

SERGE DIAGHILEV



Moscow Conservatory  
**RECORDS**

# BALLETS RUSSES

DE SERGE DIAGHILEV

Historical recordings 1916 - 1930

**Schumann**  
**Stravinsky**  
**Prokofiev**  
**Tchaikovsky**



## Ballets Russes de Serge Diaghilev Historical recordings 1916 – 1930

SMC CD0202  
AAD/MONO  
TT: 67.53

### Robert SCHUMANN (1810 – 1856)

**CARNAVAL**, op. 9 (excerpts), orchestrated by Russian composers

1	Préambule ( <i>orchestrated by Glazunov</i> )	2.14
2	Valse noble ( <i>orchestrated by Petrov</i> )	0.52
3	Coquette ( <i>orchestrated by Kalafati</i> )	1.02
4	Reconnaissance ( <i>orchestrated by Vitol</i> )	1.23
5	Paganini ( <i>orchestrated by Liadov</i> )	0.44
6	Valse allemande ( <i>orchestrated by Liadov</i> )	0.34
7	Aveu ( <i>orchestrated by Sokolov</i> )	1.09

*Orchestre de Ballets Russes de Serge Diaghilev*  
*Conductor Ernest Ansermet*

*Recordings made in New York on Friday, April 28, 1916*  
*(Matrix Number: Columbia 48745, 48746)*

### Igor STRAVINSKY (1882 – 1971)

**PETRUSHKA**, ballet suite, 1911 version, (excerpts)

8	Scene 1	4.25
9	Scene 2	4.29

*Orchestre de Ballets Russes de Serge Diaghilev*  
*Conductor Henri Defossé*

*Rec. early June 1927 (Edison Bell X503 & X504)*

### Sergei PROKOFIEV (1891 – 1953)

**CHOUT**, ballet suite, op. 21bis (excerpts)

10	2. Danse des bouffonnes	3.59
11	4. Le bouffon travesti en jeune femme	4.09
12	6. Danse des gilles et des bouffons	2.42
13	8. Dans la chambre à coucher du marchand	2.16
14	11. La querelle du bouffon avec le marchand	1.17

15	12. Danse finale	3.17
----	------------------	------

*Orchestre De L'Association Des Concerts Lamoureux*  
*Conductor Albert Wolff*  
*Rec. 1930s (Polydor 67059-60)*

**LE PAS D'ACIER** (The Steel Dance), ballet suite, op. 41bis

16	2. Entrée des Personnages	2.06
17	4. Train des paysans-revailleurs	2.14
18	6. Les Commissaires	1.51
19	8. Les Petits Camelots	2.01

*London Symphony Orchestra*

*Conductor Albert Coates*

*Rec. 1930s (His Master Voice D.B.1680)*

### Pyotr TCHAIKOVSKY (1840 – 1893)

**AURORA'S WEDDING**, ballet music  
from repertoire of Colonel Wassily de Basil's Ballets Russes

20	Introduction (Prologue)	2.28
21	Polacca (Act III)	1.43
22	Pas de six: Introduction (Prologue)	0.32
23	Pas de six: Adagio (Prologue)	3.28
	Pas de six: (Prologue)	
24	Variation I: Candide	0.46
25	Variation II: Coulante	0.28
26	Variation V: Violente	0.58
27	Variation VI: Lilac Fairy	0.43
28	Pas de caractère: Little Red Riding Hood and the Wolf (Act III)	1.04
	Pas de quatre (Act III):	
29	a) Adagio	2.03
30	b) Variation I: Cinderella and Prince Fortuné	0.46
31	c) Variation II: The Blue Bird and Princess Florine	0.43
32	d) Coda	0.58

33	Pas de deux: Coda (Act III)	1.07
34	Pas de deux: Adagio (Aurore and Prince Désiré) (Act III)	3.09
35	Pas de quatre: Intrada (Act III)	1.15
36	Finale: Mazurka (Act III)	3.16

*London Philharmonic Orchestra*  
*Conductor Efrem Kurtz*  
*Rec. 1930s (His Master Voice C.2853-2855)*

The project of the disc was compiled by Alexei Lubimov on the basis of original records from his collection

Sound restoration: Elena Sych  
Engineer: Igor Solovyov  
Design: Maxim Kompaneets  
Translation: Maria Lastochkina  
Executive producer: Eugene Platonov

Everyone seems to have learned by now what a great man Serge Diaghilev (1872 – 1929) was, and it is not only because he turned out to be a brilliant impresario, creating a brand new artistic universe, - his greatness was more importantly a result of his passionate curiosity and encyclopedic knowledge backed up by the personal qualities of a Renaissance man. Created by Diaghilev abroad, in Paris in 1909, the Ballets Russes has become more than a vehicle for promoting anything fresh and ingenious, it gave birth to a “new ballet” in the true sense of the word, turning out to be the progenitor of all modern dance theatre.

