экспозиции. Это тот же темп побочной партии — покорность в стенаниях виолончелей, спешить не надо.

В цифре 19 *meno mosso* равняется *Adagio mosso* экспозиции. Фраза кларнета должна быть, конечно, очень тихой. Но нельзя забывать, что его *pp* здесь зависит и от возможностей других аккомпанирующих духовых инструментов. Труднее всего тут

играть тихо второму фаготу (басовый голос не у него, а у четвертой валторны). Задача дирижера — выровнять звучность и добиться максимального *pp* в гармонии, а кларнетист должен играть в соответствии с звучностью остальных. Очень часто занижают флейты, которые любят играть с вибрато, а это недопустимо — звучание должно быть холодным.

Авторские *crescendi* в этом разделе дифференцированы, то есть в аккомпанементе они на нюанс ниже, чем у солиста. Поэтому я советую в аккомпанементе специального *crescendo* почти не делать, ибо «раздувание» поневоле выявляет неравномерность тембров, а задача сопровождения — всего лишь помочь крещендирующему кларнету небольшим мягким акцентом на 3-ей четверти:

The image shows a musical score for four instruments: Fl. I. П., Cl., Fg., and Cr. The tempo is marked 'Meno' and 'Adagio'. The Flute I part has a 'solo' marking and a 'crescendo' marking. The Clarinet part has a 'crescendo' marking. The Bassoon and Cello/Double Bass parts have 'pp' and 'pppp' markings. The score shows a crescendo in the Clarinet part, which is supported by the other instruments.

Кларнетист же должен сыграть свою фразу с естественным небольшим *crescendo*, но не передувать и не горячиться излишне в *animando*. Вся его фраза должна звучать несколько пассивно. Здесь мы имеем полное проведение темы, но в совершенно другом психологическом аспекте, чем раньше. Это уже предсмертные воспоминания: перед вами проносятся отдаленные призраки, образы, но это все в прошлом, и замедление в конце (не бойтесь доведения темпа почти до полной остановки в *quasi Adagio*!)—это последнее «прости» мечтам.

Здесь в аккомпанементе начиная с третьего такта цифры 19 (литера Т) есть трудности в партии литавр. У Чайковского последовательно выписаны размеренные тридцатьвторые. Исполнять это место метрически точно совершенно невозможно, поскольку темп все время замедляется. В последнем такте написано *quasi adagio*, и излишняя размеренность тридцатьвторых убьет эффект почти полной остановки темпа. Я предлагаю литавристу начинать тридцатьвторые в темпе, исходя из фразы кларнета, но отстукивать их в этой скорости столько времени, сколько будет держаться половинная нота у духовых. Получится более восьми ударов на четверть, но это несущественно, должно быть нечто вроде глухого рокота. Переход к *Andante mosso*, занимающий два последних такта, очень труден. В первом случае затактовую шестнадцатую играет один кларнет, и проблемы ансамбля не возникает. Но дальше нужно свести его с такой же затактовой нотой в гармонии. Тут особые неприятности доставляет манера многих оркестров играть сзади руки. Дирижер уже дал ауфтакт к разу, а каждый музыкант ждет соседа, затакт возникает позднее, чем нужно, и вам трудно правильно рассчитать замедление.



В цифре 20 (литера U) валторны должны играть несколько звучнее, несмотря на pp, потому что повторная фраза тромбонов должна быть не громче валторн, а им pp достигнуть труднее. Вы должны знать, в какой звучности ваши тромбоны сыграют последние аккорды, и попросить валторны играть с такой же силой, чтобы при смене групп менялся только тембр, а не нюанс.

Вторая часть

Почему-то эта часть обычно называется вальсом. Что-то качающееся здесь, конечно, есть, но настроение никак не вальсообразное. Мне кажется, трактовка этой части как вальса приводит к легковесности. Автор обозначил темп *Allegro con graafa* при достаточно быстром метрономе: ♩ = 144. Но все-таки это — музыка не светлая, не веселая. Очень часто ее дирижируют на два и быстрее, чем 144, указанное у Чайковского. Тогда исчезает прелесть пятикратности. Надо дирижировать на пять и начинать, памятуя о предстоящей середине, в которой никакого изменения темпа не указано.

В проведении темы у деревянных духовых советую им не брать дыхания перед тактом 5: играть на одном дыхании сначала два такта, а потом все последующие четыре такта, тогда *crescendo* к *piu forte* не будет прервана.

