



BALLET S  
PROKOFIEV

125<sup>TH</sup> ANNIVERSARY

BALLETS  
PROKOFIEV



- TRACKLIST >
- INTRODUCTORY NOTE >
- CHOUT >
- LE PAS D'ACIER (THE STEEL STEP) >
- LE FILS PRODIGUE  
(THE PRODIGAL SON) >
- ROMEO AND JULIET >
- CINDERELLA >
- SUR LE BORYSTHÈNE  
(ON THE DNIEPER) >
- THE TALE OF THE STONE FLOWER >
- SUITE No. 2 FROM ROMEO AND JULIET >
- CONDUCTOR GENNADY  
ROZHDESTVENSKY >
- PICTURES >



- ТРЕКЛИСТ >
- ВВЕДЕНИЕ >
- СКАЗКА ПРО ШУТА,  
СЕМЕРЫХ ШУТОВ ПЕРЕШУТИВШЕГО >
- СТАЛЬНОЙ СКОК >
- БЛУДНЫЙ СЫН >
- РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА >
- ЗОЛУШКА >
- НА ДНЕПРЕ >
- СКАЗ О КАМЕННОМ ЦВЕТКЕ >
- ВТОРАЯ СЮИТА ИЗ БАЛЕТА  
«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» >
- ДИРИЖЕР ГЕННАДИЙ  
РОЖДЕСТВЕНСКИЙ >
- ИЛЛЮСТРАЦИИ >

# BALLETS PROKOFIEV



## Sergei Prokofiev

### Volume 1

**Chout**, ballet in six scenes, Op. 21

1	Scene 1. The Buffoon's Kitchen . . . . .	10.17
2	Entr'acte 1. . . . .	2.17
3	Scene 2. The Seven Buffoons . . . . .	6.16
4	Entr'acte 2. . . . .	3.46
5	Scene 3. The Buffoon's Courtyard . . . . .	5.54
6	Entr'acte 3. . . . .	2.07
7	Scene 4. The Buffoon's Sitting Room . . . . .	7.36
8	Entr'acte 4. . . . .	3.08
9	Scene 5. The Merchant's Bedroom . . . . .	6.27
10	Entr'acte 5. . . . .	1.20
11	Scene 6. The Merchant's Garden. . . . .	7.07

Total time: 56.20

The USSR Ministry of Culture Symphony Orchestra  
Conductor – Gennady Rozhdestvensky

Recorded in 1985.  
Sound engineers: Igor Veprintsev, Elena Buneeva  
Remastering – Maxim Pilipov



## Сергей Прокофьев

### Том 1

**«Сказка про шута, семерых шутов перешутившего»**, балет в шести картинах, соч. 21

1	Картина первая. Горница Шута. . . . .	10.17
2	Первый антракт . . . . .	2.17
3	Картина вторая. У семерых шутов . . . . .	6.16
4	Второй антракт. . . . .	3.46
5	Картина третья. Двор Шута. . . . .	5.54
6	Третий антракт. . . . .	2.07
7	Картина четвертая. Парадная комната шутов . . . . .	7.36
8	Четвертый антракт. . . . .	3.08
9	Картина пятая. Спальня Купца . . . . .	6.27
10	Пятый антракт . . . . .	1.20
11	Картина шестая. Сад Купца. . . . .	7.07

Общее время: 56.20

Государственный симфонический оркестр  
Министерства культуры СССР  
Дирижер – Геннадий Рождественский

Запись 1985 г.  
Звукорежиссеры: Игорь Вепринцев, Елена Бунеева  
Ремастеринг – Максим Пилипов

# BALLETS PROKOFIEV



## Volume 2

**Le pas d'acier (The Steel Step)**, ballet in two scenes, Op. 41

### Scene 1

1 Appearance of the Participants . . . . .	2.31
2 The Train of Trading Peasants . . . . .	2.34
3 Commissars . . . . .	1.54
4 Toffee and Cigarette Vendors . . . . .	2.12
5 Orator . . . . .	2.31
6 Sailor with a Bracelet and the Worker Girl . . . . .	3.19

### Scene 2

7 Change of the Scenery . . . . .	3.05
8 Sailor's Transformation into a Worker . . . . .	1.57
9 Factory . . . . .	3.10
10 Hammers . . . . .	4.22
11 Closing Scene . . . . .	2.31

**Le Fils prodigue (The Prodigal Son)**, ballet in three scenes, Op. 46

12 1. The Departure (The Prodigal Son Leaves His Father and Sisters) . . . . .	5.49
13 2. Meeting with Friends . . . . .	4.57
14 3. The Temptress . . . . .	3.45
15 4. The Dancers . . . . .	2.41
16 5. The Prodigal Son and the Temptress . . . . .	3.35
17 6. Drinking Bout . . . . .	2.36
18 7. The Robbery . . . . .	2.19
19 8. Awakening and Remorse . . . . .	2.48
20 9. Sharing the Loot (Interlude) . . . . .	2.46
21 10. The Return . . . . .	6.02

Total time: 67.36

The USSR Ministry of Culture Symphony Orchestra  
Conductor – Gennady Rozhdestvensky

Recorded in 1990.  
Sound engineers: Severin Pazukhin (1–11),  
Igor Vepintsev (12–21)  
Remastering – Valeria Obodzinskaya



МЕЛОДИЯ

## Том 2

**«Стальной скок»**, балет в двух картинах, соч. 41

### Картина первая

1 Явление участников . . . . .	2.31
2 Поезд с мешочниками . . . . .	2.34
3 Комиссары . . . . .	1.54
4 Ирисники и папиросники . . . . .	2.12
5 Оратор . . . . .	2.31
6 Матрос в браслете и работница . . . . .	3.19

### Картина вторая

7 Перестройка декораций . . . . .	3.05
8 Обращение матроса в рабочего . . . . .	1.57
9 Фабрика . . . . .	3.10
10 Молоты . . . . .	4.22
11 Заключительная сцена . . . . .	2.31

**«Блудный сын»**, балет в трех картинах, соч. 46

12 1. Уход (Блудный сын покидает отца и сестер) . . . . .	5.49
13 2. Встреча с товарищами . . . . .	4.57
14 3. Соблазнительница . . . . .	3.45
15 4. Мужской танец . . . . .	2.41
16 5. Блудный сын и Соблазнительница . . . . .	3.35
17 6. Попойка . . . . .	2.36
18 7. Грабеж . . . . .	2.19
19 8. Пробуждение и раскаяние . . . . .	2.48
20 9. Дележ добычи (интермедия) . . . . .	2.46
21 10. Возвращение . . . . .	6.02

Общее время: 67.36

Государственный симфонический оркестр  
Министерства культуры СССР  
Дирижер – Геннадий Рождественский

Запись 1990 г.  
Звукорежиссеры: Северин Пазухин (1–11),  
Игорь Вепринцев (12–21)  
Ремастеринг – Валерия Ободзинская

# BALLETS PROKOFIEV



## Volume 3

**Romeo and Juliet**, ballet in four acts (nine scenes), Op. 64

1	1. Introduction	2.37
<b>Act I. Scene 1</b>		
2	2. Romeo	1.34
3	3. The Street Awakens	2.32
4	4. The Morning Dance	1.51
5	5. The Quarrel	1.49
6	6. The Fight	3.17
7	7. The Duke's Command	1.29
8	8. Interlude	2.22
<b>Scene 2</b>		
9	9. Preparing for the Ball	2.08
10	10. Juliet as a Young Girl	3.06
11	11. Arrival of the Guests (Minuet)	4.15
12	12. Masks (Romeo, Mercutio and Benvolio in Masks)	2.30
13	13. Dance of the Knights	5.07
14	14. Juliet's Variation	2.09
15	15. Mercutio	2.08
16	16. Madrigal	3.52
17	17. Tybalt Recognizes Romeo	1.56
18	18. Gavotte (Departure of the Guests)	3.32
19	19. The Balcony Scene	3.51
20	20. Romeo's Variation	0.54
21	21. Love Dance	4.15
<b>Act II. Scene 3</b>		
22	22. Folk Dance	3.18
23	23. Romeo and Mercutio	2.00
24	24. Dance of the Five Couples	3.45
25	25. Dance with Mandolins	1.51

Total time: 68.21

The Symphony Orchestra of the Bolshoi Theatre  
Conductor – Gennady Rozhdestvensky

Recorded in 1959.  
Sound engineer – Alexander Grossman  
Remastering – Valeria Obodzinskaya



МЕЛОДИЯ

## Том 3

**«Ромео и Джульетта»**, балет в четырех актах (9 картинах), соч. 64

1	1. Вступление	2.37
<b>Действие I. Картина первая</b>		
2	2. Ромео	1.34
3	3. Улица просыпается	2.32
4	4. Утренний танец	1.51
5	5. Ссора	1.49
6	6. Бой	3.17
7	7. Приказ герцога	1.29
8	8. Интерлюдия	2.22
<b>Картина вторая</b>		
9	9. Подготовка к балу (Джульетта и Кормилица)	2.08
10	10. Джульетта-девочка	3.06
11	11. Съезд гостей (Менуэт)	4.15
12	12. Маски (Ромео, Меркуцио и Бенволио в масках)	2.30
13	13. Танец рыцарей	5.07
14	14. Вариация Джульетты	2.09
15	15. Меркуцио	2.08
16	16. Мадригал	3.52
17	17. Тибальд узнает Ромео	1.56
18	18. Гавот (Разъезд гостей)	3.32
19	19. Сцена у балкона	3.51
20	20. Вариация Ромео	0.54
21	21. Любовный танец	4.15
<b>Действие II. Картина третья</b>		
22	22. Народный танец	3.18
23	23. Ромео и Меркуцио	2.00
24	24. Танец пяти пар	3.45
25	25. Танец с мандолинами	1.51

Общее время: 68.21

Симфонический оркестр Государственного  
академического Большого театра СССР  
Дирижер – Геннадий Рождественский

Запись 1959 г.  
Звукорежиссер – Александр Гроссман  
Ремастеринг – Валерия Ободзинская

# BALLET PROKOFIEV



## Volume 4

### *Romeo and Juliet*, Op. 64

1	26. The Nurse	2.20
2	27. The Nurse Gives Romeo the Note from Juliet	0.53
<b>Scene 4</b>		
3	28. Romeo at Friar Laurence's	3.30
4	29. Juliet at Friar Laurence's	3.40
<b>Scene 5</b>		
5	30. The People Continue to Make Merry	3.11
6	31. The Folk Dance Again	2.08
7	32. Tybalt Meets Mercutio	1.56
8	33. Tybalt and Mercutio Fight	1.21
9	34. Death of Mercutio	3.02
10	35. Romeo Decides to Avenge Mercutio's Death	2.23
11	36. Finale of Act II	2.06
<b>Act III. Scene 6</b>		
12	37. Introduction	1.15
13	38. Romeo and Juliet (Juliet's Bedroom)	1.26
14	39. Farewell before Parting	4.57
15	40. The Nurse	1.44
16	41. Juliet Refuses to Marry Paris	2.32
17	42. Juliet Alone	1.22
18	43. Interlude	1.08
<b>Scene 7</b>		
19	44. At Friar Laurence's	4.53
20	45. Interlude	1.39
<b>Scene 8</b>		
21	46. Again in Juliet's Bedroom	2.37
22	47. Juliet Alone	4.01
23	48. Morning Serenade	2.41
24	49. Dance of the Girls with Lilies	2.07
25	50. At Juliet's Bedside	2.04
<b>Act IV. Scene 9. Epilogue</b>		
26	51. Juliet's Funeral	7.14
27	52. Death of Juliet	3.53

Total time: 72.18

The Symphony Orchestra of the Bolshoi Theatre  
Conductor – Gennady Rozhdestvensky

Recorded in 1959.  
Sound engineer – Alexander Grossman  
Remastering – Valeria Obodzinskaya



## Том 4

### *«Ромео и Джульетта»*, соч. 64

1	26. Кормилица	2.20
2	27. Кормилица передает Ромео записку от Джульетты	0.53
<b>Картина четвертая</b>		
3	28. Ромео у патера Лоренцо	3.30
4	29. Джульетта у патера Лоренцо	3.40
<b>Картина пятая</b>		
5	30. Народное веселье продолжается	3.11
6	31. Снова народный танец	2.08
7	32. Встреча Тибальда с Меркуцио	1.56
8	33. Тибальд бьется с Меркуцио	1.21
9	34. Меркуцио умирает	3.02
10	35. Ромео решает мстить за смерть Меркуцио	2.23
11	36. Финал второго действия	2.06
<b>Действие III. Картина шестая</b>		
12	37. Вступление	1.15
13	38. Ромео и Джульетта (Спальня Джульетты)	1.26
14	39. Прощание перед разлукой	4.57
15	40. Кормилица	1.44
16	41. Джульетта отказывается выйти за Париса	2.32
17	42. Джульетта одна	1.22
18	43. Интерлюдия	1.08
<b>Картина седьмая</b>		
19	44. У Лоренцо	4.53
20	45. Интерлюдия	1.39
<b>Картина восьмая</b>		
21	46. Снова у Джульетты	2.37
22	47. Джульетта одна	4.01
23	48. Утренняя серенада	2.41
24	49. Танец девушек с лилиями	2.07
25	50. У постели Джульетты	2.04
<b>Действие IV. Картина девятая. Эпилог</b>		
26	51. Похороны Джульетты	7.14
27	52. Смерть Джульетты	3.53

Общее время: 72.18

Симфонический оркестр Государственного  
академического Большого театра СССР  
Дирижер – Геннадий Рождественский

Запись 1959 г.  
Звукорежиссер – Александр Гроссман  
Ремастеринг – Валерия Ободзинская

# BALLETS PROKOFIEV



Volume 5

**Cinderella**, a ballet in three acts, Op. 87

<b>Act I</b>		
1	1. Introduction	2.23
2	2. Shawl Dance	3.19
3	3. Cinderella	2.55
4	4. The Father	2.41
5	5. The Beggar Fairy	2.08
6	6. Outfitters and the Sisters' New Clothes	2.07
7	7. The Dancing Lesson	2.42
8	8. Departure of the Stepmother and Sisters for the Ball	1.23
9	9. Cinderella Dreams of the Ball	2.11
10	10. Gavotte	2.11
11	11. Second Appearance of the Beggar Fairy	1.26
12	12. Spring Fairy's Variation	1.17
13	13. Summer Fairy's Monologue	1.27
14	14. Grasshoppers and Dragonflies	0.47
15	15. Autumn Fairy's Variations	1.27
16	16. Winter Fairy's Variations	1.06
17	17. The Interrupted Departure	0.50
18	18. The Clock Scene	1.19
19	19. Cinderella's Departure for the Ball	2.00
<b>Act II</b>		
20	20. Dance of the Courtiers	2.17
21	21. Passepied	1.33
22	22. Cavaliers' Dance (Bourrée)	1.27
23	23. Bearcat's Variations	0.47
24	24. Magger's Variations	1.28
25	25. Dance of the Courtiers	0.42
26	26. Mazurka and Entrance of the Prince	3.08
27	27. Variations of the Prince's Four Companions	0.53
28	28. Mazurka	2.34
29	29. Cinderella's Arrival at the Ball	2.51
30	30. Grand Waltz	4.49
31	31. Promenade	1.24
32	32. Cinderella's Variations	1.27
33	33. The Prince's Variations	1.00
34	34. Refreshments for the Guests	1.14
35	35. Duet of the Sisters with the Oranges	1.27
36	36. Duet of the Prince and Cinderella (Adagio)	4.51
37	37. Waltz-Coda	2.32
38	38. Midnight	2.07

Total time: 74.29

The Moscow Radio Symphony Orchestra  
Soloists: Mikhail Chernyakhovsky, *violin*;  
Arkady Futer, *violin*  
The Stage Brass Band of the Bolshoi Theatre  
Conductor – Gennady Rozhdestvensky

Recorded in 1965.  
Sound engineer – Igor Veprintsev  
Remastering – Maxim Pilipov

Том 5

**«Золушка»**, балет в трех действиях, соч. 87

<b>Действие I</b>		
1	1. Вступление	2.23
2	2. Па-де-шаль	3.19
3	3. Золушка	2.55
4	4. Отец	2.41
5	5. Фея-нищенка	2.08
6	6. Поставщики и переодевание сестер	2.07
7	7. Урок танца	2.42
8	8. Отъезд мачехи и сестер на бал	1.23
9	9. Мечты Золушки о бале	2.11
10	10. Гавот.	2.11
11	11. Второе появление Феи-нищенки	1.26
12	12. Вариация Феи весны	1.17
13	13. Монолог Феи лета	1.27
14	14. Кузнечики и стрекозы	0.47
15	15. Вариация Феи осени	1.27
16	16. Вариация Феи зимы	1.06
17	17. Прерванный отъезд	0.50
18	18. Сцена с часами	1.19
19	19. Отъезд Золушки на бал	2.00
<b>Действие II</b>		
20	20. Придворный танец	2.17
21	21. Паспье	1.33
22	22. Танец кавалеров (бурре)	1.27
23	23. Вариация Худышки	0.47
24	24. Вариация Кубышки	1.28
25	25. Придворный танец	0.42
26	26. Мазурка и выход Принца	3.08
27	27. Вариация четырех сверстников Принца	0.53
28	28. Мазурка	2.34
29	29. Приезд Золушки на бал	2.51
30	30. Большой вальс	4.49
31	31. Прогулка	1.24
32	32. Вариация Золушки	1.27
33	33. Вариация Принца	1.00
34	34. Угощение гостей	1.14
35	35. Дуэт сестер с апельсинами	1.27
36	36. Дуэт Принца и Золушки (Адажио)	4.51
37	37. Вальс-кода	2.32
38	38. Полночь	2.07

Общее время: 74.25

Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио  
Солисты: Михаил Черныаховский, *скрипка*,  
Аркадий Футер, *скрипка*  
Сценно-духовой оркестр Большого театра  
Дирижер – Геннадий Рождественский

Запись 1965 г.  
Звукорежиссер – Игорь Вепринцев  
Ремастеринг – Максим Пилипов

# BALLETS PROKOFIEV



Volume 6

*Cinderella*, Op. 87

Act III

1	39. The Prince and the Cobblers. . . . .	1.47
2	40. First Galop of the Prince. . . . .	1.35
3	41. Temptation . . . . .	3.24
4	42. Second Galop of the Prince . . . . .	0.55
5	43. Oriental Dance . . . . .	2.14
6	44. Third Galop of the Prince . . . . .	1.22
7	45. Cinderella's Awakening . . . . .	4.14
8	46. The Morning after the Ball . . . . .	2.29
9	47. The Prince's Visit . . . . .	3.50
10	48. The Prince Recognizes Cinderella. . . . .	2.36
11	49. Slow Waltz . . . . .	4.54
12	50. Amoroso. . . . .	3.06

The Moscow Radio Symphony Orchestra  
Soloists: Mikhail Chernyakhovsky, *violin*;  
Arkady Futer, *violin*  
The Stage Brass Band of the Bolshoi Theatre  
Conductor – Gennady Rozhdestvensky

Recorded in 1965.  
Sound engineer – Igor Veprintsev  
Remastering – Maxim Pilipov

*Sur le Borysthène (On the Dnieper)*, a ballet in two scenes, Op. 51

13	1. Introduction . . . . .	2.19
<b>Scene 1</b>		
14	2. Meeting. . . . .	3.15
15	3. Mime Scene . . . . .	1.56
16	4. Pas de deux . . . . .	4.37
17	5. Men's Variations and Finale. . . . .	3.52
<b>Scene 2</b>		
18	6. Betrothal . . . . .	7.08
19	7. Bridegroom's Dance . . . . .	1.55
20	8. Bride's Dance. . . . .	3.55
21	9. Men's Dance . . . . .	2.55
22	10. The Quarrel. . . . .	2.27
23	11. Mime Scene. . . . .	4.06
24	12. Epilogue . . . . .	2.07

Total time: 73.11

The USSR Ministry of Culture Symphony Orchestra  
Conductor – Gennady Rozhdestvensky

Recorded in 1982.  
Sound engineer – Eduard Shakhnazarian  
Remastering – Maxim Pilipov

Том 6

*«Золушка»*, соч. 87

Действие III

1	39. Принц и сапожники . . . . .	1.47
2	40. Первый галоп Принца. . . . .	1.35
3	41. Соблазн. . . . .	3.24
4	42. Второй галоп Принца . . . . .	0.55
5	43. Ориенталия. . . . .	2.14
6	44. Третий галоп Принца . . . . .	1.22
7	45. Пробуждение Золушки . . . . .	4.14
8	46. Утро после бала . . . . .	2.29
9	47. Посещение Принца . . . . .	3.50
10	48. Принц нашел Золушку . . . . .	2.36
11	49. Медленный вальс . . . . .	4.54
12	50. Аморозо . . . . .	3.06

Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио  
Солисты: Михаил Черняховский, *скрипка*,  
Аркадий Футер, *скрипка*  
Сценно-духовой оркестр Большого театра  
Дирижер – Геннадий Рождественский

Запись 1965 г.  
Звукорежиссер – Игорь Вепринцев  
Ремастеринг – Максим Пилипов

*«На Днепре»*, балет в двух картинах, соч. 51

13	1. Вступление. . . . .	2.19
<b>Первая картина</b>		
14	2. Встреча. . . . .	3.15
15	3. Мимическая сцена . . . . .	1.56
16	4. Па-де-де . . . . .	4.37
17	5. Мужская вариация и финал . . . . .	3.52
<b>Вторая картина</b>		
18	6. Помолвка . . . . .	7.08
19	7. Танец жениха . . . . .	1.55
20	8. Танец невесты. . . . .	3.55
21	9. Танец мужчин . . . . .	2.55
22	10. Драка . . . . .	2.27
23	11. Мимическая сцена. . . . .	4.06
24	12. Заключение . . . . .	2.07

Общее время: 73.11

Государственный симфонический оркестр  
Министерства культуры СССР  
Дирижер – Геннадий Рождественский

Запись 1982 г.  
Звукорежиссер – Эдуард Шахназарян  
Ремастеринг – Максим Пилипов

# BALLETS PROKOFIEV



Volume 7

*The Tale of the Stone Flower*, a ballet in four acts with prologue and epilogue, Op. 118

## Prologue

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | 1. The Mistress of the Copper Mountain . . . . . | 3.31 |
| 2 | 2. Danila and His Work. . . . .                  | 2.31 |

## Act I. Scene 1

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 3 | 3. Danila in Search of the Flower . . . . .                 | 1.58 |
| 4 | 4. Danila Meets Some Fellow Villagers . . . . .             | 1.47 |
| 5 | 5. Scene and Lyrical Duet of Danila and Katerina . . . . .  | 4.45 |
| 6 | 6. Interlude 1. Scene of Severyan and the Workers . . . . . | 2.50 |

## Scene 2

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 7  | 7. Round Dance . . . . .                           | 3.11 |
| 8  | 8. Katerina Bids Farewell to Her Friends . . . . . | 2.26 |
| 9  | 9. Dance of the Maidens . . . . .                  | 2.57 |
| 10 | 10. Danila's Dance . . . . .                       | 1.14 |
| 11 | 11. The Unmarried Men's Dance. . . . .             | 1.35 |
| 12 | 12. Severyan's Arrival. . . . .                    | 2.52 |
| 13 | 13. Altercation over the Stone Flower . . . . .    | 4.09 |
| 14 | 14. Lyric Scene of Katerina and Danila . . . . .   | 2.24 |
| 15 | 15. Danila's Meditation. . . . .                   | 3.08 |