Over the span of twenty years, the artistic image of the Ballets Russes was shaped by outstanding choreographers, from Michel Fokine to George Balanchine. Diaghilev would give each one of them a certain kind of music to work with that usually appeared specifically in response to a new task being set, on the one hand to the mode of the “here and now,” and on the other hand articulated with a perfect understanding of world artistic trends.

Recorded on this CD are excerpts from five ballets produced by Diaghilev’s Ballets Russes: **Carnaval** (1910, Pavlova Theatre Hall, Saint Petersburg; 1910, Theater des Westens, Berlin), **Petrushka** (1911, Theatre du Chatelet, Paris) **Chout** (1921, Theatre de la Gaité-Lyrique in Paris), **Aurora's Wedding** (1923, Theatre National de l’Opera, Paris), **The Steel Dance** (1927, Theatre Sarah Bernhardt, Paris). They sound just as they did before the European audiences in the first third of the 20th century (one needs to keep in mind here that the Ballets Russes performances never toured in Russia). As a result of thorough engineering and sound restoration work, the music presents in such a way that we, modern listeners with a radically different framework of musical perception, can listen to it with an open mind and interpret it according to our current standards.

Carnaval, based on the music by the great German romantic Robert Schumann (1810 – 1856), was staged by Michel Fokine in Saint Petersburg, at first as a charity ballet-pantomime with Tamara Karsavina, Vsevolod Meyerhold and Bronislava Nijinska in leading parts. Schumann’s original work written in 1834 – 1835 is a piano cycle of a complex composition, consisting of twenty-one pieces, where personal motifs were encoded as a self-reflection: the female characters based on the women he loved and two male characters, Florestan and Eusebius, being the two sides of his own person.

Schumann's music was orchestrated by a group of Russian composers in 1902 for a charitable evening in memory of Anton Rubinstein and later taken up by Fokine. The following composers worked on the pieces represented on this CD: Alexander Glazunov (1865 – 1936) and Anatoly Liadov (1855 – 1914) are our stars and have no need for introductions; Jāzeps Vītols (1863 – 1948), a Latvian composer and critic, who was a mentor at the Saint Petersburg conservatory to such students as Prokofiev and Myaskovsky, orchestrated excerpt number four *Reconnaissance*; Vasily Kalafati (1869 – 1942), the student of Rimsky-Korsakov, taught polyphony in Saint Petersburg and orchestrated excerpt number seven *Coquette*; Nikolay Sokolov (1859 – 1922), another student of Rimsky-Korsakov, who later taught Shaporin and Shostakovich, orchestrated excerpt number eighteen *Aveu*; the surname Petrov remains unattributed.

It is worth noting that one of the major “attractions” of Carnival, above all in Paris, was the set designed by Leon Bakst, especially the costumes. He offered to build a park pavilion on stage for Ballets Russes, but Diaghilev did not like the idea, so Bakst painted a blue velvet curtain with garlands and flowers and it was used as a backdrop, creating a festive atmosphere with minimum resources.

Here is a summary of each of the episodes included in this collection:

*Préambule*: In the depths of a garden at a table, forgotten by everyone, Pierrot has fallen asleep and shadows in masks are running past him. *Valse noble*: The shadows of masked ladies and gentlemen are waltzing in and out of sight. *Coquette*: Eusebius tries to kiss Chiarina's hand, but she kisses a flower and throws it to her lover, running away. *Reconnaissance*: The happy carnival couple Columbine and Harlequin are alone and just about to give way to their feelings, when Columbine hears someone approaching and hides Harlequin under her full skirt. *Paganini*: A jolly dance performed by Columbine and Harlequin. *Valse allemande*: Columbine draws Pantalón into the dance. Harlequin tears up the letter and kicks panting Pantalón from the stage. *Aveu*: The two lovers, Harlequin and Columbine, rush into each others arms; Harlequin “tears” out his heart and places it at Columbine's feet.