Дальше тема переходит к первым и вторым скрипкам, а навстречу идет движение альтов и виолончелей. Советую штрихи Цейтлина (сверху авторские штрихи, снизу — предлагаемые):

The image displays three systems of musical notation for string instruments, likely violins and violas. The notation includes various bowing techniques and dynamics. The first system is marked with '188' and '2.' at the beginning. The second system is marked with 'div.' (divisi) and 'pizz.' (pizzicato). The third system is marked with 'pizz.' and 'unis.' (unison). The notation includes various bowing techniques such as 'v' (violino), 'v' (viola), 'v' (viola), and 'v' (viola). The notation also includes various dynamics such as 'f' (forte), 'p' (piano), and 'mf' (mezzo-forte). The notation is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Чайковский тут также применяет у валторн излюбленный прием перекрещивания октав на легато (флейты второй части Второй симфонии, валторны первой части Пятой симфонии). Обращаю внимание на то, что в последнем такте перед цифрой 1 (литера А) нет *diminuendo* в теме. Часто оно делается по инерции аналогично первым фразам.

В цифре 3 (литера С) многие дирижеры почему-то с большим наслаждением выделяют валторны, то есть второй голос. В результате тема у деревянных духовых совершенно не слышна.

Один такт перед цифрой 4 (литера D) — первое *pizzicato* у струнных помечено *f*, и это *f* должно быть очень весомым. В цифре 4 есть традиция делать *meno mosso* и тем самым подчеркивать жалобность этой музыки. Если с самого начала части взять умеренное движение, то не будет необходимости менять темп, и вся она приобретет цельность. Капли нижнего голоса явятся продолжением предыдущего пульса, и музыке не будет навязана сентиментальная слащавость (тем более что эта тема много раз повторяется).

В цифре 4 рекомендую начинать вверх смычком, противоположно авторским обозначениям. Таким образом, вилка в каждом такте совпадет с направлением смычка (вверх при *crescendo*, вниз — *diminuendo*).

Однако в цифре 5 (литера E) надо начать вниз смычком, как у автора (там вилки по два такта на фразу, а не по одному, как было раньше). Поэтому при повторении первого восьмитакта в последнем такте скрипки и виолончели должны «развязать» первые две ноты, то есть сыграть восьмую отдельно:



В пятом такте цифры 5 советую обратить внимание на *pp*, которое обычно подготавливается *diminuendo*, в то время как у автора это *pp* должно наступить внезапно. Это подчеркнуто нюансом меди (у них нет вилок, но есть *subito pp*). Нужно, чтобы струнные перешли на гриф, сменив тембр. В самой этой фразе уже начинается *crescendo*. Оно должно быть небольшим, но достаточно ощутимым. Дальше штрихи такие же, как я советовал в цифре 4.

Цифра 7 (литера G). Вот яркий пример того, как сольный подход к смычковедению искажает картину. Скрипки и альты — это всплеск:



Diminuendo ко второму такту до *mf* и продолжение понижения нюанса, в то время как деревянные своим *crescendo* подготавливают новый всплеск. Как правило, музыканты, несмотря на *diminuendo* в первом такте, доводят смычок до колодки и потом на фа-диезе протягивают весь смычок до конца. Вместо угасания конца фразы получается усиление. При таком ведении смычка последняя нота фа-диез совершенно искажает всю картину, так как переносит кульминацию фразы с до-диез, как написано, — на себя. Дирижер должен следить, чтобы музыканты, во-первых, довели смычок при его движении вверх в конце первого такта не дальше его середины, а во-вторых — чтобы затем не проводили его слишком быстро, заканчивая фразу, может быть, даже не доводя смычок до шпигца.

Перед цифрой 8 (литера Н) обычно делается небольшое *rallentando*. Хотя у автора и нет такого обозначения, мне кажется, что маленькое замедление в последнем такте и незаметное, нерезкое (без цезуры!) возвращение в темп при появлении репризы вполне уместно:



Crescendi, которые перед этим появляются последовательно у деревянных духовых и струнных, у автора выписаны в одинаковых нюансах — от *p* до *mf*. Мне кажется, что снижающиеся секвенции подразумевают постепенное сбавление нюанса, и я думаю, что последние фразы деревянных и струнных должны играть с минимальным *crescendo*, то есть тише, чем до *mf*. Две последние фразы (4 т. до цифры 8) я советую не делать *crescendo* вообще, только когда мы влились в тему и незаметно вернулись в темп (примерно к концу первого такта), мы можем вернуть и более громкую звучность — активное *mf* (так делает и Е. А. Мравинский).

Кода. Цифра 13 (литера О). Для того чтобы не было «дырки» в передаче восходящей гаммы, струнные должны несколько передержать свою последнюю ноту (то есть сделать примерно так же, как виолончели передают свою линию альтам при переходе на побочную партию в экспозиции первой части):

За три такта до цифры 14 (литера О) есть аккорд у деревянных духовых, отвечающий на фразу виолончелей. Здесь надо добиться, чтобы гобой играл свой верхний голос совершенно без *vibrato*. Этот аккорд должен быть холодным. Виолончели «всплакнули», а в ответ им — бесстрастная изморозь на окне.