## Scene 3

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 16 | 16. Danila Is Enticed Away by the Mistress of the Copper Mountain . . . . . | 5.48 |
|----|---|------|

## Act II. Scene 4

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 17 | 17. The Mistress Shows Danila the Treasures of the Earth . . . . . | 2.07 |
| 18 | 18. Duet of the Mistress and Danila (First Trial) . . . . .        | 4.29 |
| 19 | 19. Waltz of the Diamonds and Scene (Second Trial) . . . . .       | 5.02 |
| 20 | 20. Dance of the Russian Precious Stones . . . . .                 | 3.39 |
| 21 | 21. Waltz . . . . .  | 3.42 |

Total time: 66.19

The Symphony Orchestra of the Bolshoi Theatre  
Conductor – Gennady Rozhdestvensky

Recorded in 1968.  
Sound engineer – Igor Veprintsev  
Remastering – Viktor Glazkov



Том 7

«Сказ о каменном цветке», балет в четырех действиях с прологом и эпилогом, соч. 118

## Пролог

- |   |                                  |      |
|---|----------------------------------|------|
| 1 | 1. Хозяйка Медной горы . . . . . | 3.31 |
| 2 | 2. Данила и его труд. . . . .    | 2.31 |

## Действие I. Картина первая

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 3 | 3. Данила в поисках цветка. . . . .                     | 1.58 |
| 4 | 4. Встреча Данилы с односельчанами. . . . .             | 1.47 |
| 5 | 5. Сцена и лирический дуэт Катерины с Данилой . . . . . | 4.45 |
| 6 | 6. Интермедия I. Сцена Северьяна с рабочими. . . . .    | 2.50 |

## Картина вторая

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 7  | 7. Хороводная . . . . .                          | 3.11 |
| 8  | 8. Прощание Катерины с подружками . . . . .      | 2.26 |
| 9  | 9. Танец девушек. . . . .                        | 2.57 |
| 10 | 10. Танец Данилы . . . . .                       | 1.14 |
| 11 | 11. Танец неженатиков . . . . .                  | 1.35 |
| 12 | 12. Приход Северьяна. . . . .                    | 2.52 |
| 13 | 13. Спор о каменном цветке . . . . .             | 4.09 |
| 14 | 14. Лирическая сцена Катерины и Данилы . . . . . | 2.24 |
| 15 | 15. Думы Данилы . . . . .                        | 3.08 |

## Картина третья

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 16 | 16. Хозяйка Медной горы увлекает Данилу за собой . . . . . | 5.48 |
|----|--|------|

## Действие II. Картина четвертая

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 17 | 17. Хозяйка показывает Даниле богатства земли . . . . . | 2.07 |
| 18 | 18. Дуэт Хозяйки и Данилы (I испытание). . . . .        | 4.29 |
| 19 | 19. Вальс алмазов и сцена (II испытание). . . . .       | 5.02 |
| 20 | 20. Танец русских самоцветов (III испытание) . . . . .  | 3.39 |
| 21 | 21. Вальс . . . . .                                     | 3.42 |

Общее время: 66.19

Симфонический оркестр Государственного  
академического Большого театра СССР  
Дирижер – Геннадий Рождественский

Запись 1968 г.  
Звукорежиссер – Игорь Вепринцев  
Ремастеринг – Виктор Глазков

# BALLETS PROKOFIEV



Volume 8

## *The Tale of the Stone Flower*, Op. 118

1	22. Danila's Monologue and the Mistress's Reply	2.01
2	23. The Mistress Shows Danila the Stone Flower	1.48
3	24. Severyan and the Workers. The Mistress's Warning	3.12
<b>Scene 5</b>		
4	25. Scene and Katerina's Dance (Thoughts about Danila)	3.37
5	26. Severyan's Arrival	2.14
6	27. "Where Are You, Sweet Danila?"	1.00
7	28. Appearance of the Mistress and Katerina's Joy	2.02
<b>Act III. Scene 6</b>		
8	29. Ural Rhapsody	8.09
9	30. Interlude	6.27
10	31. Russian Dance	4.01
<b>Scene 7</b>		
11	32. Gypsy Dance	2.52
12	33. Severyan's Dance	1.42
13	34. Solo of the Gypsy Girl and Coda	3.28
14	35. Katerina's Appearance and Severyan's Rage	2.23
15	36. Appearance of the Mistress and Scene of Severyan Transfixed to the Earth	1.15
16	37. Severyan Follows the Mistress	1.58
17	38. Severyan Dies	1.58
<b>Act IV. Scene 8</b>		
18	39. Katerina Sits by the Fire and Yearns for Danila	1.28
19	40. Scene and Dance of Katerina with the Firing Hopper	2.52
20	41. Katerina Follows the Firing Hopper	1.38
<b>Scene 9</b>		
21	42. Dialogue of Katerina and the Mistress	2.14
22	43. Danila Turned to Stone	3.23
23	44. The Joy of Reuniting of Katerina and Danila	4.13
24	45. The Mistress of the Copper Mountain Presents Gifts to Katerina and Danila	3.24
25	46. Epilogue	1.06

Total time: 70.40

The Symphony Orchestra of the Bolshoi Theatre  
Conductor – Gennady Rozhdestvensky

Recorded in 1968.  
Sound engineer – Igor Veprintsev  
Remastering – Viktor Glazkov



МЕЛОДИЯ

Том 8

## *«Сказ о каменном цветке»*, соч. 118

1	22. Монолог Данилы и ответ Хозяйки	2.01
2	23. Хозяйка показывает Даниле Каменный цветок	1.48
3	24. Северьян и рабочие. Предостережение Хозяйки	3.12
<b>Картина пятая</b>		
4	25. Сцена и танец Катерины (думы о Данилушке)	3.37
5	26. Приход Северьяна	2.14
6	27. Где ты, Данилушка?	1.00
7	28. Явление Хозяйки и радость Катерины	2.02
<b>Действие III. Картина шестая</b>		
8	29. Уральская рапсодия	8.09
9	30. Интермедия	6.27
10	31. Русский танец	4.01
<b>Картина седьмая</b>		
11	32. Цыганская пляска	2.52
12	33. Пляс Северьяна	1.42
13	34. Соло цыганки и общая кода	3.28
14	35. Выход Катерины и буйство Северьяна	2.23
15	36. Появление Хозяйки и сцена прирастания Северьяна к земле	1.15
16	37. Погоня Северьяна за Хозяйкой	1.58
17	38. Гибель Северьяна	1.58
<b>Действие IV. Картина восьмая</b>		
18	39. Катерина у костра грустит о Даниле	1.28
19	40. Сцена и танец Катерины с Огневушкой-поскакушкой	2.52
20	41. Катерина следует за Огневушкой-поскакушкой	1.38
<b>Картина девятая</b>		
21	42. Диалог Катерины с Хозяйкой	2.14
22	43. Каменный Данила	3.23
23	44. Радость встречи Катерины с Данилой	4.13
24	45. Хозяйка Медной горы одаривает Катерину и Данилу	3.24
25	46. Эпилог	1.06

Общее время: 70.40

Симфонический оркестр Государственного  
академического Большого театра СССР  
Дирижер – Геннадий Рождественский

Запись 1968 г.  
Звукорежиссер – Игорь Вепринцев  
Ремастеринг – Виктор Глазков

# BALLETS PROKOFIEV



Volume 9

## Suite No. 2 from *Romeo and Juliet*, Op. 64ter

1	I. Montagues and Capulets. . . . .	5.29
2	II. Juliet as a Young Girl . . . . .	4.04
3	III. Friar Laurence. . . . .	2.23
4	IV. Dance . . . . .	2.26
5	V. Romeo and Juliet before Parting . . . . .	8.34
6	VI. Dance of the Girls with Lilies . . . . .	2.19
7	VII. Romeo at Juliet's Grave . . . . .	6.29

Total time: 31.48

The Moscow Philharmonic Orchestra  
Conductor – Sergei Prokofiev

Recorded in 1938.  
Remastering – Nadezhda Radugina



Том 9

## Вторая сюита из балета «Ромео и Джульетта», соч. 64тер

1	I. Монтекки и Капулетти . . . . .	5.59
2	II. Джульетта-девочка . . . . .	4.04
3	III. Патер Лоренцо . . . . .	2.23
4	IV. Танец. . . . .	2.26
5	V. Ромео и Джульетта перед разлукой. . . . .	8.34
6	VI. Танец антильских девушек . . . . .	2.19
7	VII. Ромео у могилы Джульетты . . . . .	6.29

Общее время: 31.48

Оркестр Московской государственной филармонии  
Дирижер – Сергей Прокофьев

Запись 1938 г.  
Ремастеринг – Надежда Радугина



СЕРГЕЙ  
ПРОКОФЬЕВ

In 2016, the world commemorates the 125<sup>th</sup> anniversary of Sergei Prokofiev's birth.

*"He dislikes beaten tracks. He prefers to make his way through virgin thickets shattering the obstacles on his way with a sure hand, breaking solid rocks, uprooting trees, taking running jumps over deep-water and wide streams,"* wrote critic Vyacheslav Karatygin about the young composer.

Prokofiev who started his way into art as a "subverter of traditions" was a recognized classic in his lifetime. However, he remained loyal to the slogan of his youth until his last works – *"be an apprentice of your own ideas."* That's the way he was in all areas of life and arts, including ballet.

It was Sergei Diaghilev, an outstanding reformer, founder of the *Ballets Russes* in Paris, who accustomed Prokofiev to ballet and discovered a number of Russian geniuses of music and dance to the world. Their collaboration that lasted fifteen years until the entrepreneur's death resulted in four Prokofiev's ballets (the first one, *Ala i Lolli*, was never staged). The last three ballet works belong to the composer's late (Soviet) period. Unconditional classical works of Soviet and world art, they became better known in the second half of the 20<sup>th</sup> century (although a very popular ballet *Romeo and Juliet* was strongly rejected in its time by the actors as absolutely "undanceable" and unsuitable for the stage – a situation so typical of Prokofiev's creations). Today, Prokofiev's ballet works equally attract choreographers' attention allowing very different interpretations. The symphonic side of the music of the ballets remains topical as well.

The recording of all Prokofiev's ballets realized in 1959 to 1990 by Gennady Rozhdestvensky, a prominent conductor and ardent advocate of 20<sup>th</sup> century





music, can still be considered a reference interpretation. We are proud to share these versions with you.

The complementary recording of the ***Second Suite from Romeo and Juliet*** conducted by the composer in 1938 with the Moscow State Philharmonic Orchestra is a unique historic phonograph document that has preserved the art of Prokofiev the conductor (the vaults still have the composer's rendition of the suite from the music to the performance *Egyptian Nights*).

There is not so much evidence about that creative side of the composer unlike his phenomenal pianistic gift. Nevertheless, Prokofiev performed for nearly thirty years in this country and abroad conducting his own works with some of the leading orchestras of the world (his repertoire included symphonies, overtures, opera and ballet suites, and instrumental concertos). According to Grigory Schneerson, "...his motions were ultimately reserved – they were monotonously angular and metronomically precise... his orchestra always played with animation, in absolute harmony, the sound was dense and at the same time transparent, the phrasing was clear and natural."

Two suites from the ballet *Romeo and Juliet* compiled by the composer in 1936 immediately enjoyed wide popularity and were performed by a number of Soviet conductors. Extremely self-critical Prokofiev remained content with the recording: "it's a pleasure to mention an excellent orchestral seating which allows even sonority and right relation between the instruments on record."

Throughout his life Prokofiev composed music for ballet theatre creating one masterpiece after another – from the unfinished *Ala i Lolli* to *The Tale of the Stone Flower* (he worked on its score until his last day). It felt like Prokofiev's rare gift for

figural pictorialism combined with colossal melodic inventiveness led the composer to the element of dance. It is no mere chance that choreographers in search for inspiration turned to Prokofiev's music that was not originally intended for ballet. It is true that many themes from the composer's symphonies, concertos and chamber works cry out to be danced! And there is an opposite example too: when Prokofiev worked on *The Prodigal Son*, a ballet, he made use of its themes for his new Symphony No. 4.

Prokofiev composed seven ballets in all, four of them were created abroad – *Chout*, *Le pas d'acier* (*The Steel Step*), *The Prodigal Son* and *On the Dnieper* (however, he began to write *Chout* earlier in Russia). Three more – *Romeo and Juliet*, *Cinderella* and *The Tale of the Stone Flower* – were composed after he returned to the USSR. (In 1924, Prokofiev also wrote music to the ballet *Trapèze* for Boris Romanov's Russian Romantic Theatre). The music of the last three ballets was always well known in Russia while the first four were rarely performed only in the form of symphonic suites and were not staged in the USSR before the 1980's. It happened so partly because of the ideological clichés (it was considered for a long time that Prokofiev's talent blossomed out only after he returned to the USSR, and his works of the 1920's were approached with prejudice), partly because of the copyright that belonged to foreign publishers. The music of the first four ballets was performed in concert and recorded entirely in this country as late as in the 1980's thanks to the effort of conductor Gennady Rozhdestvensky.

**C**hout, or ***The Tale of the Buffoon Who Outwitted Seven Other Buffoons***, is the Prokofiev's first complete and staged ballet. It marked the beginning of the collaboration between Prokofiev and Diaghilev's *Ballets Russes* that lasted





until the great entrepreneur's death. They got acquainted in London in the summer of 1914. A year earlier Prokofiev, already a conservatory graduate, set off on his first European journey, was literally blinded by what he saw and heard during the *Russian Seasons* in Paris and decided to collaborate with Diaghilev's company by all means.

In St. Petersburg, the composer had won the recognition as an author of some "controversial" piano concertos and pieces. The references given by Nikolai Cherepnin, a composer and Prokofiev's teacher, were also helpful. Diaghilev who had a keen scent for outstanding talents suggested writing a ballet. The composer turned to poet Gorodetsky who offered a story from the "Scythian life."

By the next meeting with Diaghilev in Italy, where he arranged a tour for Prokofiev, Prokofiev had most of the music to the ballet *Ala i Lolli* in place. On 18 February 1915, in Rome, Prokofiev performed the already finished music for Diaghilev who suddenly declared, "What's this? You're a Russian, you've got a Russian subject, and you write international music? That will not do. International music won't do."

The composer wrote in his diary on the same day: "In a nutshell, I threw out half of the music from *Ala i Lolli* and had to change the subject." It seemed composing a new ballet was an easier task. Prokofiev later remade *Ala i Lolli* into the famous *Scythian Suite*.

Soon after that Diaghilev, Myasin and Prokofiev "took five volumes of Afanasiev's fairy-tales, read them for three days and dug out a tale about a buffoon, which Stravinsky told Diaghilev about long ago as a prospective ballet subject."

"The progressive current that both Stravinsky and Diaghilev are professing now is as follows: down with pathetics, down with histrionics, down with internatio-

nalism. They are making a truly Russian composer out of me," wrote Prokofiev to Myaskovsky in those days. And the Russian national colouring in *Chout* did become very conspicuous with Prokofiev for the first time. It showed particularly vividly in the composer's late period, but then it had a lyrical and epic perspective rather than a grotesque one as in Stravinsky's *Petrushka* which inspired Prokofiev's *Chout* in many ways.

Diaghilev suggested to Prokofiev that he should go to the town of Clarens in quiet and neutral Switzerland where Stravinsky lived (the place is also famous for the fact that Tchaikovsky composed his *Violin Concerto* there), but Prokofiev flatly refused. It was the time of the world war, and the borders were to close any day soon. In addition, the composer was going through a personal drama – the parents of his beloved Nina Meshcherskaya wouldn't give their blessing to their marriage (and their conjugal union never happened). "I couldn't get down to any serious business," wrote Prokofiev in his diary then. However, he had to comply with the contract, and in early May he began to compose "some petty themes, passages, scratches for *Chout* without trying to understand where it all will lead... To my surprise, petty themes were pouring down like from a horn of plenty. Unexpectedly, two or three May weeks later... I had over fifty patches for the new ballet – lots of material." According to the contract, 3 July was the deadline for sending the ballet score (by that date, he had four scenes of *Chout* in place); Prokofiev was supposed to go to Europe to meet Diaghilev, but the theatre of war was expanding and it was no longer possible to leave Russia for Europe. Listening to the music of the ballet, one should bear in mind the circumstances in which it was created: it is no coincidence that many pages of the score are filled with humour of a rather dark kind.





The score of the ballet was completed and sent to Diaghilev (luckily, it didn't go missing). However, Diaghilev and Prokofiev met in Paris only in 1920 after the composer returned from the USA. Larionov had the scenery and costumes prepared. Prokofiev only had to orchestrate the music that he had not seen for five years (*"It was interesting to deal with a new work of my own,"* he wrote in his diary on 8 May, the day after the meeting). In the town of Mantes-sur-Seine, a one-hour journey from Paris, Prokofiev sat down to work on the score but failed to finish it completely before his departure to New York. He continued the work only in April and May the next year. At the same time, the rehearsals of the ballet were in full swing in Monte Carlo, and the premiere was scheduled for 17 May, so they had to hurry. Moreover, director Myasin had broken off with Diaghilev, and the dances were now staged by Mikhail Larionov together with choreographer Tadeusz Slawiński, not without Prokofiev's involvement.

*"...I did not see anything in Monte Carlo except the rehearsal room, and I was so exhausted that I was on the verge of losing consciousness."* The premiere took place on the appointed day at La Gaîté Lyrique (Stravinsky's first ballet *The Firebird* was performed on the same night) and was well received by the audience. According to René Dumesnil, *"Prokofiev was admitted to the Paris musical world"* right after the performance of *Chout*.

In June, Diaghilev took the production to London where a scandal broke out. London newspapers carried critical reviews as the papers in St. Petersburg once did after the premieres of the piano concertos. Remembering that time, Prokofiev wrote Myaskovsky a year later from Ettal in Germany: *"Strange people they are – Londoners! You can hardly say that London is a village or that they are not interested in new music, but in the meantime their skulls get immensely thicker*

*at times. There's a critic there who was too hard on me but I took vengeance on him kissing his wife!"* Sometime later, Prokofiev made a symphonic suite out of the ballet and included a greater part of the music in it (Op. 21 bis). The suite was performed many times in the USSR in the 1920's, and the ballet was staged in 1928 in Kiev under the title *Blazen* and conducted by Alexander Orlov. In 1943 and 1944, the Kirov (now Mariinsky) Theatre was going to revive the ballet, and Prokofiev even started to restore the orchestration of the ballet together with Dmitri Rogal-Levitsky (the score and parts of the ballet were in Berlin and inaccessible). However, that production was never realized. Both the suite and the ballet disappeared from the concert and theatre repertoire of Soviet Russia but were often performed and staged overseas since the 1960's.

Boris Asafiev, a prominent musicologist and Prokofiev's contemporary, left two commentaries on the suite and the music of the ballet. Retelling the plot hereunder, we will cite a number of his neat remarks because they still as vivid and shrewd as they were then.

### Synopsis

**Scene 1.** The Buffoon and the Buffooness are dying of boredom at home. An idea of playing a trick on his fellow buffoons dawns upon the Buffoon. There is an old lash on the wall. The Buffoon and the Buffooness decide to pass it for a magic object. The "rehearsal" begins: the Buffooness pretends to be dead, the Buffoon lashes her, she "comes to life" and, above all that, becomes tender and obedient.

Seven Buffoons appear. The Buffoon demonstrates the magic power of the lash. After long persuasion, the Buffoon agrees to sell them the lash, and





the Buffoons set off to their wives. The Buffoon and the Buffooness dance happily rejoicing at their trick.

**Scene 2.** The house of the seven Buffoons. Their lazy wives and daughters do not want to work, spending time on new outfits and chatting about gifts. *“The dance of the Buffoons’ wives is staid and dignified, full of earnestness and busyness. However, grotesque shows through everything: in the sharp curves of the melodic pattern, in the emphasized characteristic traits, in the desire to depict a caricature relief.”* The Buffoons show their present to their wives – a “wonder” lash – and immediately try to use it. They rush to their wives and whip them to death. *“The clowns kill their wives’ is a fugue as an accompaniment to the pantomime. The aforementioned caricature relief dominates here – the theme of the Buffoons’ wives is implemented in a tense and squeezed motion receiving an even odder sound as though it is ‘urged and whipped on’. A slow and grim motion completes that ‘chase’: sounding like lamentation, like a timid yet terrifying moan, like supplication, it transforms the act from buffoonery to a real event.”* When it’s over, the Buffoons whip their dead wives, but they won’t come back to life. The Buffoons guess that this is just a simple lash and go to the Buffoon’s place intending to take vengeance on him.

**Scene 3.** The Buffoon’s yard. The Buffooness sees the enraged Buffoons and escapes. The Buffoon disguises himself as a young woman. The Buffoons vent off their anger on the “young woman” and then take her to their daughters.

**Scene 4.** The Buffoons’ sitting room. The Merchant comes to the Buffoons’ daughters to ask them in marriage. *“The dance of the Buffoons’ seven daughters (moderato scherzando; vivace). The first half of this episode consists of staid walking and praising. The harp and the piano and harp are conspicuous in the*

*orchestra. The second section of the episode is a vivacious and lively dance with an active rotating theme. A commotion dance.”* The merchant examines all seven, notices the “young woman” and, to the Buffoons’ and daughters’ displeasure, immediately takes her with him.

**Scene 5.** The Merchant’s bedroom. The Merchant caresses the “young woman.” *“Clownish eroticism, music resembling a lullaby. The violins play a Russian ‘theme of the young woman.’* The “young” one pretends to be unwell. She talks the Merchant into letting her down from the window on a canvas. The Merchant is alone and daydreams. He pulls the canvas back. A she-goat tied to the canvas appears. The Merchant yells for help in fear. A ritual dance follows: the she-goat is tossed and turned. *“The young woman turned into a she-goat’ is a comically dramatized pantomime based on an alarming motif of chimes. It appears from the melodies of the theme of the ‘beauty parade’ and is first played by the violins, then it spreads wider until it gets tense and strong.”* The she-goat dies.