The première of the ballet ‘*Petrushka*’ (1911) with music by Igor Stravinsky (1882-1971) became one of the sensations of the Ballets Russes. Moreover, the collaboration of three outstanding artists – the composer himself, the co-librettist and stage designer (Alexandre Benois)

and the choreographer (Michel Fokine) resulted in creating one of the most ‘Russian’ of all the works of the ‘Russian ballet’ (the name that Diaghilev's enterprise received at that point). It was with this score that Stravinsky started his long-term splendid rise in the avant-garde of international music; Benois produced perhaps his finest work as stage designer, densely filling the stage space with allusions to Pushkin, Gogol, Dostoevsky and Blok; Fokine reached the height of his career, bringing onto the stage the ‘unhappy, downtrodden and frightened *Petrushka*’ (as he himself put it) as an image of the little man of the 19th century, and at the same time turning a tableau into a powerful statement on the highly relevant contemporary subject. The première of the ballet was conducted by Pierre Monteux. The recording on this CD is from 1927 and has Henri Defossé as a conductor.

Stravinsky's music seemed to jump at the listener in a succession of direct assaults, the orchestra conveying the motley hubbub of the fair and the piercing cries cutting through the frozen air. In the first scene the public saw the crowd at the fair (there was no corps-de-ballet at Fokine's disposal, and he had to make do with just one two-hour rehearsal of crowd scenes) – “a dense heaving background, where everyone was preoccupied with their own thing” (Vera Krasovskaya). The Charlatan, having played his magic flute, was treating the crowd in a little theatre at the rear of the stage to the dance of the three dolls: *Petrushka* (Vaslav Nijinsky) the Ballerina (Tamara Karsavina) and the Moor (Alexander Orlov). The stridency of the music seemed raucous and ‘knock-about’, like *Petrushka*, and absorbed into itself the very essence of the conflict. The second scene was played out in the empty, dark room of *Petrushka* – the kennel, the only ‘adornment’ of which was the portrait of the Charlatan on the wall. The monologue of *Petrushka* seemed to be a ‘cry of acute pain...his face had the fixed grimace of a mournful mask’ (Cyril Beaumont). Intruding on the innermost world of the cornered *Petrushka* were Charlatan's leg thrust out sideways – a sign of invincible power, and the appearance of beauty in the Ballerina, whom *Petrushka* continually failed to charm with his ungainly doll-like movements. After she was gone he would smash through the cardboard wall with his fists and fall down through the hole.

In the next two scenes the conflict between the obtuse but triumphant redneck Moor and the grotesquely wretched *Petrushka* ended with the destruction of the latter right in front of the indifferent crowd. The conflict however did not end there, for the ghost of *Petrushka*, the unlucky

wretch turned avenger, appeared on the top of the booth driving the Charlatan to mortal terror with its cries. "A suffering heart lives on and will go on beating in the breast of this unattractive buffoon, a pitiable plaything of circumstance" (Krasovskaya) – such was the graphic outcome of this ballet masterpiece.

The ballet **Chout** (The Buffoon), with music by Prokofiev (1891 – 1953) was staged in 1921 is not a choreography masterpiece. This was the composer's second commission from Diaghilev: earlier, in 1914 – 1915 he began to write the ballet 'Ala and Lolli', but 'the chief curator' dropped the idea and commissioned a new task. Diaghilev had a thought of creating a show based on motifs of Russian folk tales from Perm province. Prokofiev composed all six scenes of the new ballet 'Chout' at the clavier in the course of 1915, but the production was postponed until after the end of the First World War. The libretto, devised by the composer and Diaghilev, runs briefly as follows: "The Chout with the help of his wife cleverly outwits seven other chouts, selling them a magic whip with which they try unsuccessfully to bring their wives to heel. Then disguising himself as a young woman the Chout 'gets married' to a rich merchant, but instead of a 'bride' leaves a goat in the bedroom and makes a merchant pay a handsome ransom for it. All misunderstandings are cleared at the end in a happy dance." (Elizaveta Surits). The select scenes collected on this CD give a good impression of the musical 'leaven' of the show. It was put on without too much thinking, in a slap-dash way, and while there was not much counting on its long run, it did have a strong point in appearances.

The ballet was designed by the founder of 'rayonism' Mikhail Larionov (1881 – 1964), and his sets and costumes recast the 'Russian motifs' in novel, sharp, garish and rhythmically perfected forms. The artist himself staged the ballet with the support of the composer and the dancer Tadeusz Slavinsky, who also took the role of the Chout and Ernest Ansermet conducting the orchestra. The recording on this CD is from the 1930s, with the Orchestre De L'Association Des Concerts Lamoureux playing under the baton of Albert Wolff. It is worth adding that ballets have been composed to the music of Chout at various times, with various stage designs and various new libretti, but in 2011 the choreographer Aleksei Miroshnichenko staged it in Perm, the city where Diaghilev spent his childhood and youth, fully replicating the set created by Mikhail Larionov.