Советую также обратить внимание на то, что перед цифрой 15 (литера Р) у кларнета тр, а следующая фраза после цифры 15 — уже pp. Кроме того, перед скрипками, чередующимися с кларнетами, обычно получается «дырка». Скрипки играют очень осторожно, боясь излишней громкости, в результате они опаздывают со вступлением, а кларнет недодерживает свою последнюю ноту, слишком закругляя фразу:



Разумеется, никакого намека на замедление до конца части не должно быть.

В последнем такте аккорд надо снять точно на пятый удар. Вновь — тот же излюбленный прием Чайковского — закончить часть на слабой точке, как бы вопросительным знаком.

Скерцо

Прежде всего о психологии скерцо. Оно для меня — центральная часть симфонии, то, что приводит к краху. Торжество злых сил, уничтожающих человека. Это — дикое шествие, подводящее к реквиему, финалу. Однако поначалу скерцо носит как бы другой характер: какое-то грациозное движение, шуршащая звучность. Все это, действительно, может создать впечатление некоей жизнерадостности. Но это не так. Для меня эта часть по характеру родственна скерцо из Третьей оркестровой сюиты Чайковского. Там мы тоже видим суматошливое движение, перерастающее в агрессивную силу. Известно, что Чайковский панически боялся мышей. Вспомните «Щелкунчика»: в первом акте война солдатиков с мышами — настолько зловещая музыка, что под нее можно демонстрировать любые кадры минувшей войны.

Так и в скерцо разбираемой нами Шестой симфонии чувствуется возня маленьких омерзительных существ, каждое из которых казалось бы невинным само по себе, но в массе эта мышиная суматоха подавляет, постепенно принимает агрессивный характер и превращается в зловещий марш.

Прежде всего о темпе. Указанный метроном $\text{♩} = 152$ вполне достаточен. В последнее время появилась тенденция играть намного скорее, чуть ли не *alio breve*. Вот тогда и появляется ощущение добродушного порхания — движение не прослушивается отчетливо, паузы в теме смазываются, в то время как все двенадцать нот в такте должны непрерывно беспокоить ваше сознание своей четкостью и остинатностью.

Spiccato у струнных должно быть очень острым. Очень часто альтам предлагают играть *pop divisi* — вся группа играет и первую, и вторую партии до последней четверти второго такта. Это наиболее легкий для ритмической точности путь, но думаю, что неверный. Здесь трехголосие, и Чайковский, деля первые скрипки, делит соответственно и альты для баланса звучности. Передача в третьем такте

деревянным духовым не должна быть громче по звучности, поэтому струнным нужно не «перепианить», играть достаточно острым, прыгающим смычком.

Фраза гобоя рождает квартовый ход *pizzicato*. Он должен быть достаточно энергичным по звучанию, чтобы вызвать в ответ зловеющий тембр тромбонов. Обращаю внимание на разницу в нюансировке фраз гобоев и ответных реплик у медных: первые две фразы — с нарастанием звучности в длинной ноте, ответы меди — с угасанием. За два такта до цифры 3 (литера С) валторны обычно неверно фразируют:



Кульминация фразы — третья четверть второго такта, а большей частью выпирает первая нота этого такта. Здесь вторые скрипки, играющие пассажи наверх, не должны делать даже намека на *crescendo*. Лучше даже сделать *diminuendo*. Во-первых, они не закроют валторны, а во-вторых, в двух последних фразах перед цифрой 4 (литера D) подчеркнется разница: там-то и есть *crescendo*, оно приводит уже к *f*, и у валторн фраза построена иначе: *crescendo* — на все два такта. Кстати, здесь очень умело употреблены контрабасы.

Без поддержки других инструментов они играют довольно прихотливый басовый голос. Советую их выделить. Трудно добиться хорошей передачи от струнных к кларнетам и фаготам в пятом и шестом тактах после цифры 4. Триоли здесь обычно убыстряются, и получается «дырка». Советую попросить эти группы повторить данные такты несколько раз без дирижера, прислушиваясь друг к другу. Квартовая мелодия пикколо с *pizzicato* должна звучать в достаточной степени странно и страшновато, что невозможно при слишком быстром темпе, — пауза между нотами и противопоставление дуолей триолям смажется, и тема приобретет танцевальный, добродушный характер. Чередование тромбонов в повторе этой мелодии особенно трудно по координации силы звука. Здесь важно, чтобы первый тромбон не чувствовал себя единоличным солистом.

В третьем такте после цифры 6 (литера F), когда начинается переключка духовых, у всех первая нота изложена не восьмой с паузой, как прежде, а четвертью с акцентом:



Чаще всего на этот вариант не обращают внимания. Нужно посоветовать духовикам как бы «присесть» на первой ноте и потише играть вторую. Акцент и *tenuto* на первой ноте необходимо показать ясно — это уже несколько другое лицо темы. С цифры 7 (литера G) тему начинают отстукивать литавры. Здесь впервые проявляется грозный характер части. Раньше было какое-то невнятное шуршание по углам, было непонятно: вам только кажется что-то страшное или это на самом деле?