*“The fifth entr’acte and the she-goat’s funeral. The first moment: a melodious guiding theme – a refrain of all the entr’actes – twists like a beautiful ribbon on the background of the bleating violins. The next moment: an alarming chime interrupted with the reappearing refrain theme. The music of the funeral follows.”*

**Scene 6.** The Merchant’s garden. The desolate Merchant buries the she-goat. The seven Buffoons jump over the fence and start teasing the Merchant. The Buffoon appears with seven soldiers. The Buffoon demands his sister from the seven Buffoons first, and after they give him the she-goat, he turns to the Merchant. The Merchant has no idea what goes on and later gets into a heated argument with the Buffoon. *“At first it is an overwhelming march based on two repeated chords of the trumpets, trombones and timpani – a deafening fanfare,*

# BALLETS PROKOFIEV



*then a new theme after the fanfare, an oddly persistent and accentuated one with a swoop and mischief: the squabblers fume and violently abuse one another.”* The Buffoon tells the soldiers to arrest all of them. The Merchant pays three hundred roubles to stay free and goes away carrying the she-goat. The Buffoon and the Buffooness are happy with unexpected enrichment. *“The final dance [the Buffoon with a wallet and the Buffooness, the soldiers with the Buffoons’ daughters]. Prokofiev found a rarely expressive theme with pert grace notes and boisterous emphases. It unfolds gradually from moderate and reserved to ringing, violent and frantic merrymaking. The orchestral sound unfolds alongside with the theme and reaches brilliancy and high tension.”*

**P**rokofiev worked on the ballet *Le pas d’acier (The Steel Step)* in 1925 and 1926. It was his second ballet for Diaghilev. Shortly after the NEP (New Economic Policy) was initiated and Soviet Russia established diplomatic and private contacts with the rest of the world, “bolshevism” unexpectedly came into fashion in Europe and the United States. The myth of a Bolshevik, a scary bearded barbarian with a knife in his mouth was fading away. The West was shown a human face of new Russia. The life in postwar Europe was also getting better and more secure. All things Soviet were no longer frightening and caused curiosity and interest. In any case, in 1925, Diaghilev, who could scent fashion trends so keenly, commissioned a new “Bolshevist” ballet from Prokofiev. Needless to say that neither of them had an idea of what Soviet Russia really was (Prokofiev left the country in 1918, and Diaghilev did it a little earlier). It was decided to draw in Pyotr Suvchinsky, a well-known musicologist, philosopher and ideologist

of Eurasianism who acquainted Prokofiev with the morals and manners of Soviet Russia circa 1920. After a while, Georgy Yakulov, who was in Paris at that time, joined them. Yakulov was a scene designer, a member of the *Jack of Diamonds* association before the revolution and later a follower of constructivism, the style he used to create the scenery for the ballet. Just as set designer Larionov contributed to the choreography of *Chout*, Yakulov helped Prokofiev and Suvchinsky write the libretto. Discussions about the content of the ballet took a long time as they were cautious about offending Moscow with such a plotline because not only Yakulov was supposed to return there; Prokofiev was also considering his coming to the USSR, at least for a concert tour. On the other hand, they could not express too much liking to Bolshevism not to become outcasts among the numerous Russians who resided in Paris after they ran from the dominance of the future characters of *The Steel Step* – sailors, workers and commissars... They even had an idea of putting writer Ilya Erenburg, a talented emissary of Soviet Russia, in charge of the libretto (and he surely knew what living in Soviet Russia was all about!). However, they managed to do it without him. The libretto titled *Ursiniol* was in place in June 1925. The origin of the name is rather vague: it could be derived either from the French abbreviation U.R.S.S. (the USSR): *“it could be either a bear cub [l’ourse, a French for a bear. F.S.], or a caricature of Stravinsky’s Rossignol,”* as Prokofiev explained the meaning of the name (he had Stravinsky’s opera *The Nightingale – La rossignol* in mind). In the period when the composer worked on the music of the ballet (and he wrote a draft within just three weeks in August and September 1925), his contacts with the homeland suddenly livened up: he received offers to come with concerts and arrange stagings of some works. However, he had to wait for both his first trip to Russia





and production of the ballet there for a long time for different reasons. In May 1926, Prokofiev, who spent time on countless concert tours, finally completed and orchestrated the ballet. He was expected to travel to the real, uninvented Land of Soviets, and the work on the production went into full swing. Leonid Myasin, a choreographer of the future production, suggested a new name for the ballet – *Le pas d'acier*, which Prokofiev immediately translated into Russian as “*Стальной шаг*” (“*The Steel Step*”) (“clattering” names of that kind for stage productions, novels and films were in fashion in the USSR in those years).

The premiere took place on 7 June 1927 at the Théâtre Sarah-Bernhardt in Paris under Roger Désormière. In August, the USSR severed the relations with Great Britain, a large diplomatic scandal burst out, and they started to talk about the “Bolshevist threat” again. However, disregarding the expected abusive articles in the right-wing and emigrant press, the premiere was a success. At least, it went without a scandal. The atmosphere of fairground art of the “lower” class, unexpected simplicity of Prokofiev’s music that “modulated” from the complexity of the Second Symphony and Quintet to plain intonations of dances and songs – all that was something of a novelty to both the composer and the enthusiastic audience. Boris Asafiev, who was there at one of the performances, noted that novelty too and dedicated one of his *Letters on Music in Paris* to the ballet. We will cite the words of that prominent musicologist and critic with abridgements.

The music of the ballet *Le pas d'acier* written by Prokofiev in 1925 consists of 11 episodes. It’s fresh, laconic, imbued with cheerful and a bit astringent colours; it is driven by strong will.

The first episode (appearance of the characters) that follows an energetic and expressive introductory melody with a moderate motion transforms into a clearly rhythmized Allegro with a characteristic and conspicuous, sharply accentuated theme, the implementation of which in a number of versions makes up the main content of the episode. The melodies of the next episode are as characteristic (*The Train of Trading Peasants*); they are so elastic and sharply outlined that they are imprinted in consciousness as embossed lines of an engraving performed with an energetic and sure hand. [...]

In the third episode, the stern yet ductile sonic outlines depict the characters of the commissars. A mobile and amusing genre scene (*Toffee and Cigarettes Vendors*) is an absolute opposite. Its flickering motley intonations in the tempo and rhythm of some Russian tarantella implicitly captivate the listener. [...]

The Orator’s expressive performance (in the fifth episode) conveyed only instrumentally is followed by a whirl of motions from the previous scene, which takes the place of the symphonic scherzo in this row. The sixth episode *Sailor and the Worker Girl* is extremely character. It’s interesting thematically because a new amusing melody sounds like a capricious tune (clarinet and violin, clarinet and piano). It’s also interesting from the standpoint of colouring and as an instrumental dialogue.

The next, seventh episode was conceived as a cheerful and succulent symphonic interlude, a broadly and majestically developed one. A light-coloured Russian-style theme in the vein of Borodin and Mus-



# BALLETS PROKOFIEV



sorgsky plays the leading part there. In general, this is a generously developed instrumental episode that takes commanding and slow steps as if it signifies a spontaneous flow of the great country's revived forces. In my opinion, the music of this interlude contains something most essential and important that makes some people happy and frightens the others in the symphonism of *The Steel Step*: the manifestation of the steel and unbending creative energy of this country. The English press had good reason to indignantly note the wild success of that *Soviet play* with the public after the first performances of *The Steel Step* in London. There were even voices raised against that inadmissible kind of musical propaganda! [...]

There are three more episodes between the interlude and the closing scene (the eighth one, *Sailor's Transformation into a Worker*, the ninth one, *Factory*, and the tenth, *Hammers*). [...] Two of them, *Factory* and *Hammers*, contribute considerably and substantially to the sphere of music that we are accustomed to call industrial music. The *Factory* episode superbly combines a continued rotary movement of the machine with expressive melodious lines, juxtaposed here as a display of human feelings and *determinism of mechanical rhythms*. The music of *Hammers* is a courageous hymn to the workers' energy. This is a true style of our epoch because we can speak about forged rhythms; intonations as ductile as steel and musical high and low tides that resemble the breath of gigantic bellows. [...]

The entire music of *The Steel Step* is symphonically theatrical. This is a music, artistically realistic, constructive style, without any pretense

at naturalistic likeness (at rude onomatopoeia), but with a constant active feeling of a living reality. Their concepts and implementation are always clear, sober and distinctive. Prokofiev's temperament and freedom of invention so characteristic of his works count at every step and support the listener's continuous interest in the music [...].

*Boris Asafiev*

Prokofiev worked on his ballet *Le Fils prodigue (The Prodigal Son)* in 1928 and 1929. It was the last ballet score created by the composer in collaboration with Diaghilev. As soon as Diaghilev suggested writing a ballet on the basis of the Gospel parable, Prokofiev started to compose (10 November 1928). Twelve days later, when librettist Boris Kochno sent the libretto of the ballet from England, almost the entire music was finished. Prokofiev worked on the piece with colossal enthusiasm and a feeling of immense creative joy. The story of the Prodigal Son (Luke 15: 11–32) turned out to be a rare chance that allowed the composer to pour out his religious insights into music. Prokofiev, a follower of the religious doctrine of Christian Science (the fact that was quite obscure until recently), a peculiar cross between religion and science, that he got acquainted with when he stayed in America, approached the content of the Gospel verses with a special feeling. Here's what he wrote in his diary on 23 and 24 November 1928: "At night, when I was in bed, I kept looking for a new theme, a pure and clear one, and I thought it should come from above to illustrate the Gospel parable. I woke up at about one in the morning and wrote down two bars." In the morning: "I worked keeping the way of thinking I had





*the night before. I came up with an absolutely amazing theme – and after that I felt like a birthday boy all day long*” (the composer speaks about the last episode where the Father takes the son in his arms). The music of *The Prodigal Son* captured not only the “Christian science” but also the birth of his first child Sviatoslav. Of course, one shouldn’t look for any deep theological insight into the parable in this music as it was intended for ballet theatre (Stravinsky, for instance, found that idea blasphemous), but the internal light coming from this music, human warmth contained in the radiantly beautiful themes, and the clarity of their implementation are evidence of Prokofiev’s final turn to new, highly substantive “simplicity” that became a major sign of his works of the 1930’s and 1940’s.

On 1 December, after playing the music of the ballet to Diaghilev, Prokofiev started to work on the orchestration (7 December) and adding new numbers (January of the next year). At the same time he came up with an idea of making a new symphony using the material for the ballet (as it was the case with the opera *Fiery Angel* that became a basis for his previous *Third Symphony*). There are two versions of this symphony, and the second one (Op. 112) was made by Prokofiev in 1947, a fact that once again emphasizes what an important milestone this music was to the composer.

The score and clavier of the ballet were finished on 14 March 1929. Rehearsals began on 10 May, and the premiere took place less than two weeks after on 21 May. As Prokofiev admitted, the stage scenery made by Georges Rouault was “*very strong and biblical.*” The famous Serge Lifar, a choreographer of Prokofiev’s next ballet *On the Dnieper*, danced the leading part. However, despite the success with the public and critics, Prokofiev was displeased with the choreography

of George Balanchine (then Balanchivadze) and the advice of librettist Boris Kochno about the production that he openly voiced in the course of rehearsals. The coolness that had been growing between the great composer and the great entrepreneur finally reached its peak. In addition, Prokofiev removed Kochno’s name from the title page of the score when the ballet was published (as a matter of fact, Kochno, a staff librettist of Diaghilev’s company, was barely involved in the creation of *The Prodigal Son*). The poet sued Prokofiev. The conflict was suddenly settled when Diaghilev died in August 1929 in Venice.

### Synopsis

The departure. In front of the Father’s house, two friends are getting ready to set on a long journey. They gather fruits and bunches of grapes and pack provisions. There is a hut made of branches opposite the house, a symbol of free travels the Son and his friends aspire for. The Son comes out of the hut accompanied by two young sisters.

His wild dance expresses his excitement and impatience to leave the paternal home as soon as he can and to rush to faraway, strange lands where great adventures await. He dances faster and faster; there is some frenzy about the dance. When the Son runs into his Father, who has come out of his house, the dance stops abruptly. The Father conjures the Son to change his mind and not to give up peace and care of his native home for a life full of anxiety and jeopardy in a foreign land. Beside himself with alarm and concern, he reaches out to the Son begging him to stay. But the Son turns away and won’t listen to what his Father says. Neither persuasion of the sisters nor the Father’s persistent cautions can shake the Son’s decision he stands up for so stubbornly.





He keeps repeating how narrow this small world of home to him, that he is like a bird attracted to distant lands, that he will break free sooner or later, and since it's destined to happen there is no reason to wait any longer.

When the stubborn Son calls the two friends for help, the Father bows his head in sadness unable to resist the Son's obstinacy. He is sorry to watch them leaving. He raises his hand and sends them his blessing.

In a faraway land. A room for feasts. The tables are overladen with food. But there is the same symbolic hut in a distance, resembling that in the beginning of the scene. The room gets filled with a noisy and rude crowd of guests. Everyone gets seated and the feast begins. Some people dance.

The Prodigal Son and his friends join the reckless company. Their coming is met with loud salutations. The friends lift up the Prodigal Son. The hangers-on obsequiously peer into the guests' eyes waiting for invitation to the table.

The Temptress walks out of the hut. She does an oriental dance. The captivating sensuality of her dance lights up fire in the men's eyes. The Prodigal Son can't take his eyes off her. When the dance reaches its apogees, he darts off to the floor where the Temptress does her bewitching dance.

Now she dances only for him. Slender like a liana, she clings to him. He joins her dance forgetting about everything around him, giving up to sensuality. All of a sudden, the men who he thought were his friends and the tipsy girls assault the Prodigal Son, tear down his splendid clothes and take away his precious jewelry. His pseudo-friends and the Temptress are still not satisfied; they insult, humiliate and beat him. The robbed and beaten Son regains consciousness among the overturned tables, broken chairs and smashed tableware, in the middle of foul signs of the recent orgy. The entire drunk gang

sweeps past the Prodigal Son yelling, quarreling, snatching the loot from each other's hands. The gang is led by the Temptress. One of the overturned tables is transformed into a ship with a table cloth as a sail. She and the two friends who betrayed the Prodigal Son sail away into the distance.

The return. Barely able to drag himself along, the ill, penniless and devastated Prodigal Son approaches the parental home. Faster than he is able to walk, he reaches out to his cherished goal with sorrow and hope. His two sisters are in the garden. When they see the exhausted and miserable stranger, they hurry to open the gate with compassion and recognize their brother.

The Father comes. The Prodigal Son who has finally made it to his native home kneels down before him. The Father stiffens in mournful stillness when he sees his Son imbued with humbleness, grief and shame.

The Son makes a move to leave. But the Father's face lights up with a kind smile. The Father stretches his all-forgiving hand welcoming the Son and pointing to the house where the Son directs his steps to.

**In** 1935, it was two years since Prokofiev returned to his homeland. He alternated his stay in Soviet Russia with concerts in Europe (the composer still had some obligations under the contracts he signed during his Paris period). After Prokofiev returned from one of the European trips, he showed up in Leningrad with ideas of a new stage project for the Kirov (now Mariinsky) Theatre. However, the idea of writing a new opera for the theatre was overtaken by the desire to compose a ballet – after the scores for Diaghilev's





one-act ballets Prokofiev wanted to create music for a performance that would last all evening. Musicologist Boris Asafiev and literature executive Adrian Piotrovsky joined Prokofiev to help him select the future subject. Asafiev, who had just staged his ballet *The Fountain of Bakhchisarai*, suggested Pushkin's stories (*Peter the Great's Negro*, *The Captain's Daughter*), but soon they switched from the Russian literary masterpieces over to the world literature. They finally fixed upon ***Romeo and Juliet***. Playwright Sergei Radlov soon joined the process. "Prokofiev's imagination flamed up as it used to do in the best years of his youth," wrote Israel Nestiev in his fundamental work *Life of Sergei Prokofiev* about the story of making of the ballet. "In the spring of 1935, he would sit for hours with A. Piotrovsky and S. Radlov, thinking over the script of the future ballet with them."

"The theatrical fate of Romeo was not easy. The management of the Leningrad theatre dodged contract signing, probably in fear of inevitable risk. Then Prokofiev made a contract with Moscow's Bolshoi Theatre headed by Nikolai Golovanov. The author was immediately provided with a side wing in the recreation house of the Bolshoi Theatre in Polenovo so he could compose the music for the ballet over the summer period."

"The pace of composing Romeo was truly astonishing: the clavier of the second act was completed on 22 July, the third act was in place on 29 August, and the entire clavier was ready on 8 September. Such a speed was caused by profound elaboration of all details and preliminary preparation of the musical sketches. The previous methods of composing ballet music that he applied some time ago to *Trapèze* or *On the Dnieper* now seemed 'formal' to Sergei Sergeevich."

Prokofiev was carried away with the work on psychology of the characters, an aspect that constituted the glory of Russian theatre and later its legitimate heir cinema with which Prokofiev was in contact in 1933 and 1934. That change in the direction of Prokofiev's creative ideas is obvious if we compare the characters of *Romeo* with the caricatured, graphically conditional characters of his early ballets who followed one another like in a spectacular divertimento.

Back to Nestiev's book.

The playwright's inquisitive thought was vividly exposed in the original musical portraits of the lead characters. As though completing the portrait created by Shakespeare, Prokofiev showed very young Juliet with particular fascination – a playful girl, a 'lamb', as the family calls her, – finely depicted the anticipation of love awakening in the soul of the 14-year-old Italian girl – all that made the subsequent scenes even more dramatic.

Prokofiev's brilliant humour shines through the first two acts – the pictures of merrymaking in a Verona street, the jesters' dance of masks, laughing Juliet's frolics and a funny, waddling theme of the Nurse. Merry fellow Mercutio is the most typical exponent of this line: his portrait composed of two or three well-developed cameo themes is rich and diverse – from a mischievous banter to bellicose ardour. Mercutio's main theme is full of motion and a lively shift of accents and leaps: listening to the music, you can clearly imagine the appearance of the squabbler and scoffer, and hear his ringing laughter.





The second key line of the dramatic concept of the ballet sharply contrasts with the world of youthful amusement. It's a line of blind hostility between the two feudal families of Verona, an element of medieval ossification which led to the lovers' death.

The climax scenes of the performance are unforgettable – the duel of Mercutio and Tybalt, and Mercutio's death: here, one of the derisive themes (dance of the Masks) suddenly receives a tinge of sorrow and breakdown as if the last bitter jokes come from the dying one's mouth.

However, a lyrical theme, a theme of love that conquers death, plays a dominant part in a multilayer course of the ballet. This is where the images of romantic impulses that Prokofiev would sometimes shy away from when he was young blossom with a wealth of nuance. More than ten themes, most of them are well-developed and melodically full-blooded, convey different shades of Romeo's and Juliet's feelings: vague anticipation and flaming passion, the smile of the first date and the grief of separation.

The score of *Romeo and Juliet* was a milestone in Prokofiev's artistic biography... One should also speak about the landmark significance of *Romeo* in the history of Russian and world choreography: it was probably the first time when ballet theatre, ever so much restricted to the limits of a spectacular show, had the courage to realize real tragic collisions so deeply. Music and plastique intertwined as indissoluble and impressive one for the sake of portrayal of human characters – beyond any decorative fairy-tale or dolly conventionality.

*Israel Nestiev*

The presentation of Prokofiev's music to the ballet music at the Bolshoi Theatre caused a controversy around Shakespeare's presence on ballet stage. One of the core issues was the finale: it is known that the tragic finale of Shakespeare's play was sacrificed in the initial version of the script in favour of ballet conventionality. "*Radlov and Piotrovsky offered a happy ending for the performance – Juliet awakens and the lovers do a joyful duet,*" Nestiev wrote. "*It was believed that any ballet should end in a spectacular apotheosis and, hence, the death of the two lead characters contradicted the laws of the genre.*" While Shakespeare with a happy ending was quite possible for French theatre of the 18th century (and even opera theatre of the 19th century – let's remember Hamlet who becomes the king of Denmark in Ambroise Thomas's opera!), such an ending seemed absurd in the age of psychological theatre. Before the controversy was over, Golovanov was dismissed from the position of Bolshoi Theater conductor and Prokofiev started a new theatre project – the opera *Semyon Kotko*, and *Romeo*, its first version, was staged for the first time in Brno, Czechoslovakia (the sudden happy ending was however excluded). The theatre in Brno was destroyed during the war, and the score was lost and only recently restored on the basis of the original sketches. The premiere of the second edition of the ballet took place in 1940 on the stage of the Kirov Theatre, five years after the company rejected it. Since that time *Romeo and Juliet* has become one of the most popular ballets not only in Russia but also in Europe and the USA.

The music of the ballet is loved by the audiences in many countries of the world and often performed in the form of the suites compiled by the composer (as well as by conductors, in particular, Dimitri Mitropoulos, an ardent advocate of Prokofiev's music). Performing and even recording of the entire music to the

# BALLETS PROKOFIEV



ballet version is a highly complicated task because Prokofiev added a brass band, a group of mandolins and even the organ to the conventional orchestral lineup. Though it makes any experience of this kind even more interesting.

## Synopsis

**Act I. Scene 1.** It is early one morning. Romeo, dreaming of love, wanders through the deserted streets of Verona. Little by little, all sorts of people fill the square and the first customers arrive at the inn. Tybalt is on his way home. He sees Benvolio and, drawing his sword, attacks him immediately. Swords cross, people are killed and the alarm is sounded. Old Capulet himself is seen running out of his house, eager to play a part in the encounter with the Montagues.

The Duke of Verona and his guards appear in the square. He commands to drop the weapons, and issues a decree stating that anyone who bares arms in the streets of Verona will be sentenced to death.

**Scene 2.** Juliet playfully teases her old nurse, who is helping her dress for the imminent ball. Juliet's mother enters and scolds her daughter for her childishness.

Guests pass in a ceremonious parade to the ball at the Capulets' house. Paris is amongst them. Romeo's friends, the witty Mercutio and the loyal Benvolio, persuade him to go to the ball with them. The young men put on masks; without them they cannot go to the feast because of the feud between the two families.

Romeo and his friends enter the Capulets' palace. Romeo is captivated by Juliet's beauty and cannot conceal his emotions. By accident, his mask slips, revealing his face to Juliet.

Tybalt recognises Romeo as an enemy of the Capulets and hurries off to tell Old Capulet that Romeo has dared to come to the ball. Romeo and his friends leave the house to avoid trouble. On a moonlit balcony of the Capulets' house, Juliet dreams of seeing Romeo again.

Her dream comes true as Romeo appears in the garden below. He stretches out his arms to her in an expression of love. They tenderly declare their love and vow eternal fidelity to each other.

**Act II. Scene 3.** In the noisy gaiety of the square in Verona, Juliet's nurse hands Romeo a letter from her young mistress. Romeo reads it with delight, for Juliet has agreed to be his wife.

**Scene 4.** Friar Laurence is happily passing the day in his quiet cell. Romeo enters and begs the monk to wed him to Juliet in secret. The friar promises to help, hoping that the marriage will reconcile the Montagues and the Capulets and thus end the feud. Juliet enters and Friar Laurence performs the wedding rites.

**Scene 5.** Mercutio, Benvolio and their friends have come to the inn. Tybalt enters and, upon seeing his enemies, he draws his sword and rushes at Mercutio. Romeo tries to make peace between them. Tybalt and Mercutio cross swords. Tybalt, seizing a favourable moment, deals Mercutio a treacherous blow and kills him. Romeo draws his sword and challenges Tybalt to a duel. Tybalt is killed. Tybalt's kinsmen gather round his dead body and swear vengeance on the House of Montague.

**Act III. Scene 6.** Romeo has come to bid farewell to Juliet. He is ready to flee Verona. As the rays of the morning sun stream into the room, Romeo takes leave of his beloved. The nurse comforts Juliet, who is heart-broken at her separation from Romeo. Juliet's parents enter the room and tell her that her marriage





to Paris has been arranged. Juliet listens to his passionate avowals, but refuses to comply with her parents' wish. Her father says firmly that he is determined to have his way. Juliet is in despair.

**Scene 7.** Juliet comes to Friar Laurence's cell. The monk is touched by the tale of her boundless love for Romeo and gives her a potion. His plan is that she will drink the potion and fall into a deep sleep. She will be thought dead, and her body will be taken to the family vault. Meanwhile, Friar Laurence will write to Romeo who is hiding in Mantua and summon him back to Verona. The young man will return at once. Juliet will have awoken by that time and Romeo will take her away with him back to Mantua.

**Scene 8.** When Juliet returns home, she pretends to have submitted to her parents' will. She takes the potion and falls into a deep sleep. Juliet's friends come in with bunches of flowers and, unable to find her, believe her to be still asleep. The nurse draws the curtains of Juliet's bed aside. All are paralysed with horror – Juliet lies lifeless on her couch. Mantua. It is night. Romeo is alone, lost in gloomy thoughts. Benvolio, who has just come from Verona, rushes to Romeo and tells him of Juliet's death. Romeo hurries back to Verona.