Six years after **Chout**, in 1927, another ballet by Prokofiev, **The Steel Dance** appeared in the Ballets Russes repertoire. There were no tales in this one: it was about the Soviet industrialization. By the mid 1920s Europe looked with increasing interest towards Russia, and Diaghilev realized that they should switch from the subject of the rosy pre-revolutionary Russia to depicting the new Soviet order and a country where large scale industry was springing up. The impresario's plans were backed up by the success of the USSR achievements, showcased in the Soviet pavilion at the International Exposition of Modern Industrial and Decorative Arts in Paris. Sergei Prokofiev attended the exhibition, and the work of the artist-constructivist George Yakulov in the Soviet section made a great impression on him.

Prokofiev's diary shows that at first Diaghilev pushed Ehrenburg as a candidate for the librettist, but for various reasons collaboration with him did not materialise. The purpose of the new ballet was not to glorify the ideas of bolshevism, but to colourfully illustrate the actual or anticipated industrial progress in the Soviet Union. At some point Prokofiev recognised that although Yakulov certainly had lots of material and ideas, he was not able to lay them out and put them into shape. It was the composer himself who had the gift of quality presentation, and in collaboration with Yakulov they quickly fitted together the libretto, not by developing a plot line, but by demonstrating the fundamental symbols of the new Soviet way of life. The basis of the script, without detailed elaboration, was completed in August of 1925 and forwarded to Diaghilev in Venice, together with a letter from Yakulov, who wrote of the music of Prokofiev: "The theme is perfectly understood, so to speak, "from within". From without, as regards the external form, i.e. how music corresponds with ballet movements, something has been found that I consider is alone acceptable in the new, not classical, ballet, [ ], which is parallelism of musical and ballet themes, rather than fusion."

Prokofiev was delighted with the first suggestion, made by Yakulov, of a title "Ursignol" for the ballet, for it was, on the one hand, reminiscent of the official abbreviation for the Soviet Union – URSS, and on the other sounded like the French 'ourson' (bear cub). He notes in his diary that the new title – **Le pas d'acier** – was proposed in the spring of 1927 by the choreographer Leonide Massine, whom Diaghilev chose after Vsevolod Meyerhold declined to stage the new ballet. Diaghilev was unhappy with it sounding too much like 'Puce d'Acier' (The Steel Flea) and Prokofiev,

in translating it into Russian, passed over versions such as “Steel move” or “Steel step” or “Steel tread”, which would have been closer to the original meaning. In choosing to call it ‘Stalnoi skok’ (‘steel hopping’) the composer could not help following his natural tendency for word play, humour, irony and sarcasm.

Prokofiev came up with an extremely powerful orchestration that had a colourful and dramatic percussion and skilfully elaborated themes that were not defined as leading. It turned out to be a masterpiece. Boris Asafiev wrote that the ballet reflected “the authentic style of our era, as we could well talk here about hammered rhythms, intonations as supple as steel, and a repeated musical ebb and flow, which is like the breathing of gigantic bellows.”

In the notes to his sketches Yakulov described the character of the action in the various episodes: “1. The arrival of the train; the dance of the wheels and levers of the train, operated by the movements of the arms and legs.” According to Georgy Kovalenko, “...right from the start the ballet is conceived in constructivist terms. This is what Diaghilev wanted, and what he demanded from Prokofiev, Massine and Yakulov. It was interpreted as constructivist by the critics, and passed into history as a constructivist performance.”

The Steel Dance successfully held its place in the repertoire of the Ballets Russes for three seasons until the death of Diaghilev in 1929. Although Prokofiev tried to put the ballet on in the Soviet Union, the audiences there did not have a chance to see it in the lifetime of the composer.”

The recording on this CD is from the 1930s with Albert Coates conducting the London Symphony Orchestra, and the four movements from the first scene are included (the ballet is in two scenes, and the basic industrial factory motifs appear in the second: the Conversion of sailor into worker, the Factory, and Hammers).