В манускрипте у Чайковского в цифре 8 (литера H) очень тщательно, на каждой странице дано напоминание корректорам о нюансах. Вначале он написал *p* альтам и виолончелям, потом передал на *pp*. У кларнетов *mf* исправлено на *piano* *leggeramente* и затем во время акцентов приписано опять *sempre p*:

The image shows a musical score for woodwinds and strings. The top system includes parts for Clarinet (Cl.), Cor (Cr.), Violoncello (V-le), Viola (Vc.), and Contrabass (Cb.). The bottom system continues the string parts. The score includes various dynamics such as *p*, *pp*, and *mf*, and markings like *leggeramente* and *sempre p*.

Мне кажется, здесь автор имел в виду не открытое, светлое звучание кларнетов, а впечатление появления какого-то призрака. Этого очень трудно добиться. Надо заставить возможно тише играть духовиков (в том числе и кларнеты, несмотря на мелкие вилки и акценты). Должно быть еле слышное *spiccato* у струнных. Особенно шумят обычно контрабасы, вступающие позже. Дирижеру в этой ситуации необходимо проявить педагогическую изобретательность. Попросить музыкантов почти не касаться смычком струн. В таких случаях, если в ответ на ваше требование они отвечают: «Маэстро, мы и так почти не играем», — я советую им: «Представьте себе, вам нужно просмотреть какой-то пассаж, а у вас спит ребенок, вы залезаете в угол с инструментом и там, прислонив ухо к грифу, еле слышно это учите. Вот сыграйте мне так». Подобные житейские образы сразу дают музыкантам нужный толчок.

Здесь тема первый раз проводится полностью и после длинного и оглушительного предыкта должна поразить контрастом затаенной звучности, представ в своем нереальном, зловещем обликах.

В цифре 10 (литера К) обыкновенно слишком громко играют трубы. Нужно уравнивать их звучность с валторнами. Медь вообще пока еще надо беречь.

При повторном проведении темы у кларнетов в авторском манускрипте снова подчеркнуто, что нужно обратить внимание на пониженные нюансы.

В цифре 13 (литера N) обычно тема в басах закрывается трубами. Здесь необходимо исправить их нюанс на *mf*. Перед репризой (два такта до цифры 14 = литера O) имеется выписанное *diminuendo* у всех *f*, *mf* и потом *p*. Советую духовикам сыграть вторую фразу как можно тише для принятия от струнных линии *diminuendo*. В репризе цифры 14 виолончели и вторые скрипки играют то, что раньше было разбито между двумя партиями альтов (см. пример 196). Часто вторые скрипки считают, что здесь их голос наиболее важен, и играют слишком громко (и сзади), особенно после *pizzicato*, которое желательно исполнять левой рукой.

В цифре 19 (литера T) начинается самое страшное. Грандиозна вспышка. К сожалению, очень часто литавристы подчеркивают вторым акцентом третий такт, хотя там уже зафиксировано *diminuendo* (см. пример 197a)

The image displays a musical score for measures 196 and 197a. Measure 196 features five staves for woodwinds: V. I div., V. II div., V-le div., V-c div., and Timp. Measures 197 and 197a show a string section and timpani. The score includes dynamic markings like (p), p, mf, and f, and performance instructions like pizz. and arco.

Разумеется, это ошибочно. Кульминация — на третьей четверти второго такта, а в третьем литавры должны угасать достаточно быстро, чтобы обеспечить четкое вступление виолончелей. Я советую струнным, начиная с виолончелей, показывать каждую смену ноты маленьким акцентом. Тема изложена в новом, третьем, варианте — каждый раз восьмые во втором такте с акцентами.

Здесь особенно важно показать второй акцент. Раньше тема как бы угасала после первой ноты второго такта, а здесь она звучит угрожающе-наступательно. Грандиозный органнй пункт длится бесконечно, и оркестровая фантазия автора поистине изумляет: весьма скромными средствами парного состава достигнуто фантастическое нагнетание.

Перед цифрой 23 (литера X) обычно очень нечетко проводится противопоставление ритма тромбонов остальному оркестру. Восьмые в триолях всеми здесь должны играть как можно короче — это нечто вроде землетрясения.

Существует ложная традиция: в пассажах цифры 23 поднимать пикколо на октаву выше и дописывать ей конец пассажа. У автора:



Подобная корректура, с моей точки зрения, полное противоречие замыслу Чайковского. Такой свист здесь совершенно не нужен. Автор очень точно проводит чередование струнных и деревянных духовых в три октавы. Он, конечно, и сам мог написать пикколо в октаву с флейтой, если бы ему это было нужно. (Конечно, в низком регистре пикколо помогает только психологически.) Чередование струнных и духовых задумано именно в тех регистрах, как написано, иначе духовые будут звучать сильнее, чем струнные.