**Act IV. Scene 9. Epilogue.** At the cemetery in Verona, the mourners, sad and silent, take their last farewell of Juliet and depart. Romeo enters the vault. Juliet is dead, and life no longer has any meaning for him. Romeo swallows some poison and falls dead at her feet. Juliet wakes up to see Romeo dead. Snatching his dagger, she stabs herself. The people assembled at the cemetery watch as Old Montague and Old Capulet gaze sorrowfully at the bodies of their dead children. In silence, they stretch out their hands to each other. The tragic death of the two lovers was the price to pay to end their long and bloody feud.

By the time Prokofiev began to work on *Cinderella*, he was already an author of the experimental ballets composed for Sergei Diaghilev's theatrical company and the choreographic drama *Romeo and Juliet*. Now the composer wanted to write a large-scale classical ballet with lyrical adagios, virtuosic variations, active pantomimes and diverse suites.

The selected fairy-tale plot satisfied his artistic taste in the best way possible – Charles Perrot's fairy tale belonged to the gallant epoch from which Prokofiev drew genre models and stylistic devices since he was young. However, he dreamt to enliven the heroine and expose the inner world of her soul, and therefore a gallant atmosphere, sophisticated courtesy or dancing gimmicks were just not enough. He had managed to convey a psychological portrait of his character in the music of *Romeo*, and now he intended to accomplish the following task: express *“poetic love between Cinderella and the Prince: origin and blossoming of their feeling, obstacles on its way, fulfilment of the dream.”*

Galina Ulanova recalled her meeting with the composer and his words. Before *Romeo*, Prokofiev *“did not believe that this art was able to realize musical and literary images so completely, [but] now his attitude to ballet was absolutely different, and he wanted to compose real, large-scale and human music for a new production.”* *Cinderella* turned out to be a heartwarming and lyrical fairy-tale ballet with poetic music that sounded like genuine Prokofiev and was melodically generous and filled with choreographic sketches.

Prokofiev wrote about his new ballet: *“I thought it was important to make the ballet Cinderella as danceable as possible so that the dances would flow freely from the plot and the ballet artists could have an opportunity to dance and*



# BALLETS PROKOFIEV



*show off their skills to an adequate extent. I wrote Cinderella in compliance with the traditions of old classical ballet with pas de deux, adagios, gavottes, a few waltzes, a pavane, a passepied, a bourrée, mazurkas and gallops. Each character has his or her own variations.”*

The idea of a “dance” ballet revived the large and expanded forms so typical of Tchaikovsky’s and Glazunov’s classical ballets. So, the concluding Amoroso in *Cinderella* became an adagio which could be compared to the final adagios in *Swan Lake* or *Raymonda*. Prokofiev also made use of the composition structures from classical ballet: classical variations, adagios and *pas-d’action*. Suite was conceived as a supporting structure of the ballet.

Each of the three acts is built on a suite like an arched structure closes on a keystone. There’s an affinity between the suite of the fairies from Act I and Act I of Tchaikovsky’s *Sleeping Beauty*. It contains variations of the four fairies who impersonate four seasons with a consolidating theme of the Beggar Fairy. The music of the variations which is not connected with the storyline is performed in the style of landscape sketches with a subtle use of impressionistic alliterative devices. The suite is concluded with Cinderella’s waltz (No. 19 *Cinderella’s Departure for the Ball*), not a common coda dance.

The suite from Act II takes its cue from a typical classical ballet suite. It contains old dances – a court dance resembling the pavane, a passepied, a bourrée and the Stepsisters’ variations. Apart from the typical suite, Act II includes classical *pas de deux*, the parts of which are scattered because of the comparison with genre character scenes and lyrical comical bits: Big Waltz, Variations of Cinderella and the Prince, their Duet and Waltz-Coda.

Act III is based on a fairy-tale rondo-suite executed as final *grand-pas* in fairy-tale ballets (for example, in Act III of the aforementioned *Sleeping Beauty*). The Prince’s gallops are a refrain of the suite, and its episodes are the scenes when the ladies try on the slipper.

The dance element, a priori intrinsic to Prokofiev’s music regardless of the genre, be it an instrumental, symphonic or vocal work, manifested itself most completely in his best ballets *Romeo and Juliet* and *Cinderella*. The theme of each character who has at least any individual significance captures details of their mimicry, gestures and emotional state, and even the way they walk – all that is associated with motion and, consequently, dancing.

*Cinderella* is another proof of Prokofiev’s portraying skills: the heroine’s individuality and her dance characteristics reveal her leitmotifs indicated and named by the composer himself. So, the first theme is “*offended Cinderella*,” the second one is “*pure and dreamy Cinderella*,” and the third one is “*Cinderella is in love and happy*.” The introduction to the ballet starts with the first theme; the second theme bears a romantic dream of happiness (it becomes joyful and rapturous in No. 36 *Duet of the Prince and Cinderella*, a genuine classical adagio, and grows into an elevated love poem in No. 50 *Amoroso*); and the third theme, as wide as a Russian song and based on a C major triad, is about Cinderella’s joy when she knows that the world of her dreams opens for her. These themes are a basis of the musical patterns of numerous numbers of the ballet, including the famous waltzes. A well-developed system of leitmotifs, as it was the case with *Romeo and Juliet*, points to Prokofiev’s obvious aspiration for symphonizing the genre.





While the dances of the classicism period that penetrated into ballet were a wonderful characteristic for the daily or ceremonial spheres, the lyrical feeling required its expression in the waltz, a dance of the 19th century that is able to rouse confessions of the most candid kind. Its incompatibility with the zeitgeist was in the best possible way combined with the development of the main dramatic line of ballet.

The waltz is a leading genre in the heroine's musical portrait. Unlike the dance characteristics of the Stepmother, Stepsisters and courtiers, it gives a timeless nature to the lyrical sphere of the ballet. Three splendid masterpieces of the genre became three climaxes of the ballet. One could call them "a waltz of dream" – No. 9 "Cinderella's Dreams of the Ball," "a waltz of hope" – No. 19 "Cinderella's Departure for the Ball" (both from Act I), and "a waltz of love" – No. 49 "Slow Waltz" from Act III.

A poetic, graceful gavotte with a finely elaborated harmonic part is Cinderella's another solo characteristic. The dance performed by the stepsisters Magger and Bearcat (to the violin, just the way it should be done in a dance class, two violins in this case) sounds clumsy and awkward, while the same dance performed by Cinderella is full of poetry and charm of old times and coloured with the timbres of the orchestral instruments.

The Beggar Fairy's main theme associated with the world of fairy-tale miracles gains a special sense in No. 38 "Midnight." It signifies the beginning of important events in the characters' lives, and the entry of the Fairy is accompanied with magical modulations of the harp.

The character of the Prince combines Romeo's ardent lyricism with Mercutio's sharp scherzo-ism. One amusing episode with the Prince lifts the secret veil over Prokofiev's true, slightly sarcastic attitude to his character: the Prince gives Cinderella three oranges, and this reminiscence of another story is accompanied with a musical self-citation – the march from the opera *Love for Three Oranges*, thus hinting at the typological link between the Prince who is in love with the oranges and our hero.

The world of Cinderella's Stepmother and Stepsisters is associated with a motive, toccata rhythmic basis and whimsical, sharp melodic intonations, and, even broader, with ironic reconsideration of daily-life and ballet dances. Prokofiev created a grotesque image of Cinderella's antipodes in the music of the Stepsisters' variations in No. 3 *Shawl Dance*, and in the ball scene – Nos 23 and 24. The contrasting figurative spheres lying in the basis of the tragic (and musical) collision in *Romeo and Juliet* do not interact in any way in *Cinderella*.

When Prokofiev conceived the fairy-tale ballet, he wanted to present this traditional story in a Russian vein, "as a truly Russian fairy-tale," having in mind the fairy-tale about Smudgy Masha from Alexander Afanasiev's collection of fairy-tales. However, Prokofiev changed his mind in favour of classicism with its musical signs of the time. He started to work on the ballet to Nikolai Volkov's libretto in 1940 and finished it only after the war.

The premiere took place on 25 November 1945 at the Bolshoi Theatre in Moscow. The ballet was staged by Mikhail Lavrovsky and featured Galina Ulanova as Cinderella. Prokofiev used the music to the ballet as a basis for a collection of piano pieces and three orchestral suites.



### Synopsis

**Act I.** The Stepmother and her two daughters Magger and Bearcat try on a shawl. Cinderella enters. She recollects her deceased mother and tries to find consolation from her father. A beggar woman comes to the house. The sisters turn her out, but Cinderella secretly lets her in and gives her some food.

The Stepmother and Stepsisters prepare for the royal ball and try on new outfits. The dance teacher gives his last lesson to the clumsy sisters before they go to the ball. The Stepmother and Stepsisters finally leave. Cinderella remains alone. She dreams of the ball and dances. The beggar woman returns. Suddenly she turns into a fairy and rewards Cinderella for her kind heart. Cinderella gets dressed for the ball with the help of the season fairies. The only condition is that the spell will only last until midnight when she must leave or she will revert to her original form.

**Act II.** The royal ball is in full swing with ladies and gentlemen dancing. The Stepmother and Stepsisters arrive, and the Stepsisters impress the royal court with their clumsy dancing skills. The Prince appears. The guests do the mazurka. Ceremonial music accompanies the arrival of an unknown young lady – Cinderella has arrived. The Prince is entranced by her beauty and charm, and asks her for a dance. The Stepsisters try to attract the Prince's attention with no success (the duet with oranges). The Prince cannot walk away from Cinderella. They do not notice how time flies. A romantic waltz-coda is suddenly interrupted with the striking of the clock. Midnight has come. Cinderella runs away losing her glass slipper. It is picked up by the Prince.

**Act III.** The Prince is desperate. Summoning every shoemaker, he has tried the slipper on every maiden of the kingdom but it did not fit any of them.

The Prince travels across the world in search of the girl of his dreams without success. At the Stepmother's house, Cinderella still does her chores and recollects the ball. Suddenly the Prince comes and orders that every woman try on the slipper. But the Stepsisters and then the Stepmother vainly try to put on the slipper because it is hopelessly small to them. The Prince notices Cinderella and suggests that she tries on the slipper too. Cinderella refuses, but the other slipper falls out of her pocket. The Prince looks into the girl's face and recognizes his loved one. Nothing is going to tear them apart now.

Sergei Prokofiev's four early ballets are not that well known. George Balanchine's New York company performed *The Prodigal Son* for the first time in this country, while *Chout* and *The Steel Step* were staged in Russia only recently. The music of the ballet ***On the Dnieper*** has been performed here only in symphonic concerts.

After Sergei Diaghilev's death in 1929, Serge Lifar came to the Paris Opera and commissioned Prokofiev to write *On the Dnieper* which was premiered in 1932. The process of work on the ballet was quite rough because the composer and choreographer quarreled all the time. The ballet was not a success and soon was withdrawn from the repertoire.

Prokofiev wrote his early ballets abroad, and according to the contracts he signed the scores upon completion were immediately the property of the Russian Musical Publishing House located in Paris and headed for many years by the remarkable conductor Sergei Koussevitzky. His contribution to the pro-





motion of Russian music abroad as well his accomplishments as a conductor and publisher are invaluable.

After Koussevitzky's death, the publishing house was purchased by the British company *Boosey and Hawkes* which consequently became an owner of Prokofiev's copyrighted material composed abroad. Later on, owing to the effort of the *All-Union Copyright Protection Agency* and the bilateral contracts with numerous foreign publishers, it was possible to receive the sheet music and perform the works in the USSR. That is how we got the score and orchestral parts of *On the Dnieper* in our disposal. The ballet was performed for the first time in the composer's home country at a concert at the Moscow Conservatory's Grand Hall in September 1982 and recorded for the first time as well.

*"In the summer of 1930, I worked on a ballet in two scenes Sur le Borysthène (On the Dnieper) that was suggested by the Paris Grand Opera. ... The lyrical plot devised by the choreographer and me was not a goal but a chance to try to accomplish a proportional musical and choreographic construction... I wrote the music with ease and pleasure. In terms of style it was close to The Prodigal Son... The lyricism of my young period was noticed only ten years later. I guess the ballet On the Dnieper will have its day too."*

The plot of the ballet is quite artless. It's a choreographic story about Sergei, a Red Army soldier, who returns from the war to his village on the Dnieper River. Unfortunately, Sergei had cooled off his fiancée Natasha and fell in love with beautiful Olga. However, Olga's parents have another man on their mind as Olga's future husband. Olga is engaged to the one she is not in love with,

and there's a brawl between Sergei's friends and the fiancé's supporters. Sergei is defeated, but selfless Natalia helps Sergei and her rival Olga escape from the village in the finale.

This plain story nevertheless inspired Prokofiev to create a wonderful score. Its value is not just about unconditional anticipation of the atmosphere of *Semyon Kotko* and lyrical revelations of *Romeo and Juliet* and *Cinderella*, but also about the unique integrity of the structure ("*musical and choreographic construction*") as Prokofiev wrote in his *Autobiography*) regardless of the numerical division of the ballet, and about its peculiar intonational charm.

***The Tale of the Stone Flower*** is one of Prokofiev's essentially Russian works. The libretto with a plot devised by Mira Mendelson-Prokofieva and ballet master Leonid Lavrovsky is based on Pavel Bazhov's stories *The Stone Flower* and *The Mountain Craftsman* from the collection of fairy tales *The Malachite Box*. Some motifs were borrowed from the tales *The Manager's Boot-Soles*, *Firing Hopper* and *The Mistress of the Copper Mountain*.

The composer worked on the ballet with passion. *The Tale of the Stone Flower* was created in an extremely short period of time – the first sketches were made on September 18, 1948, and the score was completed in spring of 1949. The ballet was premiered on February 12, 1954, at the USSR Bolshoi Theater. The production team comprised ballet master Leonid Lavrovsky, conductor Yuri Fayer and artist Tamara Starzhenetskaya. The key parts were performed by Galina Ulanova, Vladimir Preobrazhensky and Alexei Yermolayev.





The plot of the ballet includes several main lines – an idea of inspired and free creative labour, glorification of spiritual beauty of the Russian people, appraisal of the power and strength of Russian nature and a theme of faithful love that overcomes all obstacles.

While working on the ballet the composer wrote: *“I adhere to the belief that a composer, as well as a poet, a sculptor or a painter, is called to serve man and nation. In his art he must, first of all, be a citizen, praise human life and lead people to a bright future...”*

*“As it was the case with my earlier ballets, The Tale of the Stone Flower is an opportunity for the audience to see the well-known fairy-tale characters not only dance but also feel and live the same sorrows and joys. In my music I used Ural folk songs.”*

The music of *The Tale of the Stone Flower* is built on development of bright, dimensional image themes which characterize the leading characters of the ballet.

So, the musical portrait of the craftsman Danila is depicted with set of themes that are widely symphonically developed in the music of the ballet. Danila’s first theme expresses calm strength and beauty of the character. It is a theme of creative power. Generous and melodious like a Russian folk song, the theme is presented by the string instruments in the orchestra. A concentrated and unhurried second theme is associated with the quest for the living flower as a prefiguration of the Stone Flower. It sounds as if Danila thinks hard wanting to *“see the entire power of the stone and show it to the others.”*

The third theme, excited and impetuous, portrays Danila working on the malachite stone. The composer called this theme “a gimlet” and reproduced the sound of a hammer striking a chisel.

In the gallery of finely portrayed, poetic and crystal clear female characters created and sung by the composer in his ballet works, Katerina stands out with her expressly national features. The image of a common Russian girl emerges in thoughtful or lively and joyful melodies.

The theme that sounds when Katerina appears for the first time is full of profound lyricism and intimacy. In the scene of engagement, when Katerina bids farewell to her female friends, the composer introduces an authentic Ural song *Fair Sun Rises*.

The theme of love between Danila and Katerina is one of Prokofiev’s most beautiful lyrical revelations. The previously composed piano piece Evening included in the collection *Children’s Music*, Op. 65, was a prototype for the theme. Lyrical ingenuousness, sincerity and bright emotionality made this image one of the most significant in the ballet. The evil element, cruelty and mercilessness are realized in the character of Steward Severyan. Tough rhythms and sharp harmonic complexes prevail in his musical portrait.

The fictitious characters, especially the Mistress of the Copper Mountain, have different intonation characteristics. The dramatic core of the ballet is a grand and proud theme of the Mistress of the Copper Mountain that personifies the beauty and power of Russian nature. Prokofiev thoroughly enjoyed composing this theme. Ballet master Lavrovsky recalled the story of the birth of the Mistress’s theme:

*“Excited and agitated, conducting with his walking cane on the go, he approached me in rapid steps. ‘You know,’ he exclaimed, ‘I have found the Mistress’s theme. Here it is!’ And Prokofiev sang me the introduction to the ballet conducting with his walking cane as if he had a full entire orchestra in front of him. ‘The theme will be performed by the trumpets,’ he said.”*





The other side of the Mistress's character – her infinite kindness and generosity of her soul toward common people – is expressed in the second theme, a tender, timid and insinuating one assigned to the solo flute, then to the clarinet accompanied by string section.

The music to *The Tale of the Stone Flower* composed by a mature master was a dignified conclusion of the career of the artist who gave the world masterpieces such as *Romeo and Juliet*, *War and Peace*, *Symphony No. 7* and *Alexander Nevsky*.

### Synopsis

**Act I.** Danila, an apprentice and foster son of old Ural gem cutter Prokopyich, is known as the best “*landlord's handyman*.”

By order of the landlord Danila carved a bowl from a block of malachite. However, the stonecutter is not satisfied with his work. Even the thought about his upcoming engagement cannot cast his sad musing away.

Engagement between Danila and Katerina is celebrated in the fiancé's hut. Katerina says goodbye to her female friends. The guests perform old ceremonial dances. Cruel and wicked Steward Severyan bursts into the hut in the at the height of the merriment and demands the malachite bowl from Danila. Despite Severyan's threats, Danila refuses to obey his demand.

After Severyan's departure Prokopyich tells an ancient legend about a powerful Mistress of the Copper Mountain and a magnificent stone flower in her dominions. The one who is lucky to see that flower will become a true handyman and master the great art of creating beauty. Danila

is in the grip of the legend. The stonecutter breaks the malachite bowl with a hammer and leaves for the mountains.

**Act II.** The Mistress of the Copper Mountain opens her palace for Danila and shows him her teeming treasures. Precious stones sparkle and twinkle, gems delight the eye.

Danila conjures the Mistress to show him the stone flower. The Mistress puts Danila to different tests to verifying the power of his love for Katerina and his ability to withstand the temptation of wealth. Danila stands all the trials, and the Mistress shows him the miraculous stone flower.

Katerina, rejecting Severyan's importunity and persecution, faithfully waits for her missing fiancé.

**Act III.** Wishing to find Danila, Katerina comes to the fair. There is a brisk trade there. Severyan surrounded with gypsies and drunkards molests Katerina, but the people protect her and she escapes.

Infuriated Severyan rushes after her, but instead of Katerina he sees no other but the Mistress of the Copper Mountain before him. She entices Severyan away to the mountains where vengeance finds the villain: the earth opens by the Mistress's magic and swallows him up.

**Act IV.** Katerina longs for Danila in the forest. Firing Hopper, a fairy-tale being, emerges from the fire, lures her and leads her to the dominion of the Mistress of the Copper Mountain.

Katerina finally meets with Danila. The hostess disenchants Danila and lets him go from the depth of the mountains to the people with generous gifts.



# BALLETS PROKOFIEV



**Gennady Rozhdestvensky** (born 1931) is one of the best conductors of our time, a great Maestro honoured with numerous awards titles. His repertoire consists of more than 2 000 works, of which 500 Russian premieres and over 300 world ones. He knows no rivals by the number of recordings: Rozhdestvensky's phonographic library includes about 800 titles.

Noble unconditional service to music was always of prior importance for Gennady Rozhdestvensky. He started to learn music at the age of 6. He was born to a family of famous Russian musicians, conductor Nikolai Anosov and singer Natalia Rozhdestvenskaya. After he finished the music school as a pianist in class of Lev Oborin, he entered the conservatory in 1950 and at the same time practiced conducting under his father's guidance. At the age of twenty, Rozhdestvensky took the conductor's stand of the Bolshoi Theatre for the first time. When a conservatory student, he conducted Tchaikovsky's ballet *Sleeping Beauty* without the score! His further career was closely linked with the Bolshoi Theatre for many years where he worked as a ballet conductor in 1951 to 1960 and an opera conductor in 1978 to 1983. In 1965 to 1970, he was chief conductor of the Bolshoi Theatre. From September 2000 until June 2001, Rozhdestvensky held the post of general artistic director of the Bolshoi. He produced numerous performances that entered the golden collection of the celebrated theatre. Francis Poulenc's *La Voix humaine* and Benjamin Britten's *A Midsummer Night's Dream* were staged by him in 1965 at the Bolshoi for the first time. Rozhdestvensky was also in charge of the world premiere of Sergei Prokofiev's second version of his opera *The Gambler*.

Rozhdestvensky also headed the Moscow Chamber Musical Theatre (1974 to 1985) and in collaboration with director Boris Pokrovsky revived Dmitri Shostakovich's opera *The Nose* and Igor Stravinsky's *The Rake's Progress*. The maestro has worked with almost all of the world famous orchestras, was the chief conductor of Stockholm Symphony Orchestra and headed the BBC orchestras in London, the Vienna Symphony Orchestra and the Yomiuri Nippon Symphony Orchestra where he is still an honorary conductor.

In 1976, Rozhdestvensky became professor of the Moscow Conservatory. Many of his talented students have become renowned conductors.

A year earlier the maestro became an honorary member of the Royal Swedish Academy and the Royal Academy of Music in the UK. He is a winner of many Russian and international prizes. In 1970, he received the Lenin Prize for the work on Aram Khachaturian's ballet *Spartacus*. In 1976, he was awarded the title of People's Artist of the USSR. The conductor has the Bulgarian Order of Cyril and Methodius, the French Order of the Legion of Honour, the Russian Order for Service to the Fatherland of the 4th degree (2001) and the Japanese Order of the Rising Sun for his contribution to the development of musical culture of Japan.

An owner of an outstanding literary gift, Rozhdestvensky often performed as a narrator before the programmes he performed. His speeches are collected in his book *Preambles* (it was published for the first time in 1974). He is an author of a number of books on music and conducting art such as *Conductor's Fingering*, *Thoughts about Music* and *Triangles*.

The French violinist, filmmaker and writer Bruno Monsaingeon, who made documentary films about David Oistrakh, Yehudi Menuhin and



# BALLETS PROKOFIEV



Sviatoslav Richter and admired Rozhdestvensky's art for thirty years, made films about his idol: *Guennadi Roshdestvensky. The Dead Souls* and *Guennadi Roshdestvensky, Conductor or Conjuror?*

The repertoire that practically knows no stylistic and chronological limits, an enormous list of the performed premieres, a titanic power of persuasion in interpreting the works in various genres, amazing erudition, a delicate sense of theatricality not only in operas and ballet but also at concert venues are the features of Rozhdestvensky the intellectual conductor. Doing justice to Russian and world classical art, he has always been a magnificent interpreter of new music, from Prokofiev to Schnittke. He went down in history as a pioneering conductor and propagandist of contemporary music. The maestro was the first to perform Shostakovich's and Prokofiev's works. He conducted the premieres of the works by Andrei Eshpai, Rodion Shchedrin, Sergei Slonimsky, Sofia Gubaidulina, Boris Tishchenko, Giya Kancheli, Alfred Schnittke and Edison Denisov many of who dedicated their works to him. A keen feeling for peculiarities of present day thinking is a distinctive feature of the master. His insatiable curiosity, ultimate exactingness to the quality of performance, fantastic capacity for work and ability to grasp and transmit to the orchestra the core of any new style, amazing susceptibility and permanent infatuation with the works he performs are the qualities that allow us to refer to Rozhdestvensky the same verdict that he once announced towards Sergei Prokofiev – "...*super genius!*"

Prokofiev's music is one of the most important leitmotifs in the artistic biography of conductor Rozhdestvensky. He worshipped the composer

since his childhood and even was proud of his likeness with young Prokofiev. The ballet *Cinderella* was a diploma work of the young conductor, and the suite from the ballet was his first recording. The premiere of Concerto No. 4 for piano and orchestra conducted by 28-year-old maestro took place in 1959, in Leningrad. Later on, the conductor was the first to record Prokofiev's ballets *On the Dnieper* and *The Prodigal Son*, returned the orchestral suites *The Year 1941*, *Dreams* and *Symphonic Song* to the stage, performed and recorded all of the composer's works – symphonies, operas, oratorios, suites, theatre music and instrumental concertos.