The ballet music of **Aurora's Wedding** (otherwise known as ‘The Wedding of the Beauty in the Enchanted Forest’), written by Pyotr Tchaikovsky (1840-1893), consists of fragments of his score for ‘The Sleeping Beauty’ (mostly from the third act), first staged at the Mariinsky Theatre in 1890. From the very start of his European seasons Diaghilev tried to attract public attention not only by his highly relevant contemporary innovations, but also by novel ways of presenting Russian and West-European classical repertoire. “The Sleeping Beauty” was produced at the

Mariinsky by Marius Petipa, and they retained his choreography for ‘Aurora's Wedding’. However, Bronislava Nijinska was the creative mind behind the general design of the play, and she also devised some of the supplementary dances. It must also be pointed out that Tchaikovsky's score was in part “modernised,” being re-orchestrated by Igor Stravinsky. On the other hand the new ballet used the old stage set created by Alexandre Benois for ‘The Pavilion of Armida’ (this work of Michel Fokine with music by Nikolai Cherepnin was the first production of the Ballets Russes in Paris in 1909). Only a few additional costumes (for the characters in the tales of Perrault) were sketched out by Natalya Goncharova. Subsequently **Aurora's Wedding** became part of the repertoire of the company known as ‘The Russian Ballets of Colonel Vasilii de Bazille (this was the pseudonym of Vasily Voznesensky, whose company existed for twenty years (being established in 1932) and succeeded in restoring some productions of the Ballets Russes). There are certain separate pieces collected on the present CD from this work, including not only the third act of ‘Sleeping Beauty’ but also dances by the fairies from the act celebrating Aurora's birth – all performed by the London Symphony Orchestra under the baton of Efrem Kurtz (recording of the 1930s).

*Aleksei Parin*

портрет ?



Сергей Дягилев,  
Эрнест Ансермет,  
Игорь Стравинский,  
Сергей Прокофьев (1921)

Sergei Diaghilev  
with Ernest Ansermet,  
Igor Stravinsky and  
Sergei Prokofiev (1921)



12



Игорь Стравинский  
и Сергей Дягилев (1926)  
Igor Stravinsky  
and Sergei Diaghilev (1926)



13



Афиша Русских Сезонов и костюм Петрушки, 1923  
Ballets Russes poster and Petrushka costume, 1923







Рисунок Александра Бенуа  
к постановке Петрушки, 1911  
Drawing by Alexandre Benois  
for the set of Petrushka, 1911

18

Михаил Фокин и Вера Фокина в Карнавале, 1914  
Mikhail Fokin and Vera Fokina for Carnaval, 1914



19

**К**аким великим человеком был Сергей Павлович Дягилев (1872 – 1929), поняли, кажется, уже все. Дело ведь не только в том, что он оказался гениальным импресарио, создавшим новую художественную вселенную, важнее то, что он стал великим из-за своей страстной любознательности и энциклопедических знаний, помноженных на личностные свойства: Дягилев обладал масштабом человека эпохи Возрождения. Рождённый Дягилевым за границей, в Париже, в 1909 году «Русский балет» не столько стал пропагандистом всего нового и неординарного, сколько создал по существу настоящий «новый балет», вышел в прародители всего современного танцевального театра.

Выдающиеся хореографы определяли творческий облик «Русского балета» на протяжении 20 лет, от Михаила Фокина до Джорджа Баланчина. Каждый из них волею Дягилева получал для своей работы ту или иную музыку, которая, как правило, возникала специально для новой задачи, поставленной, с одной стороны, для модуса «здесь и сейчас», но, с другой стороны, сформулированной с точным пониманием мировой художественной перспективы.

На этом диске представлены фрагменты пяти балетов «Русского балета» Дягилева: «Карнавала» (1910, театральный зал Павловой, Санкт-Петербург – 1910, Театер дес Вестенс, Берлин), «Петрушки» (1911, Театр Шатле, Париж), «Шута» (1921, театр Гэте-Лирик, Париж), «Свадьбы Авроры» (1922, Парижская опера), «Стального скока» (1927, Театр Сары Бернар, Париж). Они звучат в том виде, в каком их слышала европейская публика в первой трети XX века (не забудем, что постановки «Русского балета» никогда не «гастролировали» в России!). Благодаря сложной и долгой инженерной и звукорежиссерской работе музыка звучит так, что мы, сегодняшние люди с кардинально другим опытом музыкального восприятия, можем слушать её непредвзято и анализировать по своим сегодняшним меркам.

«**Карнавал**» на музыку великого немецкого романтика Роберта Шумана (1810 – 1856) был поставлен Михаилом Фокиным в Петербурге поначалу как благотворительный балет-пантомима, в котором главные партии исполнили Тамара Карсавина, Всеволод Мейерхольд и Бронислава Нижинская. У Шумана «Карнавал» (1834 – 1835) – сложный по композиции фортепианный цикл из 21 пьесы, в котором «зашифрованы» личные мотивы, взгляд на самого себя (дамы похожи на его возлюбленных, два персонажа, Эвсебий и Флорестан, вместе отражают две стороны его собственной личности).