Цифра 24 (литера Y). Очень часто здесь утяжеляют темп. Мне думается, что преждевременно. Здесь — продолжение наступления, иступленный марш, затаптывание всего человеческого. Представьте себе, что мыши превратились в гигантских крыс и наступают на вас все больше и больше.

Тормозить темп здесь не стоит, снизится напор и появится ненужная торжественность.

У всех написано *fff*, но советую приберечь звучность меди и литавр. Пусть они играют достаточно громко и стучат свои триоли ярко, но все-таки! не в полную силу.

Здесь основная нагрузка по интенсивности должна лежать на струнных. Медь же должна «рявкнуть» подняв раструбы только в цифре 27 (литеры Bb):



Половинные звучат здесь очень эффектно. Поэтому предыдущие триоли труб и валторн не должны быть слишком громкими для полного выявления медного тембра в цифре 27. Вдруг появились новые силы врагов, еще одна танковая дивизия пущена в ход. Здесь уже можно не стесняться грубости. В цифре 28 (литеры Cc) нужно добиться от меди полного выдерживания на fff. Снятие же подчеркивать как бы выдыханием (см. пример 199).

Как ни странно, здесь одни первые скрипки вполне успешно борются с напряженной медью. Важно, чтобы духовые не угасли в этом довольно длинном эпизоде и за один такт до цифры 29 с полной мощностью простучали свои сухие восьмые.

В цифре 29 тема изложена опять по-новому, четвертями и без паузы перед шестнадцатой (см. пример 200a).

Это четвертый вариант ее изложения, и важно ясно показать все метаморфозы. Здесь нужна полная сила и даже как бы нарочито противный, омерзительный голос — искаженное злобой лицо.

Во втором такте цифры 30 (литеры Ее) — кульминация. Обычно за один такт до этого делается небольшое замедление и *rosso pesante* — в последнем проведении марша. Это мне кажется вполне логичным. Победа негативных сил уже определилась, они могут торжествовать. Однако большей частью это *rosso pesante* держится всего несколько тактов, и темп возвращается. Мне кажется, что если проводить эту кульминацию *meno mosso*, то более сдержанный темп нужно держать до конца части. Я это представляю как разрушение, затаптывание, варварство торжествующего врага. Возвращение темпа к цифре 3 придаст музыке истерический характер, лишит ее неумолимости.

Еще одна ложная традиция. За три такта перед цифрой 33 (литера Н) есть авторское указание *sempre fff*. Обычно просят медь отсюда начинать *subito p* и делать постепенное *crescendo*. Это меняет образ, создает как бы ощущение временного отступления. На самом деле здесь все тот же торжествующий марш, и не надо бояться однообразия звучности.

В цифре 34 (литеры Ii) с каждой фразой звучание все громче и громче, особенно у литавр. Не стесняйтесь выявления *crescendo* на длинных нотах в противосложении. Особенно резко должны раздуть эту ноту трубы и потом пикколо:



В цифре 35 (литеры Кк) трубы должны резко снизить нюанс. Если они не перейдут на *f* при *fff* у остальных, они закроют все важные голоса. Трубы во всю силу должны снова заиграть там, где у них помечено *sempre fff*, то есть когда их голос является снова ведущим. И до самого конца медь и литавры могут «зверствовать», торжествовать. Весь конец, разумеется, в темпе. В последних трех тактах хорошо бы сменить штрих на длинной ноте. Тогда струнные начнут последнюю триоль не вверх смычком, как помечено, а вниз. Они окажутся у самой колодки и смогут дать полную силу с эффектным выбросом последней ноты вверх смычком.

Финал

К сожалению, финал очень заигран, и его нужно репетировать больше всего. Именно в финале Шестой симфонии мы находим самые серьезные отступления от авторских нюансов.

Прежде всего обратите внимание на нюансовое построение первой фразы. Кульминация ее приходится на третью четверть первого такта. Обычно же переносят ее на второй такт, что меняет интонацию с вопросительной на утвердительную:



Переkreщивание звучит великолепно, просто фантастически. Совершенно невозможно расчленить тембры. Это логическое развитие того, что Чайковский нашел раньше (переkreщивающиеся октавы).

В первом такте каждый музыкант как бы состязается в люфтпаузе перед шестнадцатой, получается *ritenuto*, и тема звучит манерно. Мне кажется, здесь не надо менять штрих. Обыкновенно развязывают вторую четверть и играют восьмые *detache*. Тогда начало второго такта приходится вниз смычком, что удобно для *diminuendo* в этой ноте, не мешает предыдущему уходу в третьей четверти, а *diminuendo* гораздо важнее, ибо носит фразировочный, а не акустический характер. Если же сыграть, как написано, вы оказываетесь в конце первого такта у шпитуа и можете сыграть ноту второго такта вверх, оставшись в верхней части смычка для *diminuendo*.