Прокофьев

**В** 2016 г. весь мир отмечает 125-летие со дня рождения Сергея Сергеевича Прокофьева.

*«Он не любит проторенных дорог. Он предпочитает продира́ться сквозь девственные чащи, уверенной рукой сокрушая лежащие на пути препятствия, ломая крепкие скалы, выкорчевывая деревья, с разбега прыгая через глубоководные и широкие ручьи»,* – писал о юном композиторе критик В. Каратыгин. Начав свой путь в искусстве «ниспровергателем традиций», Прокофьев еще при жизни был признан классиком. Однако вплоть до самых последних сочинений он оставался верен девизу своей молодости – *«быть учеником своих собственных идей»*. Таким он был во всех областях жизни и творчества, включая балетное искусство.

К жанру балета Прокофьева приобщил выдающийся реформатор, организатор антрепризы *«Русские сезоны»* в Париже Сергей Дягилев, открывший миру целый ряд русских гениев музыки и танца. В сотрудничестве с ним, продолжавшемся 15 лет вплоть до смерти антрепренера, Прокофьев написал четыре балета (первый, *«Ала и Лоллий»*, так и не был поставлен). Последние три произведения в балетном жанре относятся к позднему (советскому) периоду творчества композитора; безоговорочно признанные классикой советского и мирового искусства, они обрели во второй половине XX века гораздо бо́льшую известность (хотя популярнейший сегодня балет *«Ромео и Джульетта»* был в свое время категорически отвергнут артистами как абсолютно «недансанный» и несценичный – впрочем, это была типичная для Прокофьева ситуация). Сегодня все балетное творчество Прокофьева в равной мере привлекает внимание хореографов, допуская самые различные интерпретации; актуальным остается и концертно-симфоническое звучание музыки балетов.



Запись всех балетов Прокофьева, осуществленную в 1959–1990 гг. выдающимся дирижером современности, страстным пропагандистом музыки XX века Геннадием Рождественским, и сегодня можно считать эталонной интерпретацией; ее мы предлагаем вашему вниманию.

**Д**ополняющая комплект запись **Второй сюиты из балета «Ромео и Джульетта»** под управлением автора, осуществленная в 1938 г. с оркестром Московской государственной филармонии, – уникальный исторический фонодокумент, сохранивший искусство Прокофьева-дирижера (в архивах осталась и авторская трактовка сюиты из музыки к спектаклю *«Египетские ночи»*).

Об этой творческой ипостаси Прокофьева сохранилось меньше свидетельств, чем о его феноменальном пианистическом даровании. Тем не менее, в течение почти 30 лет Прокофьев выступал в нашей стране и за рубежом, дирижируя собственными произведениями с ведущими оркестрами мира (в его репертуар входили симфонии, увертюры, оперные и балетные сюиты, инструментальные концерты, увертюры). По свидетельству г. Шнеерсона, *«...он был предельно сдержан в движениях – однообразно-угловатых и метроматематически точных... оркестр у него всегда играл с подъемом, абсолютно слаженно, звучание было плотным и в то же время прозрачным, фразировка – ясной и естественной»*.

Две сюиты из балета *«Ромео и Джульетта»*, составленные автором в 1936 г., сразу приобрели популярность и к тому времени вошли в репертуар ряда советских дирижеров. Необыкновенно критичный к себе Прокофьев остался доволен этой записью: *«приятно отметить отличную рассадку оркестра, дающую на пластинке ровную звучность и правильное соотношение между инструментами»*.

На протяжении всей творческой жизни Прокофьев писал музыку для балетного театра, создавая один шедевр за другим – начиная с неоконченного балета *«Ала и Лоллий»* до *«Сказа о каменном цветке»*, над редактурой которого Прокофьев работал до последнего дня своей жизни. Редкий дар пластической изобразительности (в сочетании с колоссальной мелодической изобретательностью Прокофьева) будто сам направлял композитора в стихию танца. Не случайно так часто хореографы обращаются в поисках вдохновения к музыке, отнюдь не предназначенной Прокофьевым для балета – от симфоний до киномузыки. Ведь многие темы в симфониях, концертах, камерных сочинениях композитора так и просятся быть «станцованными»! Есть и обратный пример: Прокофьев, сочиняя балет *«Блудный сын»*, пользовался его темами для своей новой симфонии – Четвертой.

Всего Прокофьевым было написано семь балетов, четыре из них за границей – *«Шут»*, *«Стальной скок»*, *«Блудный сын»* и *«На Днепре»* (*«Шута»* Прокофьев начал писать еще в России) и три по возвращении в СССР – *«Ромео и Джульетта»*, *«Золушка»* и *«Сказ о каменном цветке»*. (В 1924 г. Прокофьев также написал музыку к балету *«Трапеция»* для труппы Б. Романова *«Русский романтический театр»*).

Музыка последних трех балетов была всегда хорошо известна в России; первые четыре изредка звучали в виде симфонических сюит и вплоть до 1980-х гг. не ставились на советских сценах. Отчасти здесь сказывались старые идеологические клише (считалось, что талант Прокофьева по-настоящему расцвел только после возвращения в СССР, и к произведениям 1920-х гг. упорно относились с предубеждением), отчасти были проблемы с нотным материалом, который принадлежит зарубежным издательствам. Только в 1980-е гг. музыка





первых четырех балетов была исполнена в концертах и записана целиком благодаря усилиям дирижера Геннадия Рождественского.

«Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» – первый завершённый и поставленный на сцене балет Прокофьева. Он положил начало сотрудничеству композитора с дягилевскими «Русскими сезонами», продолжавшемуся вплоть до смерти гениального антрепренера. Дягилев и Прокофьев познакомились в Лондоне летом 1914 г. За год до этого Прокофьев, отправившийся после окончания консерватории в свое первое европейское путешествие, был буквально ослеплен тем, что увидел и услышал во время «Русских сезонов» в Париже, и решил во что бы то ни стало сотрудничать с дягилевской антрепризой.

К этому моменту композитор уже завоевал признание в Петербурге как автор «скандальных» фортепианных концертов и пьес, к тому же помогла рекомендация его преподавателя – композитора Н. Черепнина. Дягилев, обладающий особым чутьем на выдающиеся таланты, сразу же предложил Прокофьеву написать балет. Композитор обратился к поэту Городецкому, предложившему сюжет из «скифской жизни».

К моменту следующей встречи с Дягилевым в Италии, где он организовал Прокофьеву гастроль, была готова большая часть музыки балета «Ала и Лоллий». 18 февраля 1915 г. в Риме Прокофьев уже играл сочиненную музыку Дягилеву, но тот неожиданно заявил молодому композитору: «Что это такое – вы, русский композитор, на русский сюжет пишете интернациональную музыку? Это не годится. Интернациональной музыки быть не может».

В тот же день композитор записал в дневнике: «Короче, из “Алы и Лоллия” была выкинута половина музыки, и надо было менять сюжет». Проще казалось написать новый балет (из музыки «Алы и Лоллия» Прокофьев сделал позже знаменитую «Скифскую сюиту»).

Вскоре Дягилев, Мясин и Прокофьев «достали пять томов сказок Афанасьева, читали их три дня и выкопали сказку о шуте, на которую еще Стравинский указывал Дягилеву как на балетный сюжет».

«Самое передовое течение, которое исповедуют и Стравинский с Дягилевым, теперь такое: долой патетизм, долой пафос, долой интернационализм. Из меня делают самого что ни на есть русского композитора», – писал Прокофьев Мясковскому в эти же дни. Действительно, русский национальный колорит в «Шуте» стал у композитора впервые отчетливо ощутимым. Особенно ярко он развился в поздний период творчества, однако уже не в гротескном (в духе «Петрушки» Стравинского, во многом вдохновившем Прокофьева на написание «Шута»), а в лирико-эпическом преломлении.

Для работы над балетом Дягилев предложил Прокофьеву выехать в городок Кларан в тихой нейтральной Швейцарии, где жил Стравинский (городок, известный еще и тем, что Чайковский сочинил там свой Скрипичный концерт), но Прокофьев упорно отказывался. Шла мировая война, в любой момент ожидали закрытия границ. К тому же композитор переживал личную драму – родители его возлюбленной, Нины Мещерской, не давали согласия на брак (их брачному союзу так и не суждено было состояться). «Не мог заниматься никаким серьезным делом...», – писал Прокофьев в дневнике того времени. Однако контракт есть контракт – и уже в начале мая композитор начал сочинять «мелкие темки, пассажи, закорючки для “Шута”, даже не вникая, куда оно пойдет... К моему удивлению, темки сыпа-





лись, как из рога изобилия. Неожиданно, по прошествии двух-трех майских недель... у меня было свыше пятидесяти лоскутков для нового балета – огромный материал». По контракту крайний срок присылки музыки балета был 3 июля (к этому моменту были готовы уже четыре картины «Шута»); Прокофьев должен был приехать к Дягилеву, однако театр военных действий расширялся, выехать из России в Европу стало невозможно. Слушая музыку балета, нельзя забывать о драматических обстоятельствах его создания: не случайно многие страницы партитуры проникнуты юмором довольно мрачного свойства.

Клави́р балета был закончен и отослан Дягилеву (и, по счастью, не пропал). Однако Дягилев и Прокофьев встретились в Париже только в 1920 году после возвращения композитора из США. Декорации и костюмы уже давно были сделаны художником М. Ларионовым, оставалось только оркестровать музыку, которую Прокофьев не видел пять лет («Очень интересно услышать новое сочинение самого себя», – записал он в дневнике 8 мая, на следующий день после встречи). В городке Манте-на-Сене, в часе езды от Парижа, Прокофьев засел за партитуру, но до отъезда в Нью-Йорк сделать ее целиком не успел и продолжил только в марте–апреле следующего года. Одновременно с этим повсюду шли репетиции балета в Монте-Карло: премьера была назначена на 17 мая, и надо было торопиться. Ко всему прочему постановщик Леонид Мясин незадолго до этого порвал с Дягилевым, и танцы ставил Михаил Ларионов совместно с хореографом Тадеушем Славинским не без участия композитора.

«...Я ничего в Монте-Карло не видел, кроме репетиционного зала, и уставал до потери сознания». Премьера состоялась в назначенный день в театре

Gaîté Lyrique (в один вечер с «Жар-птицей», первым балетом Стравинского) и была хорошо принята публикой. По свидетельству Дюмениля, после постановки «Шута» «Прокофьев сразу был принят в парижский музыкальный мир».

В июне Дягилев повез постановку в Лондон, и там разразился скандал. Лондонские газеты пестрели критическими отзывами, как когда-то петербургские после премьер фортепианных концертов. Вспоминая об этом, Прокофьев писал Мясковскому из Этталя (Германия) год спустя: «Странный народ лондонцы! И нельзя сказать, что Лондон – деревня или что там не интересуются новой музыкой, а между тем их черепа иногда неимоверно утолщаются. Есть там один критик, который меня особенно ругал, но я ему мстил тем, что целовался с его женой». Спустя некоторое время Прокофьев сделал симфоническую сюиту, куда вошла большая часть музыки балета (соч. 21 bis). Она неоднократно исполнялась в СССР в 1920-е гг., а сам балет был поставлен в Киеве в 1928 г. под названием «Блазень», дирижировал А. Орлов. В 1943–44 гг. Кировский театр (сейчас – Мариинский) хотел возобновить балет, и Прокофьев даже начал работать над восстановлением оркестровки совместно с Д. Рогаль-Левицким (партитура и голоса балета находились в Берлине, и, естественно, были недоступны). Однако эта постановка так и не была осуществлена. И сюита, и балет надолго исчезли из концертного и театрального обихода Советской России, однако много звучали и ставились за рубежом, начиная с 1960-х гг.

Выдающийся музыковед Борис Асафьев, современник Прокофьева, оставил две заметки о сюите и о музыке самого балета. Пересказывая здесь сюжет, мы приведем ряд его метких характеристик, не утративших своей яркости и проницательности до сего дня.





### Краткое содержание балета

**Картина первая.** Шут и Шутиха маются дома от скуки. Шуту приходит в голову идея разыграть своих коллег шутов. Шут и Шутиха решают выдать плетку, висящую на стене, за предмет, обладающий чудесными свойствами. Начинается «репетиция»: Шутиха прикидывается мертвой, Шут стегает ее плеткой, она «оживает» и делается к тому же ласковой и послушной.

Появляются семеро шутов. Шут демонстрирует им «волшебную силу» плетки. После долгих уговоров Шут соглашается продать им плетку, и шуты отправляются к своим женам. Шут и Шутиха восторженно пляшут, радуясь своей проделке.

**Картина вторая.** В доме семерых шутов. Ленивые шутихи и их дочери не хотят работать, наряжаются и болтают, мечтают о гостинцах. *«Степенный и важный, не лишенный серьезности и деловитости танец шутиных жен. Но гротеск сквозит повсюду: в изломах мелодического рисунка, в подчеркиваниях характерных штрихов, в стремлении к карикатурному рельефу».* Шуты демонстрируют женам свой подарок – «чудесную» плетку и немедленно пытаются испытать ее действие. Они бросаются на своих жен и режут их. *«Шуты убивают своих жен» – fuga, как сопровождение пантомимы. Здесь царит только что указанный карикатурный рельеф – тема шутих проводится в напряженно-стиснутом движении, получая еще более причудливый облик, как бы “подхлестываемая и подгоняемая”. Медленное, мрачное движение завершает эту “погоню”: звучит, как причитание, как робкий, но жуткий стон, как мольба, оно переводит действие из скоморошьего плана в действительное происшествие».* Когда дело сделано, шуты стегают убитых жен плетками. Но жены не возвращаются к жизни. Тогда они догадываются о том, что плетка самая обычная, и, решив отомстить шуту, идут к нему на двор.

**Картина третья.** Двор шута. Завидев разгневанных шутов, Шутиха скрывается из дому, а Шут переодевается молодухой. Шуты срывают на «молодухе» свою злобу, а потом уводят к себе домой, к дочкам.

**Картина четвертая.** Парадная комната шутов. К семерым шутиным дочкам приезжает свататься Купец. *«Танец шутиных дочерей. Первая половина этого эпизода имеет характер степенного хождения и славения. Видное участие в оркестре арфы и фортепиано. Второй отдел эпизода – бойкий и живой танец с подвижной вращающейся темой. Танец-заворошка».* Оглядев всех семерых, Купец замечает «молодуху» и тут же, к неудовольствию шутов и дочерей, увозит ее с собой.

**Картина пятая.** Спальня Купца. Купец ласкает «молодую». *«Скоморошья эротика, музыка в характере колыбельной. У скрипок проходит характерно русская “тема молодухи”».* «Молодая» прикидывается, что ей плохо. Она упрашивает Купца спустить ее по холсту за окно. Оставшись один, Купец мечтает. Тянет назад холст. Появляется привязанная к простыне козлуха. Купец в страхе зовет на помощь. Обрядовый танец: козлуху тормозят и подбрасывают. *«Молодуха оборотилась козлухой» – шуточно драматизированная пантомима на тревожном мотиве перезвона. Он возникает из мелодий “темы смотрин” и сперва звучит у скрипок, потом распространяется все шире и достигает напряженной и сильной звучности».* Козлуха издыхает.

*«Пятый антракт и похороны козлухи. Первый момент: красивой лентой извивается на фоне тремолирующих скрипок руководящая напевная тема – рефрен всех антрактов. Следующий момент: тревожный “перезвон”, прерываемый вновь появляющейся темой – рефреном. После этого идет музыка похорон».*





**Картина шестая.** Сад Купца. Неутешный Купец хоронит козлуху. Семеро шутов, перескочив через забор, начинают издеваться над Купцом. Появляется Шут во главе семерых солдат. Шут требует сестру сначала у семерых шутов, а затем, когда те подают ему козлуху, у Купца. Купец не понимает, в чем дело, позже вступает с Шутом в яростный спор. *«Сперва ошеломляющий марш на двух повторяющихся аккордах труб, тромбонов и литавр – оглушительная фанфара, вслед за фанфарой – новая тема, причудливо настойчивая с наскоком и озорством акцентированная: спорщики “петушатся” и бранятся упорно и яростно».* Шут велит солдатам арестовать всех. Купец платит триста рублей, лишь бы отпустили. Купец удаляется, унося козу. Шут и Шутиха рады неожиданному обогащению. *«Заключительный танец [Шут с бумажником и с Шутихой, а солдаты с шутиными дочерьми]. Тема найдена Прокофьевым на редкость выразительная, с бойкими форшлагами и задорными акцентами. Она развертывается постепенно от умеренного и сдержанного движения к звенящему буйно-радостному неистовому веселью. Звучность оркестра развертывается вместе с темой и достигает яркого блеска и сильного напряжения».*

**Б**алет *«Стальной скак»* сочинялся Прокофьевым в 1925–26 гг. Это был уже второй балет для Дягилева. Вскоре после введения НЭП'а, а также установления Советской Россией дипломатических и частных контактов со всем остальным миром, «bolshevism» неожиданно стал моден в Европе и США. Миф о большевике – страшном бородатом варваре с ножом в зубах потихоньку развеивался, Западу показывалось человеческое лицо

новой России. Да и жизнь в самой Европе после войны становилась все лучше и безопаснее. Все советское перестало быть страшным и стало вызывать любопытство, быть востребованным. Во всяком случае, в 1925 г. Дягилев, отчетливо чувствовавший веяния моды, заказал Сергею Прокофьеву новый «большевицкий» балет. Ни тот, ни другой, естественно, не представляли себе Советской России (Прокофьев покинул ее в 1918 г., Дягилев – намного раньше). Решено было привлечь к сотрудничеству П. Сувчинского, известного музыковеда, философа, идеолога евразийства, который познакомил Прокофьева с характерными картинками быта Советской России 1920 года. Позже в творческий процесс был включен находившийся в то время в Париже Георгий Якулов, театральный художник, до революции примыкавший к объединению *«Бубновый валет»*, а позже увлекшийся конструктивизмом, в духе которого были созданы декорации балета.

Подобно тому, как Ларионов ставил танцы в *«Шуте»*, так и Якулов помог Прокофьеву и Сувчинскому в работе над либретто. Дискуссии о содержании балета шли довольно долго – не обидит ли такой сюжет Москву, ведь туда надо было возвращаться не только Якулову; Прокофьев тоже подумывал о приезде в СССР (во всяком случае, на гастроли). С другой стороны, нельзя было высказывать к большевизму особо горячих симпатий, дабы не оказаться изгоями среди многочисленных русских, населявших Париж, бежавших от засилья будущих героев *«Скока»* – матросов, рабочих, комиссаров...

Одно время была мысль поручить сочинение либретто писателю Илье Эренбургу – талантливому эмиссару Советской России (уж он-то знал со-





ветскую жизнь!). Но обошлись своими силами. В июле 1925 г. появилось либретто, озаглавленное «Урсиньоль» (*Ursiniol*) от французской аббревиатуры U.R.S.S. (СССР): «не то медвежонок [l'ourse по-французски – медведь, Ф.С.], не то карикатура на “Rossignol” Стравинского», – пояснял Прокофьев смысл этого названия (имелась в виду опера Стравинского «Соловей» – *Le rossignol*). В период работы над музыкой балета, написанной вчерне всего за три недели в августе–сентябре 1925 г., неожиданно (будто по случайному совпадению) активизировались отношения композитора с его родиной: последовали предложения приехать с концертами, организовать постановки сценических произведений... Но и первой поездки в Россию, и постановки балета по разным причинам пришлось ждать довольно долго.

В мае 1926 г. Прокофьев, проводивший время в бесчисленных гастрольных переездах, наконец досочинил и оркестровал балет. Композитору предстояла поездка в настоящую, невыдуманную страну Советов, и после возвращения Прокофьева оттуда закипела работа над постановкой. По предложению Л. Мясина – хореографа будущей постановки – балет был переименован в «*Pas d'acier*», что Прокофьев немедленно сам перевел на русский как «*Стальной скак*» (в модном в те годы в СССР «ударном» стиле названий постановок, романов и фильмов).

Премьера состоялась 7 июня 1927 г. в парижском театре Сары Бернар под управлением Роже Дезормьера. А уже в августе СССР разорвал отношения с Англией, разгорелся крупный дипломатический скандал, и о «большевистской угрозе» заговорили вновь. Но, если не считать закономерных ругательных статей в правой и эмигрантской прессе, премьера

прошла благополучно – во всяком случае, обошлось без крупного скандала. Атмосфера ярмарочного искусства «низов», неожиданная простота прокофьевской музыки, «смодулировавшей» от сложности Второй симфонии и Квинтета к простым интонациям песен и танцев – все это было ново и для композитора, и для восторженно принимавшей балет публики. Новизну эту заметил и Борис Асафьев, находившийся на одном из представлений балета и посвятивший ему одно из своих «*Писем о музыке в Париже*». Здесь мы приведем эту заметку выдающегося музыковеда и критика с некоторыми сокращениями.

Музыка балета «*Стальной скак*» (*Le pas d'acier*), написанного Прокофьевым в 1925 г., состоит из 11 эпизодов. Она свежа, лаконична, проникнута бодрым и несколько терпким колоритом: ею управляет твердая воля.

Первый эпизод (явление участников) вслед за энергичным и выразительным вступительным напевом, идущим в умеренном движении, переходит в четко-ритмованное Allegro с характерной и выпуклой, остро акцентированной темой, изложение которой в ряде вариантов составляет главное содержание этого эпизода. Не менее характерны мелодии темы следующего эпизода («*Поезд с мешочниками*»); они до такой степени упруги и так резко вычерчены, что запечатлеваются в сознании как рельефные линии гравюры, исполненные энергичной и уверенной рукой. [...]

В третьем эпизоде сурово-пластичными звукоочертаниями обрисован облик комиссаров. В полный контраст этому выступает





подвижная и забавная жанровая сцена («Ирисники и папиросники»), мелькающие пестрые интонации которой, в темпе и ритме русской тарантеллы, увлекают слушателя безоговорочно.

Выразительное выступление Оратора (пятый эпизод), переданное, конечно, только инструментально, сменяет вихрь движений предшествующей сцены, которая в данном ряде эпизодов занимает место симфонического скерцо. Крайне характерным является шестой эпизод – «Матрос и работница». Он интересен в тематическом отношении, поскольку здесь в виде капризного наигрыша (кларнет и скрипка, кларнет и фортепиано) звучит новая занимательная мелодия. Он интересен и колористически, и как инструментальный диалог. [...]