Музыка Шумана была оркестрована группой русских композиторов в 1902 году, когда готовился благотворительный вечер, посвящённый памяти Антона Рубинштейна, и позже была в таком виде взята Фокиным. Назовём композиторов, которые участвовали в этой акции (имеются в виду номера «Карнавала», которые приводятся на этом диске). Александра Константиновича Глазунова (1865 – 1936) и Анатолия Константиновича Лядова (1855 – 1914) представлять не надо, это наши знаменитости. Иосиф Витоль (Язепс Витолс; 1863 – 1948), латвийский композитор и критик, воспитал в Петербургской консерватории таких учеников, как Прокофьев и Мясковский; ему принадлежит инструментовка 4-го номера – «Признательности». Василий Павлович Калафати (1869 – 1942), ученик Римского-Корсакова, преподавал в Петербурге полифонию и оркестровал 7-й номер – «Кокетку». Николай Александрович Соколов (1859 – 1922), также ученик Римского-Корсакова, у которого потом учились Шапорин и Шостакович, оркестровал 18-й номер «Карнавала» – «Признание». [Расшифровать фамилию «Петров» пока не удалось.]

Следует отметить, что одной из главных «достопримечательностей» «Карнавала» прежде всего в Париже стало оформление Льва Бакста – и особенно его костюмы. Для «Русского балета» художник предложил построить на сцене парковый павильон. Но Дягилев не одобрил эту идею, и на задник повесили синий бархатный занавес, который Бакст расписал гирляндами и цветами. Минимальными средствами удалось создать атмосферу праздника.

Вот краткое содержание каждого эпизода, приведённого в этой записи: *Вступление*. В глубине сада, за столом всеми забытый уснувший Пьеро, мимо которого пробегают тени в масках. *Благородный вальс*. Тени дам и кавалеров в масках появляются и исчезают, кружась в вальсе. *Кокетка*. Эвсебий пытается поцеловать руку Киарины, но она целует цветок и бросает его влюблённому, убегая. *Признательность*. Счастливые герои карнавала Коломбина и Арлекин в уединении хотят излить свои чувства, но, заслушав чьи-то шаги, Коломбина прячет Арлекина под своей пышной юбкой. *Паганини*. Весёлый танец Арлекина и Коломбины. *Немецкий вальс*. Коломбина вовлекает Панталоне в танец. Арлекин рвёт письмо на мелкие кусочки, затем пинком выгоняет запахавшегося Панталоне со сцены. *Признание*. Влюблённые Коломбина и Арлекин бросаются навстречу друг другу. Арлекин «вырывает» из груди сердце и кладёт его к ногам Коломбины.

Премьера балета «**Петрушка**» (1911) на музыку Игоря Стравинского (1882 – 1971) стала одной из сенсаций «Русского балета». Более того, сотворчество трёх выдающихся артистов – композитора, соавтора-либреттиста и художника (Александр Бенуа) и хореографа (Михаил Фокин) – позволило создать одно из самых «русских» сочинений «Русского балета» (такое название антреприза Дягилева приняла как раз в это время). Стравинский начал этой партитурой свой долгий и блистательный подъем в авангарде мировой музыки; Бенуа явил, может быть, главную работу художника-декоратора, насытив сценическое пространство аллюзиями на Пушкина, Гоголя, Достоевского и Блока; Фокин достиг своей вершины, выведя на подмостки «несчастливого, забитого, испуганного Петрушку» (Фокин) как образ маленького человека XIX века и тем самым превратив «стилизованную картинку» в мощное высказывание на остро современную тему.

Премьерой балета дирижировал Пьер Монте. На этом диске представлена запись 1927 года с дирижёром Анри Дефоссе.

Музыка Стравинского как бы набрасывалась на зрителя своими прямыми атаками: оркестр пёстро передавал гомон ярмарки, резкие выкрики прорезали мёрзлый воздух. В первой картине публика видела ярмарочную толпу (у Фокина не было в распоряжении профессионального кордебалета, и на постановку массовых сцен дали лишь одну двухчасовую репетицию) – «плотный, колышущийся фон, где каждый занят свои делом» (Вера Красовская). Фокусник, подудев в свою волшебную флейту, показывал толпе в театрике в глубине сцены танец трёх кукол – Петрушки (Вацлав Нижинский), Балерины (Тамара Карсавина) и Арапа (Александр Орлов). Резкость музыки казалась крикливой, «петрушечьей». Она вбирала в себя суть конфликта.