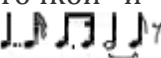
Чайковский, написав *diminuendo* в первом такте, показал конструкцию темы и провел это последовательно во всех ее появлениях (кроме единственного случая в конце, на что мы позже обратим внимание).

Нужно очень точно рассчитать градацию темпов. Самое медленное — это первое проведение (♩ = 54), второе — *Adagio poco meno che prima* (♩ = 60), третье (реприза) — *Andante non tanto* (♩ = 60) и последнее — *Andante* в цифре 10 (литера К): ♩ = 80. Начиная с шестого такта при *affretando* надо следить, чтобы струнные не «наступали» на духовиков, которые обычно из-за дыхания опаздывают с третьей четвертью. В цифре 1 (литера А) мелодия — у деревянных духовых. Струнные же своими аккордами не должны мешать духовым, делая *diminuendo* быстрее. Следует обратить внимание на фразировку — акценты и лиги. Акценты три раза на первых ударах каждого такта, потом лиги меняются: сначала по две ноты, затем по две

фразы по четыре ноты с уходом в каждой четверке и, наконец, последний вздох (см. пример 201).

В такте, где помечено *Andante*, обычно очень гудит пустая струна первых скрипок, заглушая мелодию.

Во втором такте *Andante* во время *diminuendo* флейт и фаготов навстречу им несколько выявляется высокий тембр виолончелей, но это должно быть не настолько, чтобы закрывать последние две ноты мелодии (увы, большей частью так и происходит).

Вторая фраза развивается иначе. Она более активна, чем первая, по темпу и построена на спаде, а не на подъеме, как первая. Повторы в секвенциях (*p* и *pp*) должны отличаться друг от друга, поэтому *p* (пятый такт *Adagio*) не должно быть слишком тихим. Нужно обратить внимание на певучую восьмую после четверти с точкой и дать музыкантам время сыграть ее, чтобы не превратить ритм в  (обычно здесь отстают нижние голоса). С третьей фразы секвенции идет нарастание звучности. Учтите, что в цифре 2 (литера В) два фагота не могут бороться с полным звуком виолончелей, контрабасов и первых скрипок (у последних и здесь очень гудит открытый басок), поэтому проследите за соблюдением дифференциации в нюансах

201 *Andante* *rallentando*



The musical score is for a full orchestra, including strings (I, II, III, IV), woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), and brass (Trumpet, Trombone, Tuba). The score shows a crescendo leading to a fortissimo (ff) section, followed by a gradual decrescendo (diminuendo) marked 'f dim. poco a poco'. The tempo is marked 'Andante' and 'rallentando'. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.



(*ff* у фаготов и одно *f* у струнных). Далее нужно добиться большего *diminuendo* от фаготов, несмотря на то что в этом регистре его сделать очень трудно. Ни в коем случае не идите на облегчение, предлагая играть одному фаготу вместо двух, как я уже отмечал в связи с Пятой симфонией. Это совершенно меняет тембр и характер. Два фагота звучат здесь густо и зловеще, один же будет звучать одиноко и жалобно. В конце эпизода вторая валторна меняет гармонию.

Обычно валторнист резко выделяет ход фа-бекар — ми, чем искажает замысел автора. Роль валторны здесь подсобная. Мысль окончена фаготами, а она лишь переводит в ре мажор. Таким образом, ход этого голоса состоит не из двух, а из трех нот (фа-диез тоже должно быть выявлено перед переходом на фа-бекар). Я предлагаю второму валторнисту не делать слишком большого *diminuendo* на длинной ноте и даже перед переходом на фа-бекар сделать маленькое усиление, показав тем самым весь ход, не беря дыхания перед четвертями, а незаметно переняв дыхание где-то в длинной ноте:



В издании Музгиза за два такта до последующего *Andante* опечатка у фаготов:

p < *pp* вместо *p* > *pp*.

Первые два такта Andante очень трудны для дирижера и для валторнистов. Первому трудно сразу попасть в темп (обычно это удается только с третьего такта), а валторнам нужно играть максимально возможным *pp*. Эта тема проходит много раз, каждый раз все с большей динамикой и большей страстью. Поэтому чем тише она начинается, тем лучше. Советую в синкопах отпускать звучность, чтобы чувствовалось перманентное биение. Это — как бы стук сердца, которое в конце финала останавливается.

В цифре 3 (литера С) часто меняют штрих и играют так, как у Чайковского изложено позже (в пятом такте цифры 4), — деля первый такт цифры 3 на два смычка.