Следующий (седьмой) эпизод задуман как бодрая и сочная симфоническая интермедия, довольно широко и величаво развитая. Главную роль здесь играет светлая русского склада тема в духе Бородина и Мусоргского. В целом это пышно развернутый инструментальный эпизод, движущийся властной неторопливой поступью и как бы знаменующий собою все расширяющееся стихийное течение возрожденных жизненных сил великой страны. В музыке данной интермедии содержится, на мой взгляд, самое существенное и самое важное, что радует одних и что пугает других в симфонизме «Стального скока»: проявление действительно стальной и непреклонной энергии творчества нашей страны. Недаром во время первых спектаклей «Стального скока» в Лондоне английская пресса с негодованием отмечала бурный успех этой «советской пьесы»

у публики, причем раздавались голоса о недопустимости такого рода музыкальной пропаганды!

Между симфонической интермедией и заключительной сценой балета расположены еще три эпизода (восьмой – «Матрос становится рабочим», девятый – «Фабрика», десятый – «Молоты»). [...] Два эпизода – «Фабрика» и «Молоты» – вносят в ту область музыкального творчества, которую у нас принято называть производственной музыкой, крайне существенный и содержательный вклад. В эпизоде «Фабрика» превосходно сочетается неуклонно последовательное вращательное движение машины с выразительными напевными линиями, которые противопоставлены как проявление человеческого чувства «детерминизму механических ритмов». Музыка «Молотов» – мужественный гимн рабочей энергии. Вот подлинный стиль нашей эпохи, потому что здесь вполне можно говорить о кованных ритмах, об упругих, как сталь, интонациях и о музыкальных приливах и отливах, подобных дыханию гигантских мехов.

Вся музыка «Стального скока» симфонично-театральна. Это музыкальный, художественно-реалистический, конструктивный стиль, без тени стремления к натуралистическому подобию (к грубому звукоподражанию), но с постоянным активным ощущением живой действительности. Замыслы и выполнение их всюду ясны, трезвы и четки. Темперамент Прокофьева и присущая его творчеству свобода изобретения сказываются на каждом шагу и поддерживают в слушателе непрерывный интерес к музыке [...].

Борис Асафьев





Балет *«Блудный сын»* сочинялся Прокофьевым в 1928–29 гг. Это была последняя балетная партитура, созданная композитором в соавторстве с Дягилевым. Сразу после дягилевского предложения написать балет на сюжет евангельской притчи Прокофьев начал сочинять музыку (10 ноября 1928 г.). Через 12 дней, когда либреттист Борис Кохно прислал Прокофьеву из Англии либретто балета, уже почти вся музыка была сочинена. Прокофьев работал над этой вещью с колоссальным подъемом и ощущением громадной творческой радости. Сюжет притчи о блудном сыне (Лк 15: 11–32) стал редким поводом, позволившим композитору вложить в музыку свои религиозные ощущения. Прокофьев, адепт религиозного учения Christian Science, своеобразного синтеза религии и науки (об этом факте мало кому было известно до недавнего времени), с которым он познакомился во время жизни в Америке, с особым чувством отнесся к содержанию евангельских стихов. Вот что, к примеру, он записал в своем Дневнике 23–24 ноября 1928 г.: *«Вечером, засыпая, я все искал новую тему, чистую и ясную, и думал, что для иллюстрации евангельской притчи она должна явиться свыше. Около часа ночи встал и записал два такта». С утра: «Работал, сохраняя тот же образ мышления, что и вчера ночью. Тема вышла совершенно изумительная – и я после этого чувствовал себя именинником целый день»* (речь идет о заключительном номере, где отец обнимает сына). Не только увлекшая композитора «христианская наука», но и рождение 14 декабря 1928 г. первенца – сына Святослава – отразились в лирике *«Блудного сына»*. Конечно, не стоит искать в этой музыке глубокого раскрытия притчи в богословском смысле: ведь она предназначалась для балетного театра (Стравинскому, например, это казалось кощунственной затеей). Но внутренний свет, исходящий от этой музыки,

человеческое тепло, заключенное в ослепительно красивых темах, ясность их изложения свидетельствуют об окончательном повороте Прокофьева к новой, в высшей степени содержательной «простоте», ставшей одним из главных знаков его творчества в 1930–40-е гг.

1 декабря, после проигрывания музыки балета Дягилеву, композитор приступил к оркестровке (7 декабря) и добавлению новых номеров (январь следующего года). Параллельно у него возникла мысль сделать новую симфонию на материале балета (как до того было с оперой *«Огненный ангел»*, на материале которой возникла предыдущая Третья симфония). Симфония эта существует в двух редакциях, над последней из которых (соч. 112) Прокофьев работал в 1947 г. Факт, лишний раз подчеркивающий важность, этапность этой музыки для композитора.

14 марта 1929 г. партитура и клавишная версия балета были завершены. 10 мая начались репетиции, а менее чем через две недели – 21 мая – состоялся премьерный спектакль. Декорации, по признанию Прокофьева, *«очень сильные и библейские»*, сделал художник Жорж Руо (участник движения фовистов). Главную партию танцевал знаменитый Серж Лифарь (хореограф следующего прокофьевского балета *«На Днепре»*). Однако, несмотря на успех у публики и критики, Прокофьев был не доволен хореографией Джорджа Баланчина (тогда еще Георгия Баланчивадзе) и советами либреттиста Бориса Кохно по поводу постановки, о чем открыто говорил еще в процессе репетиций. Охлаждение, назревавшее между гениальным композитором и гениальным антрепренером, достигло своего пика. К тому же при издании балета Прокофьев снял фамилию Бориса Кохно с титульного листа партитуры (действительно, участие Кохно, штатного либреттиста дягилевской антрепризы в создании *«Блудного сына»*



было минимальным), и поэт подал на Прокофьева в суд. Конфликт неожиданно разрешился внезапной смертью Дягилева в Венеции в августе 1929 г.

### Краткое содержание балета

Уход. Перед домом Отца два друга готовятся в дальний путь. Они собирают плоды и виноградные гроздья, укладывают провиант. Напротив открытый шалаш, символ свободных странствий, к которым стремится Сын и его друзья. Из шалаша выходит Сын в сопровождении двух юных сестер.

В бурном танце он выражает свое нетерпение поскорей покинуть отчий дом и устремиться в чужие земли навстречу приключениям. Он танцует все быстрее и быстрее; в этом танце уже какое-то исступление. Когда он сталкивается лицом к лицу с вышедшим из дома Отцом, танец внезапно обрывается. Отец заклинает его одуматься, вне себя от тревоги и забот, он простирает руки к Сыну, умоляет его. Но Сын отворачивается, ни уговоры сестер, ни настойчивые предостережения Отца не в силах поколебать его решение, которое он упрямо отстаивает. Он снова и снова твердит, что его, как птицу, манят дали, что рано или поздно он вырвется на волю.

Когда на помощь упрямцу по его зову подходят два друга, Отец печально склоняет голову перед неодолимым упорством. С грустью смотрит он вслед удаляющимся. Подняв руку, он шлет им свое благословение.

В чужих краях. Зал для пиршества. Богато уставленные столы. Зал заполняется шумной, грубой толпой гостей. Все рассаживаются и начинают пировать. Кто хочет – танцует.

Сюда, в эту бесшабашную компанию, приходит Блудный сын со своими друзьями. Воплями приветствий встречают их приход. Друзья поднимают

на руки Блудного сына, прилебатели угодливо заглядывают в глаза пирующих, ждут приглашения к столу.

Из шалаша выходит Соблазнительница. Она танцует восточный танец. Завораживающая чувственность ее танца зажигает огни в глазах мужчин. Блудный сын не сводит с нее глаз, он срывается с места и устремляется на площадку, где Соблазнительница танцует свой колдовской танец.

Теперь она танцует только для него, льнет к нему, гибкая как лиана. Он присоединяется к ее танцу, забыв обо всем, что его окружает, весь во власти охватившей его чувственности. И вдруг недавние друзья, охмелевшие девушки набрасываются на Блудного сына, срывают с него богатое платье, отбирают драгоценные украшения. Его лже-друзья и Соблазнительница издеваются над ним, унижают и бьют его. Ограбленный, избитый приходит в себя Блудный сын среди опрокинутых столов, сломанных стульев, разбитых кубков, среди гнусных следов отбушевавшей оргии. Мимо него пронесется вся хмельная свора, вопя и ссорясь, вырывая друг у друга награбленное добро. Впереди всех Соблазнительница. Опрокинутый стол становится кораблем, скатерть – парусом. Она и два предавших Блудного сына друга уплывают в морскую даль.

Возвращение. Больной, еле передвигая натруженные ноги, нищий, с опустошенной душой, приближается к отчужденному дому Блудный сын. В саду две его сестры. Видя приближающегося несчастного путника, они из сострадания спешат открыть ему калитку и узнают своего брата.

Приходит Отец. Перед ним преклоняет колени Блудный сын, вернувшийся в родной дом. В горестной неподвижности застывает Отец, видя перед собой Сына, исполненного смирения, горя, стыда.





Сын делает движение, чтобы уйти. Но лицо Отца освещает добрая улыбка. Отец приветливо протягивает всепрощающую руку, указывая на дом. Туда направляет свои стопы вернувшийся Сын.

**В** 1935 г. истекло два года с момента возвращения Прокофьева на родину. Пребывание в Советской России он чередовал с гастрольными поездками по Европе (у композитора еще оставались контрактные обязательства, заключенные им в парижский период жизни). После приезда из одной такой поездки Прокофьев появился в Ленинграде с идеями нового сценического проекта для Кировского театра. Идея написать для театра новую оперу была побеждена желанием сочинить балет – после партитур одноактных дягилевских балетов Прокофьеву хотелось создать музыку к представлению, занимающему весь вечер. Музыковед Борис Асафьев и заведующий литературной частью Адриан Пиотровский вместе с Прокофьевым принимали участие в выборе будущего сюжета. Асафьев, только что поставивший свой «Бахчисарайский фонтан», предлагал пушкинские сюжеты («Арап Петра Великого», «Капитанская дочка»), но вскоре от шедевров русской литературы перешли к мировой. Окончательный выбор пал на «Ромео и Джульетту».

К работе вскоре присоединился драматург Сергей Радлов. «Фантазия Прокофьева воспламенилась, как в лучшие годы юности, – писал Израиль Нестьев об истории создания балета. – Весной 1935 г. он просиживал часами с А. Пиотровским и С. Радловым, обдумывая вместе с ними сценарий будущего балета. Театральная судьба “Ромео” складывалась трудно. Дирекция Ленинградского театра уклонилась от заключения договора, видимо, опа-

*саясь неизбежного риска. Тогда Прокофьев заключил договор с московским Большим театром, который возглавлял Н.С. Голованов. Тотчас же автору предоставили отдельный флигель в доме отдыха Большого театра в Полонье, чтобы за лето он мог сочинить музыку балета. Темпы сочинения “Ромео” поистине поразительны: второй акт в клавире был закончен 22 июля, третий акт – 29 августа, весь клавир – 8 сентября. Такая быстрота была обусловлена тщательным продумыванием всех деталей и предварительной подготовкой музыкальных эскизов. Теперь Сергею Сергеевичу кажутся “формальными” прежние методы сочинения балетной музыки, примененные когда-то в работе над “Трапецией” или “На Днепре”».*

Прокофьева увлекала работа над психологией образа – то, что составило славу русского театра, а позже и его законного наследника – кинематографа, с которым Прокофьев соприкоснулся в 1933–34 гг. Особенно это изменение направления творческих мыслей автора заметно, если сопоставлять образы «Ромео» с шаржированными, графически-условными образами ранних балетов, сменяющих друг друга, как в феерическом дивертисменте.

Вновь обратимся к книге Нестьева.

Пытливая мысль драматурга ярко проявилась в оригинальных музыкальных портретах главных действующих лиц. Как бы дорисовывая портрет, созданный Шекспиром, Прокофьев с особым обаянием показал совсем юную Джульетту – шалунью, «козочку», как называют ее в семье, тонко отобразил первые предчувствия любви, пробуждающиеся в душе 14-летней итальянки, – все это еще более оттеняет драматизм последующих сцен.





Блеском прокофьевского юмора пронизаны первые два акта – картины веселящейся веронской улицы, скомороший танец Масок, шалости хохотуньи-Джульетты, смешная, словно переваливающаяся тема Кормилицы. Наиболее типичным выразителем этой линии оказался весельчак Меркуцио: его портрет, состоящий из двух-трех развернутых тем-эпизодов, богат и многогранен – от озорной насмешки до воинственного задора. Основная тема Меркуцио вся в движении, в веселой смене акцентов и скачков: слушая музыку, вы ясно представляете себе облик забияки и насмешника, слышите его звонкий хохот.

Резкий контраст миру юношеских шалостей составляет вторая важнейшая линия в драматургии балета – линия слепой вражды между феодальными родами Вероны, стихия средневековой косности, послужившая причиной гибели влюбленных.

Незабываемы кульминационные сцены спектакля – поединок Меркуцио с Тибальдом и смерть Меркуцио: здесь одна из насмешливых тем (танец Масок) вдруг приобретает скорбный, надломленный оттенок, словно последние горькие шутки слетают с уст умирающего.

Но доминирующую роль во всем многослойном действии балета заняла лирическая тема, тема любви, побеждающей смерть. Именно здесь расцвели во всем богатстве нюансов образы романтических порывов, которых порой так стеснялся молодой Прокофьев. Более десяти тем – в большинстве развернутых, мелодически полнокровных – передают различные оттенки переживаний Ромео и Джульетты: неясные предчувствия и пламенную страсть, улыбку первого свидания и печаль разлуки.

Партитура «Ромео и Джульетты» оказалась знаменательной вехой в композиторской биографии Прокофьева... Следует говорить и об этапном значении «Ромео» в истории русской и мировой хореографии: едва ли не впервые балетный театр, почти всегда ограничивавший себя рамками феерического зрелища, отважился на столь глубокое воплощение реальных трагических коллизий. Музыка и пластика сплелись в нерасторжимом и впечатляющем единстве ради изображения человеческих характеров – вне декоративно-сказочной или кукольной условности.

*Израиль Нестьев*

После показа Прокофьевым музыки балета в Большом театре развернулась дискуссия – возможен ли Шекспир на балетной сцене? Одним из центральных вопросов был вопрос о финале: известно, что в первоначальном сценарии в жертву балетным условностям был принесен трагический финал шекспировской пьесы. «*Радлов и Пиотровский предполагали завершить спектакль счастливым концом – пробуждением Джульетты и радостным дуэтом влюбленных, – писал об этом И. Нестьев. – Считалось, что балету положено завершаться эффектным апофеозом, и, следовательно, смерть двух ведущих героев противоречила бы законам жанра.*» Но если Шекспир «со счастливым концом» вполне был возможен во французском театре XVIII века (а в оперном – и в XIX, вспомним Гамлета, становящегося королем Дании, в опере Амбруаза Тома!), то в век психологического театра такая концовка казалась абсурдом. Пока эта дискуссия велась, Голованов был смещен с поста дирижера Большого театра, Прокофьев принялся за новый проект для театра – оперу «*Семен Котко*», а «*Ромео*» впервые был поставлен в 1938 г. в Брно (Чехия) в первой редакции (исключавшей, од-





нако, неожиданный happy end). Театр во время войны был разрушен, партитура погибла и лишь недавно была восстановлена по первоначальным эскизам. Премьера балета во второй редакции состоялась на сцене Кировского театра спустя пять лет после отказа – в 1940 г. С тех пор «Ромео и Джульетта» стал одним из самых популярных балетов не только в России, но и в Европе и США.

Музыка балета полюбилась слушателям концертов во многих странах мира и исполняется в виде сюит, составленных самим композитором (а также дирижерами, в частности, горячим пропагандистом прокофьевской музыки Д. Митропулосом). Исполнение и даже запись полной музыки к балету представляет собой большие сложности: ведь Прокофьев к основному составу оркестра прибавил здесь духовой оркестр на сцене, оркестр мандолин и даже орган! Тем более интересен каждый такой опыт.

### Краткое содержание балета

**Действие I. Картина первая.** Раннее утро. Ромео бродит по пустынным улицам Вероны. Понемногу площадь заполняется народом. Домой возвращается племянник Капулетти Тибальд. Увидев Бенволио, племянника Монтеки, он бросается на него. Скрещиваются шпаги, падают убитые. Из дома Капулетти с мечом в руке выбегает хозяин. Спешит принять участие в поединке и Монтеки. На площади появляется герцог Вероны. Он приказывает опустить оружие и велит вывесить приказ о наказании смертью каждого, кто обнажит оружие на улицах Вероны.

**Картина вторая.** Юная Джульетта забавляется со своей Кормилицей, которая наряжает ее к балу. Мать Джульетты журит дочь за детские шалости. Гости торжественно шествуют на бал через двор Капулетти. Среди них Парис.

Бенволио и верный друг Ромео, весельчак Меркуцио, уговаривают Ромео пойти на бал к Капулетти в масках.

Бал в доме Капулетти. За чопорным танцем следует чарующий танец прекрасной Джульетты. Ромео подходит к Джульетте, он не скрывает своего восхищения. Случайно упавшая маска открывает лицо Ромео, его узнает Тибальд. Кормилица объясняет Джульетте, что пленивший ее гость – сын Монтеки, кровного врага Капулетти.

Лунная ночь. Джульетта на балконе мечтает о Ромео. Появляется Ромео. Они признаются друг другу в любви и клянутся в верности.

**Действие II. Картина третья.** На площади Кормилица Джульетты передает Ромео записку. Юноша счастлив. Джульетта согласна быть с ним навеки.

**Картина четвертая.** Ромео умоляет патера Лоренцо тайно скрепить союз между ним и Джульеттой. Лоренцо надеется этим браком примирить враждующие семьи. Появляется Джульетта. Лоренцо совершает обряд венчания.

**Картина пятая.** Меркуцио, Бенволио и их друзья веселятся в кабачке. Тибальд замечает своих врагов и устремляется к Меркуцио. Между ними завязывается бой. Ромео пытается разнять их, но Тибальд из-под руки Ромео наносит Меркуцио смертельный удар. Ромео вызывает Тибальда на поединок и убивает его. Родные убитого клянутся в вечной мести роду Монтеки.

**Действие III. Картина шестая.** Ромео прощается с Джульеттой, он изгнан из Вероны. Утро – больше медлить нельзя! Тщетно пытается Кормилица утешить Джульетту. Джульетта узнает о своей свадьбе с Парисом и решительно отказывается подчиниться воле родителей. Воля Капулетти непреклонна. Джульетта в отчаянии.





**Картина седьмая.** Келья Лоренцо. Патер дает Джульетте снадобье: выпив его, она погрузится в сон, и тело ее отнесут в старинный склеп Капулетти. Лоренцо же известит Ромео. Юноша немедленно вернется в Верону, найдет Джульетту и увезет с собой в Мантую.

**Картина восьмая.** Джульетта притворно покоряется воле родителей. Выпив напиток, она засыпает. Появляются подружки с цветами. Кормилица откидывает полог у постели, и все застывают в ужасе: Джульетта мертва...

Мантуя. В мрачном раздумье стоит Ромео. Вбегает Бенволио и рассказывает о смерти Джульетты. Ромео спешит в Верону.

**Действие IV. Картина девятая. Эпилог.** Кладбище в Вероне. Протившись с Джульеттой, все в печальном безмолвии уходят. Темнеет. Появляется Ромео. Джульетта мертва – и жизнь потеряла для него смысл. Ромео выпивает яд. Джульетта просыпается и видит Ромео. Губы юноши уже холодны. Кинжалом Ромео Джульетта наносит себе смертельный удар.

...На кладбище собирается народ. Монтекки и Капулетти смотрят на мертвые тела своих детей. Молча они протягивают друг другу руки... Многолетняя вражда Монтекки и Капулетти прекращена.

**К**о времени начала работы над **«Золушкой»** Прокофьев уже был автором экспериментальных балетов, созданных для антрепризы С. Дягилева, хореодрамы **«Ромео и Джульетта»**, и теперь композитор хотел написать большой классический балет с лирическими адажио, виртуозными вариациями, действенной пантомимой и разнохарактерными сюитами.

Сказочный сюжет, на котором он остановился, как нельзя лучше отвечал его художественным вкусам – сказка Ш. Перро принадлежала той галантной эпохе, из которой С. Прокофьев с юных лет черпал жанровые образцы и стилистические приемы. Однако теперь он мечтал «оживить» свою героиню, обнажить внутренний мир ее души, поэтому одной лишь атмосферы галантности и танцевальных средств было для этого явно недостаточно. Ему уже удалось однажды – в музыке **«Ромео»** – передать психологический портрет героев, сейчас он намеревался решить следующую задачу – выразить **«поэтическую любовь Золушки и Принца: зарождение и расцвет чувства, препятствие на его пути, осуществление мечты»**.

Галина Уланова вспоминала о своей встрече с композитором и его словах. До создания **«Ромео»** С. Прокофьев **«не верил в то, что это искусство способно с такой полнотой воплощать музыкальные и литературные образы, [но] теперь его отношение к балету изменилось совершенно, и он хотел бы написать полноценную, большую и человеческую музыку для нового спектакля»**. И **«Золушка»** получилась светлой лирической балетом-сказкой с музыкой, по-прокофьевски поэтичной, мелодически щедрой и насыщенной пластическими зарисовками.

Сам Прокофьев о своем новом балете писал: **«Для меня очень важно было, чтобы балет “Золушка” получился наиболее танцевальным, чтобы танцы вытекали из сюжетной канвы, были разнообразны и чтобы артисты балета имели возможность в достаточной мере потанцевать и показать свое искусство. Я писал “Золушку” в традициях старого классического балета, в ней есть pas-de-deux, адажио, гавот, несколько вальсов, павана, пасье, бурре, мазурка, галоп. Каждое действующее лицо имеет свою вариацию»**.





Идея «танцевального» балета воскресила большие, развернутые формы, характерные для классического балета П. Чайковского и А. Глазунова. Так, заключительное «Аморозо» в «Золушке» сопоставимо с финальными адажио в балетах «Лебединое озеро» или «Раймонда». С. Прокофьев воспользовался и композиционными структурами классического балета: классическими вариациями, адажио, pas-d'action, вывел в качестве несущей конструкции балета сюиту.

Каждое из трех действий держится на сюите подобно тому, как арочная конструкция смыкается на «замковом камне». Сюита фей из первого акта роднит его с первым актом балета «Спящая красавица» П. Чайковского. Она содержит вариации четырех фей, олицетворяющие четыре времени года и скрепленные между собой темой Феи-нищенки. Музыка вариаций, не связанная сюжетной канвой, выполнена в стиле пейзажных зарисовок с тонким применением импрессионистской звукописи. Вместо общего танца-коды в завершении сюиты звучит вальс Золушки (№ 19 «Отъезд Золушки на бал»).

Сюита из второго акта ориентируется на характерную сюиту из классического балета. Она содержит старинные танцы – Придворный танец в духе паваны, паспье, бурре, вариации сестер. Помимо характерной сюиты второй акт включает в себя классическое pas-de-deux, части которого рассредоточены благодаря сопоставлению с жанрово-характерными сценками и лирико-комическими эпизодами: Большой вальс, Вариации Золушки и Принца, их Дуэт и Вальс-кода.

В основе третьего акта лежит сказочная рондо-сюита, выполненная наподобие заключительных Grand-pas в балетах-феериях (например, в третьем

акте той же «Спящей красавицы»). Рефреном в ней служат галопы Принца, а эпизодами – сцены примерки туфельки.