Вторая картина игралась в пустой и тёмной комнате Петрушки, и единственным «украшением» этой конуры был портрет Фокусника на стене. Монолог Петрушки передавал впечатление «острой боли: [...] лицо хранило гримасу печальной маски» (Сирил Бомонт: Cyril Beaumont). Вторжениями в заповедный мир загнанного в угол Петрушки оказывались высывавшаяся сбоку нога Фокусника – как знак непреодолимой власти – и явление красоты, то есть Балерины, которую Петрушке с его кукольными, уродливыми

движениями никак не удавалось «очаровать». После её ухода он колотил руками в картонную стену и проваливался в дыру.

В двух последующих картинах конфликт между тупым торжествующим мужланом Арапом и гротескно обездоленным Петрушкой кончался гибелью последнего на глазах у равнодушной толпы. Но этой гибелью конфликт не исчерпывался: на крыше балагана появлялась тень Петрушки, неудачника, превратившегося в мстителя, и она своим криками доводила Фокусника до смертельного ужаса. «Горячее сердце живёт и будет биться в груди невзрачного шута, жалкой игрушки обстоятельств» (Красовская) – таков образный результат этого балетного шедевра.

Балет «**Шут**» на музыку Сергея Прокофьева (1891 – 1953), поставленный в 1921 году, к шедеврам хореографии не принадлежит. Это была вторая работа композитора по заказу Дягилева: раньше, в 1914 – 1915 годы, он начал писать балет «Ала и Лоллий», но «главный куратор» отказался от идеи постановки и заказал композитору новый балет. У Дягилева появилась идея создания спектакля по мотивам русских народных сказок, распространённых в Пермской губернии. Прокофьев сочинил все шесть картин нового балета «Шут» в clavire в течение лета 1915 года, но постановку отложили на время после окончания Первой мировой войны. Либретто, придуманное композитором и Сергеем Дягилевым, излагается вкратце так: «Шут с помощью своей жены Шутики ловко одурачивает семерых шутов – продаёт им чудо-плётку, которой они напрасно пытаются усмирить своих жён. Преодевшись молодухой, Шут «выходит замуж» за богатого купца и оставляет ему вместо «невесты» в спальне козу, за которую потом берёт большой выкуп. Недоразумения заканчиваются общей весёлой пляской» (Елизавета Суриц). Отдельные сцены, воспроизведённые на этом диске, позволяют себе представить музыкальную «закваску» спектакля. Он был поставлен без долгих раздумий, наспех, и потому не мог рассчитывать на долгую жизнь. Хотя в нем был свой «конёк» – внешний облик.

Балет оформлял создатель «лучизма» Михаил Федорович Ларионов (1881 – 1964), и его декорации и костюмы преломляли «русские мотивы» в новые острые, броские и ритмически завершённые формы. Художник сам поставил балет при поддержке композитора и танцовщика Тадеуша Славинского, который также исполнил партию Шута. Дирижировал

Эрнест Ансерме. На данном диске дана запись 1930-х годов, играет оркестр Общества концертов Шарля Ламурё под управлением Альберта Вольфа. Добавим, что на музыку «Шута» сочиняли балеты в разное время с разным оформлением и разными новыми либретто, но в 2011 году хореограф Алексей Мирошниченко поставил в Перми, городе, где Дягилев провёл детство и юность, спектакль с полным воспроизведением оформления Михаила Ларионова.

Ещё один балет Прокофьева, **«Стальной скок»**, появился в репертуаре «Русского балета» через шесть лет после «Шута», в 1927 году. Но речь тут шла вовсе не о сказочках, а о советской индустриализации. К середине 1920-х годов в Европе возрос интерес к Советской России. Дягилев осознал, что с темы лубочной дореволюционной России следует переключиться на изображение нового советского строя и страны, в которой возводились промышленные гиганты. Таким планам импресарио способствовал успех достижений СССР, выставленных в советском павильоне на Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности в Париже. Сергей Прокофьев был на выставке, и работы художника-конструктивиста Георгия (Жоржа) Якулова в советском разделе произвели на композитора большое впечатление.