Сменой смычка достигается штриховая идентичность в повторах фраз, но, к сожалению, при ней очень трудно добиться нужного *pp*, так как уход на первой четверти, написанный Чайковским, исчезает из-за этой смены смычка. Мне кажется, что будет лучше оставить авторский штрих, только в восьмом такте прилиговать ноту ми к предыдущему такту (чтобы начало темы получилось опять вверх смычком). Важно создать в первом проведении ощущение зарождения надежды. Здесь самая добрая музыка в этой части. Есть ещё какие-то светлые чувства, сердце еще бьется. Но постепенно, с каждым проведением темы надежды остается все

меньше и меньше. Колорит мрачнеет (грозные ответы меди), чувствуется отчаяние. Росо *animando* с каждым разом делается все больше и больше. Но, к сожалению, обычно каждое возвращение не является опять *Tempo I*: получается перманентное ускорение, в то время когда первый темп нужен после каждого *animando*, нагнетание же должно делаться не темпом, а звучностью. Последнее *animando* (уже не росо) — самое большое, приводящее к *piu mosso*. После того как медь отбила свой синкопированный пульс, имеется еще одно очень активное ускорение. Для этого вам дано всего два такта, чтобы как бы «сорваться с цепи» (от *stringendo* до *vivace*), — какое-то исступление, приводящее к срыву. Обратите внимание на то, что аккорды в этом *stringendo* изложены шестнадцатыми, а не восьмыми.

В последующем *Andante* Чайковский выписал две четверти паузы, в то время как он вполне мог бы написать фермату на второй четверти и затактовую ноту еще в предыдущем такте. К сожалению, большинство дирижеров тут не дирижируют «пустые» четверти, а сразу показывают затакт. Мне кажется, это ошибка.

Побочная партия несет в себе человеческое начало, противостоящее угнетению. Это — всхлипывания, недоговоренная мольба. Давая темп в «пустых» ударах, вы как бы набираете силы для того, чтобы вскрикнуть. Публике нужно видеть, что вы дирижируете. Это аналогично моим соображениям относительно первого проведения побочной партии в первой части: пульс начинается до звучания.

Здесь иногда дописывают вторые скрипки, Чтобы помочь виолончелям (а позже — альтам):

Думается, в этом нет необходимости. Тембры и сила рассчитаны автором очень точно: первые скрипки и виолончели в первой фразе, первые скрипки и более мягкие альты в следующей — она идет уже на спад (не *ff*, а *f*).

В цифре 7 (литера G) проведение темы на нюанс выше против двух предыдущих (*ff* вместо *f*) и без перекрещиваний. Фразировка та же — третья четверть самая сильная. Мне думается, черточки должны быть как бы с дополнительными акцентами (штрихи во второй четверти автором уже разделены — см. пример 205).

Должен чувствоваться надрыв: уже не душевная боль, как вначале, а полное отчаяние.

За пять тактов до цифры 8 (литера H) обычно дописывают первой и третьей валторнам фразу до конца, чтобы играли все четыре. Это резонная традиция — валторны, уходя вниз, должны «прорычать» достаточно грозно.



Перед цифрой 8 часто делают очень большое *diminuendo*, передерживая аккорд и устраивая нечто вроде ферматы. Я считаю, что здесь пульс сохраняется, темп не должен замедляться и *diminuendo* должно быть не слишком большим (именно до *mf*, как указано у автора): накал не гаснет перед следующим взрывом.

Последняя кульминация начинается за один такт до *stringendo molto*. Обратите внимание на точное исполнение точек:



Они часто играют не очень аккуратно.

В градации темпов есть загадка, которая каждым дирижером разрешается по-своему. Что подразумевать под *stringendo molto*? Надо ли считать, что оно приводит к следующему темпу? Давайте посмотрим на метроном: *Andante non tanto* ♩=60, а *Moderato assai* ♩=88. 60 и 88 имеют различие не слишком большое для семи тактов *stringendo*, да еще *molto*! Если распределить это ускорение равномерно, чтобы постепенно прийти к *Moderato assai*, необходимого захлеба, граничащего с истерикой, не получится. Мне думается, что здесь предполагается ускорение очень резкое, до большего темпа, чем последующее *Moderato assai*. Что же касается самого *Moderato assai*, то имеется в виду *meno mosso* против того темпа, к которому мы пришли в результате *stringendo molto*. Я думаю также, что смена темпа должна начинаться на две четверти раньше, чем написано здесь, иными словами, с начала новой фразы струнных, там, где помечено *fff*. Навстречу — неумолимый ход тромбонов (хорошо вытягивать четверти!).

Последующее *incaizando* — новый рывок. Здесь надо наладить передачу противосложения от тромбонов трубам. Для этого весь эпизод от *Moderato assai* трубы должны играть пониженным нюансом, а за четыре такта до цифры 10 (литера К) перенять тромбовую звучность *fff*. Зато тромбонам на своей половинной ноте необходимо в свою очередь снизить звучание.