Танцевальное начало, априори присущее прокофьевской музыке независимо от жанра, будь то инструментальное, симфоническое или вокальное произведение, в его лучших балетах – «Ромео и Джульетта» и «Золушка» – выразилось наиболее полно. Тема каждого персонажа, имеющего хоть какое-то самостоятельное значение, запечатлевает подробности мимики, жестов, душевного состояния героев и даже походки – всего того, что связано с движением, а значит, и с танцем.

В «Золушке» вновь подтвердилось мастерство С. Прокофьева-портретиста: индивидуальный облик героини наряду с танцевальными характеристиками раскрывают ее лейттемы, на которые указал и дал им название сам композитор: первая тема – «обиженная Золушка», вторая тема – «Золушка чистая и мечтательная», третья тема – «Золушка влюбленная, счастливая». Первой темой начинается вступление к балету; вторая несет в себе романтическую мечту о счастье (она приобретает радостно-восторженный характер в № 36 «Дуэт Принца и Золушки» – настоящем классическом адажио и разрастается до возвышенной поэмы любви в № 50 «Аморозо»); третья возвещает о радостном открытии перед Золушкой мира ее мечты – по-русски широкая, основанная на до-мажорном трезвучии. Эти темы лежат в основе музыкальной ткани многих номеров балета, в том числе знаменитых вальсов. Развитая система лейтмотивов, как и в «Ромео», говорит о явном стремлении С. Прокофьева к симфонизации этого жанра.

Если танцы эпохи классицизма, проникшие в балет, прекрасно характеризовали жанрово-бытовую либо церемониальную сферу, то лирическое чувство



требовало своего выражения в вальсе, танце XIX века, вызывающим на самые откровенные признания. Его несоответствие духу времени наилучшим образом сочеталось с развитием основной драматургической линии балета.

Вальс стал лейтжанром в музыкальной характеристике главной героини. В отличие от танцевальных характеристик мачехи, сестер и придворных, он придал лирической сфере балета вневременной характер. Три великолепных образца этого жанра стали тремя кульминациями балета. Их можно было бы назвать «вальсом мечты» – № 9 «Мечты Золушки о бале», «вальсом надежды» – № 19 «Отъезд Золушки на бал» из первого акта и «вальсом любви» – № 49 «Медленный вальс» из третьего акта.

Другой сольной характеристикой Золушки стал поэтичный, изящный Гавот с тонко проработанной гармонической стороной. Танец, который в исполнении сестер Кубышки и Худышки (как и положено в танцклассе – под скрипку, в данном случае – две скрипки) звучит неуклюже, неловко, угловато, у Золушки обретает поэзию и очарование старины, окрашивается тембрами инструментов оркестра.

С миром сказочных чудес связана лейттема Феи-нищенки, приобретающая особый смысл в № 38 «Полночь». Она знаменует начало важных событий в судьбах героев, а появление самой Феи сопровождают волшебные перемены арфы.

В образе Принца соединяются пылкая лирика Ромео и острая скерцозность Меркуцио. Один забавный эпизод, связанный с Принцем, приоткрывает тайную завесу над истинным, слегка саркастическим отношением С. Прокофьева к своему персонажу: Принц преподносит Золушке три апельсина, и эта сюжетная реминисценция сопровождается музыкальной автоцитатой – маршем

из оперы «Любовь к трем апельсинам», намекая тем самым на типологическое родство между Принцем, влюбленным в апельсины, и нашим героем.

Мир мачехи и сестер Золушки связан с моторной, токкатной ритмической основой и капризными, острыми мелодическими интонациями, а шире – с ироническим переосмыслением бытовых и балетных танцев. В музыке вариаций сестер в № 3 «Па-де-шаль» и в сцене на балу (№№ 23, 24) С. Прокофьев создал гротескный образ антиподов Золушки. Контрастные образные сферы, лежащие в основе трагической коллизии (и музыкальной в том числе) в «Ромео и Джульетте», в «Золушке» никак не взаимодействуют друг с другом.

Задумывая сказочный балет, С. Прокофьев хотел воплотить этот традиционный сюжет в русском ключе, «как настоящую русскую сказку», обратившись к сказке про Машу-чернушку из сборника А.Н. Афанасьева. Однако в процессе обдумывания замысел изменился, и Прокофьева вновь увлек классицизм с его музыкальными приметам времени. Он начал работать над балетом на либретто Н. Волкова в 1940 г., а закончил произведение лишь после войны.

Премьера состоялась на сцене Большого театра в Москве 21 ноября 1945 г. в постановке М. Лавровского с Г. Улановой в главной партии. На основе музыки балета С. Прокофьев сделал сборник фортепианных пьес и три оркестровые сюиты.

### Краткое содержание балета

**Действие I.** В доме злой мачехи она сама и две ее дочери Худышка и Кубышка примеряют шаль. Появляется Золушка, она вспоминает свою умершую мать и пытается найти утешение у отца. В дом приходит нищенка. Сестры гонят ее, но Золушка тайком приглашает старушку отдохнуть и кормит ее.





Мачеха и сестры готовятся к отъезду на королевский бал, они примеряют новые наряды. Учитель танцев дает неуклюжим сестрам последний урок перед балом. Наконец мачеха и сестры уезжают. Золушка остается одна. Она мечтает о бале и танцует в одиночестве. Возвращается нищенка. Внезапно она преобразается – это фея, которая наградит Золушку за ее доброе сердце. С помощью фей времен года Золушка наряжается на бал. Единственное условие – в полночь она должна оттуда уйти, иначе снова превратится в замарашку.

**Действие II.** Во дворце в полном разгаре королевский бал. Танцуют дамы и кавалеры. Приезжает мачеха с сестрами, сестры привлекают внимание своей неуклюжестью. Появляется Принц. Гости танцуют мазурку. Торжественная музыка сопровождает прибытие таинственной незнакомки – это Золушка. Принц восхищен ею и приглашает на танец. Сестры пытаются привлечь внимание принца (дуэт с апельсинами), но безуспешно, Принц не отходит от Золушки. Они не замечают, как бежит время. Внезапно романтический вальс-кода прерывается боем часов. Наступила полночь. Золушка убегает, потеряв хрустальную туфельку, которую поднимает Принц.

**Действие III.** Принц в отчаянии. С помощью сапожников он примерил туфельку всем дамам королевства, но она никому не подходит. Принц отправляется на поиски незнакомки в далекие страны, но безуспешно. А в доме мачехи Золушка все так же занята домашними делами и вспоминает о бале. Вдруг приезжает Принц, он требует, чтобы все женщины примерили туфельку. Но тщетно сестры, а затем и мачеха пытаются надеть туфельку – она им безнадежно мала. Заметив Золушку, Принц предлагает примерить туфельку и ей. Золушка отказывается, но затем у нее из кармана выпадает

вторая туфелька. Принц заглядывает в лицо девушке – это его любимая. Теперь ничто не разлучит их.

Четыре ранних балета С. Прокофьева до последнего времени были не так известны. Нью-Йоркской труппой Джорджа Баланчина в нашей стране впервые был показан *«Блудный сын»*, в последние годы в России были поставлены балеты *«Шут»* и *«Стальной скок»*, а музыка балета *«На Днепре»* у нас звучала только в симфонических концертах.

После смерти С. Дягилева в 1929 г. Серж Лифарь перешел в Парижскую оперу, по его заказу Прокофьев сочинил балет *«На Днепре»*, премьера которого состоялась в 1932 г. Работа над балетом протекала не совсем гладко: композитор и хореограф постоянно ссорились. Балет не имел успеха и быстро сошел со сцены.

Прокофьев сочинял ранние балеты, находясь за границей, и, согласно заключенным контрактам, немедленно по окончании сочинения партитура становилась собственностью *«Российского музыкального издательства»*, находящегося в Париже, которое многие годы возглавлял замечательный дирижер Сергей Александрович Кусевицкий. Его заслуги в пропаганде русской музыки за границей и как дирижера, и как издателя совершенно неоценимы.

После смерти Кусевицкого издательство перешло в собственность английской фирмы *«Бузи и Хокс»*, которой стали принадлежать все права на сочинения Сергея Прокофьева, написанные за границей. Позже, в связи с широким развитием деятельности *«Всесоюзного агентства по охране авторских прав»* и заключением двухсторонних контрактов со множеством





зарубежных издательских фирм, стало возможным получение нотных материалов и исполнение этих сочинений в СССР. Таким образом, в нашем распоряжении оказались партитура и оркестровые голоса балета «На Днепре», впервые прозвучавшего на родине его автора на концерте в Большом зале Московской консерватории в сентябре 1982 г. и впервые записанного на пластинку.

*«Летом 1930 г., – писал Прокофьев в своей «Автобиографии», – по предложению парижского “Гранд-опера” я работал над балетом в двух картинах “На Днепре”... лирический сюжет, который мы с постановщиком придумали, был не целью, а поводом для того, чтобы попытаться достигнуть пропорциональной музыкально-хореографической постройки... Писал я музыку легко и с удовольствием. По стилю она близка к “Блудному сыну”... Мою лирику юношеского периода заметили десять лет спустя, нужно думать, дойдет очередь и до балета “На Днепре”».*

Фабула балета незатейлива – это хореографическая повесть о красноармейце Сергее, вернувшемся с войны в родное приднепровское село. К сожалению, Сергей охладил к своей нареченной Наташе и полюбил красавицу Ольгу. Однако родители Ольги решают выдать ее за другого. Происходит помолвка Ольги с нелюбимым ею человеком, вспыхивает потасовка между друзьями Сергея и сторонниками жениха. Сергей терпит поражение, но в финале балета самоотверженная Наталья помогает Сергею и своей сопернице Ольге бежать из села.

Эта несложная история тем не менее смогла вдохновить Прокофьева на создание замечательной партитуры, ценность которой не только

в безусловном предвосхищении атмосферы «Семена Котко», лирических откровений «Ромео и Джульетты» и «Золушки», но и в исключительной цельности конструкции (как писал Прокофьев в «Автобиографии», «музыкально-хореографической постройки»), несмотря на «номерное» строение балета, в виртуозном пользовании оркестровыми красками, особом интонационном обаянии.

**«Сказ о каменном цветке»** – одно из самых национально-русских сочинений Прокофьева. В основу либретто (авторы сценария – М. Мендельсон-Прокофьева и балетмейстер Л. Лавровский) положены сказы из сборника «Малахитовая шкатулка» П. Бажова «Каменный цветок» и «Горный мастер». Отдельные мотивы привлечены из сказов «Приказчики подошвы», «Огневушка-поскакушка», «Медной горы Хозяйка».

Работа над музыкой балета увлекла композитора. «Сказ» сочинялся в очень сжатые сроки: первые эскизы были сделаны 18 сентября 1948 г., партитура окончательно завершена весной 1949 г. Премьера спектакля в Большом театре СССР состоялась 12 февраля 1954 г. В постановочную группу балета вошли балетмейстер Л. Лавровский, дирижер Ю. Файер, художник Т. Старженецкая. Главные роли исполняли Г. Уланова, В. Преображенский, А. Ермолаев.

В сюжетной канве балета сплетены несколько ведущих линий – идея вдохновенного, свободного творческого труда, прославление душевной красоты русского человека, воспевание величия и мощи русской природы и тема верной, все преодолевающей любви.





В период работы над балетом композитор писал: *«Я придерживаюсь того убеждения, что композитор, как и поэт, ваятель, живописец, призван служить человеку и народу... Он, прежде всего, обязан быть гражданином в своем искусстве, воспевать человеческую жизнь и вести человека к светлому будущему...»*

*Как и в своих предыдущих балетах, в “Каменном цветке” я стремился к тому, чтобы наш зритель увидел на сцене знакомых ему по сказкам персонажей не только танцующими, но чувствующими, переживающими, волнующими его своими горестями и радостями. В своей музыке я использовал уральские народные песни».*

Музыка балета *«Сказ о каменном цветке»* построена на развитии ярких, выпуклых тем-образов, характеризующих важнейших персонажей балета.

Звуковой портрет мастера-умельца Данилы обрисован группой тем, получающих широкое симфоническое развитие в музыке спектакля. Первая тема Данилы выражает спокойную силу и красоту этого образа. Это тема творческого труда, созидания. Широкая и напевная, интонационно близкая русской народной песне, она излагается в оркестре струнной группой. Сосредоточенная, неторопливая вторая тема связана с поисками живого цветка, ставшего прообразом Каменного цветка. Словно призадумался Данила, хочет *«полную силу камня самому посмотреть и людям показать»*.

Третья, взволнованная и стремительная тема рисует процесс работы Данилы над малахитовым камнем. Композитор называл эту тему *«бравчиком»* и воспроизвел в ней стук молотка по зубилу.

В галерее тонко выписанных, поэтичных и кристально чистых женских образов, созданных и воспетых композитором в его балетных сочинениях, Катерина выделяется подчеркнuto национальной характеристикой. Образ простой русской девушки возникает то в задумчивых, то в оживленных и радостных мелодиях. Тема, звучащая при первом появлении Катерины, отличается проникновенной лирикой и задушевностью. В картине помолвки, в сцене прощания Катерины с подругами композитор вводит подлинную уральскую песню *«Восходит красно солнышко»*.

Тема любви Данилы и Катерины – одно из прекраснейших лирических откровений Прокофьева. Прообразом этой темы послужила ранее написанная композитором фортепианная пьеса *«Вечер»*, включенная в сборник *«Детская музыка»*, соч. 65. Лирическая непосредственность, задушевность и яркая эмоциональность сделали этот образ одним из значительнейших в балете. Злое начало, жестокость и бессердечие воплощены в образе приказчика Северьяна. В его музыкальной характеристике преобладают жесткие ритмы, обостренные гармонические комплексы.

Иная интонационная характеристика у фантастических персонажей и прежде всего у Хозяйки Медной горы. Основным драматургическим стержнем балета является величественная и гордая тема Хозяйки Медной горы, олицетворяющая красоту и мощь русской природы. Сочинение этой темы доставило Прокофьеву большое творческое удовольствие. Балетмейстер Лавровский вспоминает историю «рождения» темы Хозяйки: *«Взволнованный, взбудораженный, дирижируя на ходу тростью, он быстрыми шагами шел мне навстречу. “Вы знаете, – крикнул он мне, – нашел тему Хозяйки. Вот она!” И Прокофьев пропел мне вступление к балету, дирижируя тростью,*



*словно перед ним был целый оркестр. “Тему будут играть трубы”, – сказал он.* Другая сторона характеристики образа Хозяйки – бесконечная доброта и душевная щедрость к простым людям – выражена во второй теме – ласковой, трепетной, вкрадчивой, которую композитор поручает солирующей флейте, затем кларнету в сопровождении струнной группы.

Музыка к «Сказу о Каменном цветке», написанная рукой зрелого мастера, достойно завершила творческий путь художника, давшего миру такие шедевры, как «Ромео и Джульетта» и «Война и мир», Седьмая симфония и «Александр Невский».

### Краткое содержание балета

**Действие I.** Данила – ученик и приемный сын старого мастера-гравильщика уральских самоцветов Прокопья – считается лучшим «баринным умельцем».

По приказу барина Данила вырезал из глыбы малахита чашу. Однако камнерез недоволен своей работой. Грустных дум Данилы не может развеять даже мысль о его предстоящей помолвке.

...В избе Данилы празднуется помолвка Катерины и Данилы. Катерина прощается с подружками. Гости исполняют старинные обрядовые танцы. В разгар веселья в избу врывается жестокий и злой приказчик Северьян. Он требует у Данилы высеченную из малахита чашу. Несмотря на угрозы Северьяна, Данила отказывается выполнить требование приказчика...

После ухода Северьяна Прокопья рассказывает старинное предание о могущественной Хозяйке Медной горы, во владениях которой есть чудесный каменный цветок. Кому посчастливится увидеть этот цветок,

тот станет подлинным мастером, постигнет великое искусство создавать красоту. Данила во власти легенды. Ударом молота камнерез разбивает свою малахитовую чашу и уходит в горы.

**Действие II.** Хозяйка Медной горы открывает Даниле свои чертоги и показывает несметные сокровища. Сверкают и переливаются драгоценные камни, веселят глаз яркие самоцветы...

Данила заклинает Хозяйку показать ему каменный цветок. Хозяйка подвергает мастера различным испытаниям, проверяя силу его любви к Катерине, стойкость перед соблазном богатства. Данила выдерживает все испытания, и тогда Хозяйка показывает ему каменный чудо-цветок.

...Катерина, отвергая домогательства и преследования Северьяна, преданно ждет своего пропавшего без вести жениха.

**Действие III.** ...В поисках Данилы Катерина приходит на ярмарку. Идет бойкая торговля. Северьян, окруженный цыганами и пьяницами, пристает к Катерине, но на ее защиту встает народ, и Катерина убегает.

В ярости Северьян бросается за ней, но вместо Катерины перед ним оказывается... сама Хозяйка Медной горы. Она увлекает Северьяна в горы. Здесь злодея настигает возмездие: он проваливается в землю, расступившуюся по велению Хозяйки.

**Действие IV.** В лесу Катерина грустит о Даниле, из костра вдруг появляется сказочное существо Огневушка-поскакушка, манит ее за собой и приводит в царство Хозяйки Медной горы.

Катерина, наконец, встречается с Данилой, которого Хозяйка освобождает от чар и, щедро одарив, отпускает из недр гор к людям. Все приветствуют молодого мастера, познавшего величайшую тайну и радость творчества.





**Геннадий Рождественский** (1931) – один из выдающихся дирижеров современности, великий Маэстро, удостоенный всех возможных наград и почестей. В его репертуаре более 2000 сочинений, из которых около 500 – российские премьеры, более 300 – мировые. А по количеству записей ему нет равных в мире: в фонотеке Г. Рождественского около 800 наименований.

Благородное безоговорочное служение музыке всегда было главным для Геннадия Рождественского. Воспитываясь в семье известных музыкантов – российского дирижера Николая Аносова и певицы Наталии Рождественской, он начал заниматься музыкой с шести лет. Окончил Центральную музыкальную школу при консерватории как пианист по классу Л.Н. Оборина, в 1950 г. к нему же поступил в консерваторию и параллельно занимался дирижированием под руководством отца.

В 20-летнем возрасте Г. Рождественский впервые встал за пульт оркестра Большого театра. Будучи еще студентом консерватории, он дирижировал балетом П.И. Чайковского «*Спящая красавица*» без партитуры! Дальнейшая артистическая жизнь Рождественского на протяжении многих лет была связана с Большим театром, где он работал сначала балетным (1951–1960 гг.), оперным (1978–1983 гг.), главным дирижером (1965–1970 гг.), а с сентября 2000 г. по июнь 2001 г. занимал пост генерального художественного директора Большого театра. Он поставил множество спектаклей, ставших впоследствии «золотой коллекцией» прославленного коллектива. Впервые на сцене ГАБТа в его постановке прозвучали оперы «*Человеческий голос*» Ф. Пуленка (1965), «*Сон в летнюю ночь*» Б. Бриттена (1965), была осуществлена мировая премьера оперы С. Прокофьева «*Игрок*» во второй авторской редакции.

За более чем полувековую творческую деятельность Рождественский был также художественным руководителем и главным дирижером Большого симфонического оркестра Центрального телевидения и Всесоюзного радио (1961–1974 гг.), с которым сыграл огромное количество премьер редко исполняемой музыки, всегда транслировавшихся в прямом эфире; Государственного симфонического оркестра Министерства культуры СССР (1982–1992 гг.), с которым были созданы уникальные монографические концертные программы и выпущены записи всех симфоний Брукнера, Малера, Глазунова, Шостаковича.

Рождественский был также музыкальным руководителем Московского камерного музыкального театра (1974–1985 гг.), где в сотрудничестве с режиссером Борисом Покровским были возрождены оперы «*Нос*» Д. Шостаковича и «*Похождения повесы*» И. Стравинского. Маэстро работал практически со всеми знаменитыми оркестрами мира, был главным дирижером Стокгольмского симфонического оркестра, руководил оркестрами BBC в Лондоне, Венским симфоническим оркестром, Токийским оркестром «*Иомиури*», почетным дирижером которого он является и сейчас.

С 1976 г. Г. Рождественский – профессор Московской консерватории, многие его талантливые ученики также снискали себе славу на дирижерском поприще.

Почетный член Шведской королевской академии и Английской королевской академии музыки (с 1975 г.), лауреат множества российских и иностранных премий: в 1970 г. ему была присуждена Ленинская премия за работу над балетом Арама Хачатуряна «*Спартак*», в 1976 г. присвоено





звание Народный артист СССР. Дирижер награжден Болгарским орденом Кирилла и Мефодия, французским Орденом Почетного Легиона, орденом «За заслуги перед Отечеством» IV степени (2001), за вклад в развитие музыкальной культуры Японии стал кавалером Ордена восходящего Солнца (2001).

Обладая незаурядным литературным даром, Рождественский нередко выступал перед своими концертами с пояснениями к исполняемым программам, которые собраны в книге «Пreamбулы» (начиная с 1974 г.). Он автор книг о музыке и дирижерском искусстве «Дирижерская аппликатура», «Мысли о музыке», «Треугольники».

Французский скрипач, кинематографист и писатель Бруно Монсенжон (создатель телефильмов о Давиде Ойстрахе, Иегуди Менухине и Святославе Рихтере), на протяжении тридцати лет восхищавшийся творчеством Рождественского, снял фильмы о своем кумире: «Рождественский дирижирует "Мертвыми душами"» и «Геннадий Рождественский, профессия – дирижер оркестра».

Репертуар, практически не знающий стилевых и хронологических границ, грандиозный список сыгранных премьер, исполинская сила убеждения в интерпретации произведений самых различных жанров, поразительная эрудиция, чуткое чувство театральности не только при исполнении опер и балетов, но и в концертных залах закрепляют за Рождественским характеристику дирижера-интеллектуала. Отдавая должное русской и зарубежной классике, Геннадий Николаевич всегда являлся великолепным интерпретатором новой музыки – от Прокофьева до Шнитке. Он вошел в историю как один из дирижеров-новаторов, пропагандистов современной музы-

ки. Маэстро был первым исполнителем произведений Д. Шостаковича, С. Прокофьева. Под его управлением прозвучали премьеры произведений крупнейших композиторов современности: А. Эшпая, Р. Щедрина, С. Слонимского, С. Губайдулиной, Б. Тищенко, Г. Канчели, А. Шнитке, Э. Денисова, многие из которых посвятили ему свои сочинения. Острое ощущение особенностей современного мышления – отличительная черта этого мастера. Неутолимая любознательность музыканта, его высочайшая требовательность к качеству исполнения, фантастическая работоспособность, а также способность мгновенно схватывать и передавать оркестру суть любого нового стиля, поразительная впечатлительность и постоянная влюбленность в сочинения, которые он исполняет, – все эти качества позволяют отнести к дирижеру вердикт, который в одном из интервью он «вынес» С. Прокофьеву: «...сверхгениален!»

Музыка С. Прокофьева – один из важнейших лейтмотивов творческой биографии дирижера Г. Рождественского. Он с детства боготворил композитора и даже гордился тем, что имел внешнее сходство с молодым Сергеем Прокофьевым. Балет «Золушка» был дипломной работой молодого дирижера, а запись сюиты из этого балета – первой пластинкой Г. Рождественского. В 1959 г. под управлением 28-летнего маэстро в Ленинграде состоялась премьера Концерта № 4 для фортепиано с оркестром. В дальнейшем дирижер первым в мире записал балеты Прокофьева «На Днепре» и «Блудный сын», вернул на сцену оркестровые сюиты «1941 год», «Сны» и «Симфоническая песнь», исполнил и записал все сочинения композитора: симфонии, оперы, оратории, сюиты, театральную музыку, инструментальные концерты.