И вот мы пришли к цифре 10. *Andante*, ♩=80 — это самое быстрое изложение темы и единственный случай, где фраза стремится ко второму такту:



Здесь нет *diminuendo*, тема изложена без точки, и на начале второго такта стоит акцент. Закрытые валторны обычно удваиваются. Верхним валторнам дописывается нижнее до-диез, затем они, «вскрикнув» достаточно громко свою верхнюю ноту открытым звуком, опять идут вниз *gestopft*. Чем больше тут будет дребезга, тем лучше:



Цифра 11 (литера L)—соло тромбонов и тубы — надгробное пение. Это очень трудное место. Практически Чайковский написал неисполнимые нюансы, и, думаю, не потому, что не понимал невозможность исполнения *rrrrrr* на тромбоне. Это указание для дирижеров и музыкантов добиться такого тихого звучания, какое только может исполнить оркестр данной квалификации. Но надо иметь в виду, что придется рассчитать «лестницу», по которой вы будете спускаться. Первое звучание тромбонов более открытое, второе тише, потом еще тише и, что самое главное, все

медленнее — что, увы, обычно не делается. Весь эпизод проводится примерно в одинаковом темпе, кроме того, большей частью преувеличивается *crescendo* в каждой фразе. Есть еще одна особенность: тромбонам после каждой фразы дают вздохнуть так долго, что, не видя дирижера, невозможно определить метр (то есть передерживается восьмая пауза, и практически это слышится на четыре четверти). Последние аккорды тромбонов должны быть такими долгими, как только они могут выдержать (*quasi Adagio*), — и не за счет пауз между ними, а в самой звучности каданса.

И наступает последнее *Andante giusto*. Это тот самый темп, в котором началась побочная партия, — $\text{♩} = 76$. Здесь контрабасы обязательно должны играть сухим штрихом, лежачим, мартеллятным смычком — это, пока еще бьющееся, сердце должно непрерывно ощущаться.

Обращаю внимание на то, что в теме в результате вилки — *sff*. Это — сдерживаемые рыдания, вы зажимаете себе рот, чтобы не кричать во весь голос. Точно такой же ответ у альтов и виолончелей. Добиваться этого надо быстрым рывком смычка со струны (не приподнимай после затакта):

В цифре 13 (литера N) все проводится в меньшей нюансовой градации. Чаще всего альты и первые контрабасы, играющие гармонию, относят *crescendo* вторых виолончелей и к себе, делая усиление и акценты в каждом такте. Напомните им, что они сопутствуют в *crescendo* только линии первых виолончелей.

Конец очень труден. За девять тактов до окончания виолончели ни в коем случае не должны опаздывать со *sf*. Большой частью *crescendo* к нему делается слишком рано, контрабасы, отстукивающие свой пульс, совершенно заглушаются. Опоздание *sf* влечет за собой неизбежный ритмический сбой контрабасов, начинается поиск

ансамбля, и задуманная неумолимая остигатность темпа пропадает. Важно, чтобы *sf* виолончелей было острым и точно попадало в первый удар — между синкопами контрабасов. У контрабасов замедление движения выписано автором, но, кроме того, еще написано *ritenuto*. Это — останавливающееся сердце. Переход контрабасов от триолей к дуолям, а потом и к четвертям должен быть очень ясно ощутим. Обычно здесь — невнятная мазня, и мы вынуждены ориентироваться только на *pizzicato*. Попросите первые контрабасы несколько акцентировать каждую ноту в этом замедлении.

Посмотрите на запись последнего такта: и там излюбленная Чайковским фермата на паузе!

Разумеется, советы, изложенные здесь, не являются бесспорными. Каждый дирижер вправе что-то принять, что-то отвергнуть. Задача, которую автор поставил перед собой, заключалась не в навязывании своего мнения, а в рекомендациях принципа творческого подхода к партитуре: в расшифровке нюансов, темповых обозначений, анализе спорных моментов. Этот специфически дирижерский подход к партитуре необходим при изучении любого классического произведения. А детальный анализ сочинений, которые давно «по слуху» и обросли многими штампами, особенно полезен для выработки индивидуального стиля исполнителя. Может быть много принципов подхода к интерпретации подобных сочинений. Один из них автор и позволил себе изложить в этой книге.

ИБ № 934

Кондрашин Кирилл Петрович

О ДИРИЖЕРСКОМ ПРОЧТЕНИИ
СИМФОНИИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Редактор Г. Прибегина. Художник Б. Резников. Худож. редактор Ю. Зеленков. Техн. редактор А. Арсланова. Корректор Г. Мартеньянова. Подписано к печати 20/IX—77 г. Формат бумаги 84×108¹/₃₂. Печ. л. 7,5. (Усл. п. л. 12,6). Уч.-изд. л. 11,74. Тираж 5000 экз. Изд. № 9441. Зак. 1862. Цена 90 к., на бумаге № 2. Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14. Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.