*The Prodigal Son*, version of 1929  
Temptress – Felia Doubrovskaya,  
Prodigal Son – Serge Lifar  
«Блудный сын», постановка 1929 г.  
Соблазнительница – Фелия Дубровская,  
Блудный сын – Серж Лифарь





*Romeo and Juliet*, version of 1946

Juliet – Galina Ulanova, Romeo – Mikhail Gabovich, Friar Laurence – Alexei Bulgakov

«Ромео и Джульетта», постановка 1946 г.

Джульетта – Галина Уланова, Ромео – Михаил Габович, Лоренцо – Алексей Булгаков





*Romeo and Juliet*

Juliet – Galina Ulanova, Romeo – Mikhail Gabovich

«Ромео и Джульетта»

Джульетта – Галина Уланова, Ромео – Михфаил Габович





*Romeo and Juliet*, version of 1946  
Juliet – Galina Ulanova  
«Ромео и Джульетта», постановка 1946 г.  
Джульетта – Галина Уланова





*Romeo and Juliet*, version of 1946

Tybalt – Alexei Yermolayev, Mercutio – Sergei Koren, Romeo – Yuri Zhdanov

«Ромео и Джульетта», постановка 1946 г.

Тибальд – Алексей Ермолаев, Меркуцио – Сергей Корень, Ромео – Юрий Жданов





*Romeo and Juliet*, version of 1979  
Juliet – Natalia Bessmertnova,  
Romeo – Alexander Bogatyrov  
«Ромео и Джульетта», постановка 1979 г.  
Джульетта – Наталия Бессмертнова,  
Ромео – Александр Богатырев



*Cinderella*, version of 1945  
«Золушка», постановка 1945 г.





*Cinderella*, version of 1945  
Cinderella – Olga Lepeshinskaya  
«Золушка», постановка 1945 г.  
Золушка – Ольга Лепешинская





*Cinderella*, version of 1945  
Cinderella – Olga Lepeshinskaya  
«Золушка», постановка 1945 г.  
Золушка – Ольга Лепешинская





Cinderella, version of 1945  
«Золушка», постановка 1945 г.





*Cinderella*, version of 1945  
Cinderella – Raisa Struchkova, Prince – Mikhail Lavrovsky  
«Золушка», постановка 1945 г.  
Золушка – Раиса Стручкова, Принц – Михаил Лавровский



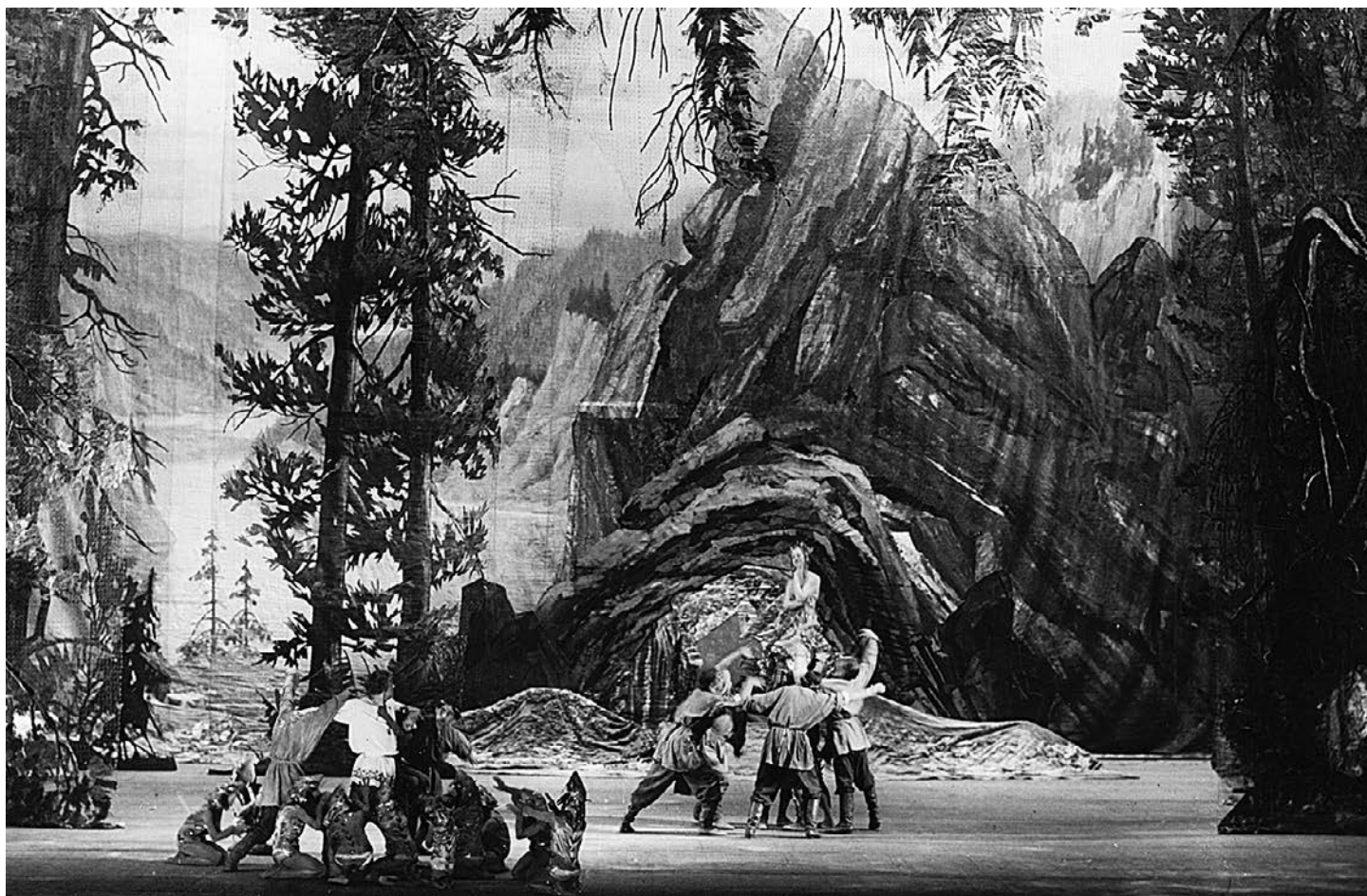
*Cinderella*, version of 1945

The Stepmother – Elena Vanke, the Stepsisters – Tatiana Popko, Natalia Pozdnyakova

«Золушка», постановка 1945 г.

Младшая сестра – Татьяна Попко, Мачеха – Елена Ванке, Старшая сестра – Наталья Позднякова





*The Tale of the Stone Flower, version of 1954*  
*«Сказ о каменном цветке», постановка 1954 г.*





*The Tale of the Stone Flower, version of 1954*  
*«Сказ о каменном цветке», постановка 1954 г.*





*The Tale of the Stone Flower*, version of 1954  
Katerina – Galina Ulanova, Danila – Vladimir Preobrazhensky,  
the Mistress of the Copper Mountain – Nina Chorokhova  
«Сказ о каменном цветке», постановка 1954 г.  
Катерина – Галина Уланова, Данила – Владимир Преображенский,  
Хозяйка Медной горы – Нина Чорохова



*The Tale of the Stone Flower, version of 1959*  
Katerina – Ekaterina Maksimova, Danila – Vladimir Vasiliev  
«Сказ о каменном цветке», постановка 1959 г.  
Катерина – Екатерина Максимова, Данила – Владимир Васильев





*The Tale of the Stone Flower, version of 1959*  
*«Сказ о каменном цветке», постановка 1959 г.*





*The Tale of the Stone Flower*, version of 1959  
Severyan – Vladimir Levashov, the Mistress  
of the Copper Mountain – Nina Timofeeva  
«Сказ о каменном цветке», постановка 1959 г.  
Северьян – Владимир Левашов,  
Хозяйка Медной горы – Нина Тимофеева



С. ПРОКОФЬЕВ

Пятница 12, среда 17, среда 24 февраля 1954 г.

ПЕРВЫЕ СПЕКТАКЛИ

# СКАЗ О КАМЕННОМ ЦВЕТКЕ

Балет в 4 действиях, с прологом и эпилогом  
Либретто Л. ЛАВРОВСКОГО и М. ПРОКОФЬЕВОЙ по мотивам П. БАНОВА

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ИСПОЛНИТЕЛИ

**Директор** — Ю. Ф. Гофман, Ю. Г. Кошаров, В. А. Преображенский  
**Зам. дир. оперы** — С. Н. Голованов, Р. С. Стучюков, Г. С. Удальцова  
**Продюсер** — А. А. Варданян, Н. М. Попо  
**Художник Малой сцены** — М. М. Писаревский, Н. Н. Черозова  
**Сценограф** — А. Н. Ермолов, С. Г. Корень, В. А. Левашов  
**Певцы** — А. Н. Радуский, В. И. Цылин  
**Сопрано** — М. А. Гуров, М. А. Перегудов  
**Исполнители Катерины** — И. Б. Балнева, Н. Р. Грищенко, Д. Е. Дементьева, Е. Ф. Кичергина, О. И. Крылова, Т. А. Ланковец, Д. С. Литвинова, Л. Н. Новикова  
**Хористы** — В. Ю. Васильев, Э. Х. Камалов, Г. В. Ледях, А. М. Писаревский, Д. Н. Рыбанов, С. А. Солов, Г. Ф. Соловьев, И. Н. Теликов

**Образчик** — И. Д. Лентковский, А. П. Павлов, И. А. Селезнев, Вас. Я. Смольцов  
**Художник балета** — Л. К. Мацевич  
**Художник декораций** — Ю. И. Гербер  
**Художник костюмов** — Э. Г. Володин, Н. М. Гольцман, М. П. Ешов  
**Художник света** — Л. Е. Дементьева, К. Н. Орловская  
**Художник музыки** — М. С. Боголюбовский, Е. С. Ванке  
**Художник танца** — Р. К. Карельская, Э. А. Коротасов  
**Художник декораций** — Т. П. Петрова, М. Л. Готлиб  
**Художник света** — Ю. А. Зазаров, М. Б. Фадеев  
**Художник музыки** — А. И. Зайцев, Л. И. Козузов  
**Художник декораций** — С. И. Власов, Ю. И. Игнатов  
**Художник танца** — В. С. Митраева, М. Н. Самохвалов, Н. В. Фетисов, Л. Я. Чадарян  
**Художник света** — Г. Т. Бовт, В. А. Смирнов, Г. Ф. Соловьев, Л. А. Шочкин

**Художник декораций** — В. Ф. Голдман, Е. В. Дмитриш, Н. А. Молустина  
**Художник танца** — В. В. Фазлоев, В. В. Мещников, И. А. Перегудов, И. Ф. Рихтер, Н. Р. Семочев  
**Художник музыки** — М. С. Клавновская, Г. К. Кузнецова, Л. С. Мельникова, А. А. Мерксова, В. И. Пендеркова, В. П. Пешурова, М. А. Суанвич, Н. В. Чижков, Э. Ю. Вагилев, М. А. Гуров, М. Ф. Константинов, Э. Х. Камалов, Ю. Ю. Писаревский, Г. В. Ситников, Г. Ф. Соловьев, Н. Н. Харитонов  
**Художник декораций** — С. Н. Звонкова, Д. Г. Сивилова  
**Художник танца** — Ф. П. Ефремова, А. Ф. Петрова, Е. К. Форманчик, И. Д. Чуб, Б. И. Боников, В. В. Худяшов, Я. Д. Сех  
**Художник музыки** — И. П. Мещников  
**Художник танца** — А. А. Мещников  
**Художник музыки** — Б. Р. Рейзен, Н. М. Дубинкин, М. А. Попов, Б. А. Клейман, В. В. Хозлов  
**Художник декораций** — Л. М. Крайневский, Н. И. Кузнецов  
**Художник танца** — Ученицы хореографического училища ГАБТ

Скала исполняет: на оперной — С. В. Калининский, Ю. И. Репеткин, на балетной — А. В. Баранов, В. Г. Голыгалов, на фойе — С. И. Цылик, Ю. Г. Жуков, на балете — С. В. Андерс, М. И. Оуланов, на музее — А. М. Александров, С. П. Бесноватов, Э. Е. Бузыцкий, на фойе — И. В. Буянов, М. В. Давыдов, на музее — В. В. Павлов, А. А. Рабинович, на балете — И. И. Петров, И. Э. Сельский

Дирижер — Народный артист СССР, заслуженный артист СССР **Ю. Ф. ФАЙЕР**

Спектакль сочинен и поставлен

Заслуженный артист РСФСР, заслуженный артист СССР **Л. М. ЛАВРОВСКИМ**

Ассистент дирижера — Г. Н. РОМДЕНСТВЕНСКИЙ

Художник — **Т. Г. СТАРЖЕНЕЦКАЯ**

Художники декораций — Т. П. Минятина, Л. А. Поспехин

Режиссеры, мушкетеры балета — Ф. И. Блохин, А. М. Брындин, В. Д. Моноволов, А. А. Соколов, А. А. Церман  
Художники декораций — С. И. Сивилова  
Художники музыки — Ю. Г. Жуков, на балете — С. И. Стучковский, А. Л. Зыбцев  
Дирижеры исполняют хореографию — Т. А. Давыдова, А. М. Кедровский, М. С. Корень, Л. А. Федорович и Н. И. Рыбанов  
Художники декораций — С. И. Сивилова  
Художники музыки — Ю. Г. Жуков, на балете — С. И. Стучковский, А. Л. Зыбцев  
Художники танца — И. И. Петров, И. Э. Сельский  
Художники декораций — В. В. Павлов, А. А. Рабинович, на балете — И. И. Петров, И. Э. Сельский

Начало спектаклей в 7 ч. 30 м. вечера



---

Notes: Elena Dolinskaya, Boris Mukosey, Feodor Sofronov  
Release editors: Tatiana Kazarnovskaya, Polina Dobryshkina  
Design: Ildar Kryukov, Grigori Zhukov  
Translation – Nikolay Kuznetsov

Firma Melodiya thanks the Museum of the Bolshoi Theatre  
for the featured photographic materials.

Digital release: Dmitry Maslyakov, Roman Tomlyankin

Тексты: Елена Долинская, Борис Мукосей, Федор Софронов  
Выпускающие редакторы: Татьяна Казарновская, Полина Добрышкина  
Дизайн: Ильдар Крюков, Григорий Жуков  
Перевод – Николай Кузнецов

Фирма «Мелодия» благодарит Музей Большого Театра  
за предоставленные фотоматериалы.

Цифровое издание: Дмитрий Масляков, Роман Томлянкин

---

© PAO, 2016  
© ООО «НАЦИОНАЛЬНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО» ПО ЛИЦЕНЗИИ BOOSEY&HAWKES MUSIC PUBLISHERS LTD, 2016  
© ФГУП «ФИРМА МЕЛОДИЯ», 2016

---

ФГУП «ФИРМА МЕЛОДИЯ». 123423, МОСКВА, КАРАМЫШЕВСКАЯ НАБЕРЕЖНАЯ, Д. 44, INFO@MELODY.SU  
ВНИМАНИЕ! ВСЕ ПРАВА ЗАЩИЩЕНЫ. ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ (КОПИРОВАНИЕ), СДАЧА В ПРОКАТ, ПУБЛИЧНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ  
И ПЕРЕДАЧА В ЭФИР БЕЗ РАЗРЕШЕНИЯ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ ЗАПРЕЩЕНЫ.

WARNING: ALL RIGHTS RESERVED. UNAUTHORISED COPYING, REPRODUCTION, HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE AND BROADCASTING PROHIBITED.  
LICENCES FOR PUBLIC PERFORMANCE OR BROADCASTING MAY BE OBTAINED FROM FSUE «FIRMA MELODIA», KARAMYSHEVSKAYA NABEREZHAYA 44, MOSCOW, RUSSIA, 123423, INFO@MELODY.SU.

IN THE UNITED STATES OF AMERICA UNAUTHORISED REPRODUCTION OF THIS RECORDING IS PROHIBITED BY FEDERAL LAW AND SUBJECT TO CRIMINAL PROSECUTION.

---



WWW.MELODY.SU



### СИМФОНИИ

Симфония № 1, соч. 25  
Симфония № 2, соч. 40  
Симфония № 3, соч. 44  
Симфония № 4, соч. 112  
Симфония № 5, соч. 100  
Симфония № 6, соч. 111  
Симфония № 7, соч. 131

Большой симфонический оркестр  
радио и телевидения СССР  
Дирижер Геннадий  
Рождественский  
Записи 1965–1967 гг.

### SYMPHONIES

Symphony No. 1, Op. 25  
Symphony No. 2, Op. 40  
Symphony No. 3, Op. 44  
Symphony No. 4, Op. 112  
Symphony No. 5, Op. 100  
Symphony No. 6, Op. 111  
Symphony No. 7, Op. 131

The USSR State Radio and TV  
Symphony Orchestra  
Conductor Gennady Rozhdestvensky  
Recorded in 1965–1967

MEL CD 1001797



### КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

Концерт № 1, соч. 10  
Концерт № 2, соч. 16  
Концерт № 3, соч. 26  
Концерт № 4, соч. 53  
Концерт № 5, соч. 55

Владимир Крайнев  
Симфонический оркестр  
Московской филармонии  
Дирижер Дмитрий Китаенко  
Записи 1976, 1981 и 1983 гг.

### CONCERTOS FOR PIANO AND ORCHESTRA

Concerto No. 1, Op. 10  
Concerto No. 2, Op. 16  
Concerto No. 3, Op. 26  
Concerto No. 4, Op. 53  
Concerto No. 5, Op. 55

Vladimir Krainev  
Moscow Philharmonic Symphony  
Orchestra  
Conductor Dmitri Kitayenko  
Recorded in 1976, 1981 and 1983

MEL CD 1002227



### ИГРОК

Опера в 4-х действиях, соч. 24

Владимир Махов, Нина Полякова,  
Геннадий Троицкий  
Солисты, хор и симфонический  
оркестр Всесоюзного радио  
Дирижер Геннадий  
Рождественский  
Запись 1963 г.

### THE GAMBLER

Opera in four acts, Op. 24

Vladimir Makhov, Nina Polyakova,  
Gennady Troitsky  
Soloists, choir and symphony  
orchestra of the All-Union Radio  
Conductor Gennady Rozhdestvensky  
Recorded in 1963

MEL CD 1001271



### ЛЮБОВЬ К ТРЕМ АПЕЛЬСИНАМ

Опера в 4-х действиях 10 картинах,  
соч. 33

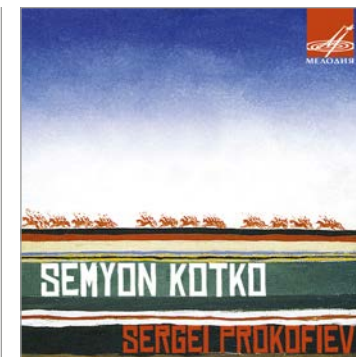
Владимир Махов, Люция Рашковец,  
Виктор Рыбинский  
Солисты, хор и симфонический  
оркестр Всесоюзного радио  
Дирижер Джемал-Эддин Далгат  
Запись 1961 г.

### THE LOVE FOR THREE ORANGES

Opera in four acts ten scenes, Op. 33

Vladimir Makhov, Lutsiya  
Rashkovyets, Viktor Rybinsky  
Soloists, choir and symphony  
orchestra of the All-Union Radio  
Conductor Dzhemal Dalgat  
Recorded in 1961

MEL CD 1001944



### СЕМЁН КОТКО

Опера в 5 действиях, 7 картинах,  
соч. 81

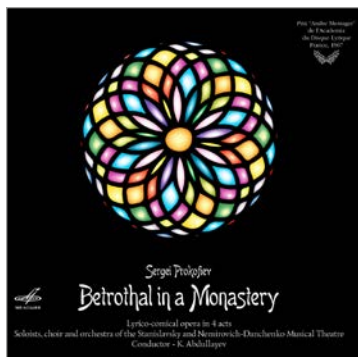
Николай Гресь, Людмила Геловани,  
Николай Панчехин и др.  
Хор, симфонический оркестр  
Всесоюзного радио  
Дирижер Михаил Жуков  
Запись 1960 г.

### SEMYON KOTKO

Opera in five acts, seven scenes,  
Op. 81

Nikolai Gres, Lyudmila Gelovani,  
Nikolai Panchekhin etc.  
Choir and orchestra of the All-Union  
Radio  
Conductor Mikhail Zhukov  
Recorded in 1960

MEL CD 1002120



### ОБРУЧЕНИЕ В МОНАСТЫРЕ

Лирико-комическая опера в 4-х действиях, соч. 86

Николай Коршунов, Валентина Каевченко, Тамара Янко  
Солисты, хор и оркестр  
Государственного музыкального театра им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко  
Дирижер Камил Абдуллаев  
Запись 1963 г.

### BETROTHAL IN A MONASTERY

Lyrico-comical opera in 4 acts,  
Op. 86

Nikolai Korshunov, Valentina Kaevchenko, Tamara Yanko  
Soloists, choir and orchestra  
of the State Musical Theatre  
of Stanislavsky and Nemirovich-  
Danchenko  
Conductor Kamil Abdullayev  
Recorded in 1963

MEL CD 1001849



### ВОЙНА И МИР

Опера в тринадцати картинах  
с эпиграфом, соч. 91

Юрий Мазурок, Галина Калинина,  
Александр Ведерников  
Солисты, хор и оркестр Большого  
театра  
Дирижер Марк Эрмлер  
Запись 1982 г.

### WAR AND PEACE

Opera in thirteen acts with an  
epigraph, op. 91

Yuri Masurok, Galina Kalinina,  
Alexander Vedernikov  
Soloists, choir and orchestra of the  
Bolshoi Theatre  
Conductor Mark Ermeler  
Recorded in 1982

MEL CD 1001444



### КАНТАТА К XX-ЛЕТИЮ ОКТЯБРЯ, соч. 74

**АЛА И ЛОЛЛИЙ, СКИФСКАЯ  
СЮИТА**, соч. 20

Республиканская хоровая капелла  
Симфонический оркестр  
Московской филармонии  
Дирижер Кирилл Кондрашин  
Записи 1967 и 1974 гг.

**CANTATA FOR THE 20<sup>TH</sup>  
ANNIVERSARY OF THE OCTOBER  
REVOLUTION**, Op. 74  
**SCYTHIAN SUITE "ALA ET LOLLY"**,  
Op. 20

Yurlov State Academic Choir Capella  
of Russia  
Moscow Philharmonic Symphony  
Orchestra  
Conductor Kirill Kondrashin  
Recorded in 1967 and 1974

MEL CD 1000981



### АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ

Кантата для меццо-сопрано, хора  
и оркестра, соч. 78

### ЗДРАВИЦА

Кантата для смешанного хора  
и оркестра, соч. 85

Лариса Андреева  
Государственный Симфонический  
оркестр СССР  
Республиканская хоровая капелла  
Дирижер Евгений Светланов  
Записи 1966 и 1980 гг.

### ALEXANDER NEVSKY

Cantata for mezzo-soprano, chorus  
and orchestra, Op. 78  
**ZDRAVITSA** (Hail to Stalin)  
Cantata for chorus and orchestra,  
Op. 85

Larisa Andreeva  
The USSR State Symphony  
Orchestra  
Yurlov State Academic Choir Capella  
of Russia  
Conductor Evgeny Svetlanov  
Recorded in 1966 and 1980

MEL CD 1001831



### СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО № 2, соч. 14

Эмиль Гилельс  
Запись 1950 г.

### PIANO SONATA NO. 2, Op. 14

Emil Gilels  
Recorded in 1950

GPR 12201