Из «Дневника» Прокофьева следует, что в качестве либреттиста Дягилев поначалу навязывал кандидатуру Эренбурга, но по различным причинам сотрудничество с ним не состоялось. Идея нового балета заключалась не в прославлении идей большевизма, а в колоритной иллюстрации фактического или желанного индустриального прогресса в Советском Союзе. В какой-то момент Прокофьев понял, что у Якулова действительно много материала и много идей, только он не может их изложить и оформить. Способностью хорошо преподнести материал обладал композитор, и в соавторстве с Якуловым они вскоре составили либретто, не выстраивая драматургическую линию, а показывая основные символы новой советской жизни. Основа сценария без детальной разработки была завершена в августе 1925 года и отправлена Дягилеву в Венецию в письме Якулова, писавшего о музыке Прокофьева: «Очень верно понята тема, если можно так выразиться, «изнутри». Снаружи, в смысле внешней формы, то есть соответствия музыки с балетными движениями, удалось найти то, что я считаю единственно приемлемым в

новом, а не классическом балете, [...], а именно, параллелизм тем – музыкальной и балетной, а не слитность».

Композитору очень понравилось первое предложенное Якуловым название балета «Урсиньоль» (фр. Ursiniol), так как, с одной стороны, напоминало официальную аббревиатуру Советской России – URSS, с другой стороны, было созвучно слову медвежонок (фр. ourson). В «Дневнике» Прокофьева указывается, что новое название предложил хореограф Леонид Мясин (его выбрал Дягилев после отказа Всеволода Мейерхольда поставить новый балет) весной 1927 года, а композитор перевёл его на русский язык – «Стальной скок». Дягилеву новый вариант не понравился по созвучию с фр. «Puce d'acier» («Стальная блоха»). Прокофьев не перевёл название Мясина как «Стальное па», или «Стальной шаг», или «Стальная поступь», что было бы ближе по смыслу. В самом переводе «Стальной скок» композитор не смог обойтись без свойственных ему игры со значениями слов, юмора, иронии и сарказма.

Прокофьев написал очень яркую оркестровку, с колоритной и эффектной перкуссией и искусно выписанными темами, не выделенными в основные. Эта работа Прокофьева стала шедевром. Борис Асафьев писал, что в балете выражен «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!».

В пояснениях к рисункам Якулов указывал характер действия в том или ином эпизоде: «1) Приход поезда. Танец колёс паровоза и рычагов, которые обращаются движениями рук и ног». Согласно Г.Ф. Коваленко: «... балет с самого начала задумывался как конструктивистский. Этого хотел Дягилев, этого он требовал от Прокофьева, Мясина, Якулова. Именно конструктивистским восприняла балет критика, именно как конструктивистский этот спектакль вошёл в историю».

«Стальной скок» успешно держался в репертуаре труппы Русского балета 3 сезона до смерти Дягилева в 1929 году. Несмотря на попытки Прокофьева поставить балет в СССР, советскому зрителю увидеть спектакль при жизни композитора не довелось.

На данном диске представлена запись 1930-х годов, Альберт Коутс дирижирует Лондонским симфоническим оркестром; выбраны номера первой картины (в балете всего две

картины, и основные «производственно-заводские» мотивы представлены во второй части: Обращение матроса в рабочего; Фабрика; Молоты).

Музыка балета «**Свадьба Авроры**» (другое название – «Свадьба красавицы зачарованного леса») принадлежит Петру Ильичу Чайковскому (1840 – 1893) – это фрагменты его партитуры к «Спящей красавице» (в основном третий акт), увидевшей свет рампы в Мариинском театре в 1890 году. Дягилев с самого начала своих европейских сезонов старался привлечь внимание публики не только остросовременными новациями, но и по-новому поданной русской и западноевропейской классикой. «Спящая красавица» была поставлена в Мариинском театре Мариусом Петипа; эту хореографию сохранили и в «Свадьбе Авроры». Однако общую конструкцию этого спектакля придумала Бронислава Нижинская, которая также сочинила некоторые дополнительные танцы. Надо указать, что к тому же партитура Чайковского была частично «осовременена»: переоркестрована Игорем Стравинским. С другой стороны, новый балет шёл в старых декорациях Александра Бенуа к «Павильону Армиды» (этот спектакль Михаила Фокина на музыку Николая Черепнина стал первым показом «Русского балета» в Париже в 1909 году). Только некоторые костюмы (для персонажей сказок Перро) были дорисованы Натальей Гончаровой. Впоследствии «Свадьба Авроры» вошла в репертуар труппы «Русские балеты полковника Василия де Базиля» (под псевдонимом скрывается Василий Григорьевич Вознесенский, труппа которого, просуществовавшая 20 лет, с 1932 года, смогла восстановить некоторые спектакли «Русского балета»). На данном диске приведены отдельные номера этой музыки, включающей не только 3-й акт «Спящей красавицы», но и танцы фей из действия, посвящённого рождению Авроры; играет Лондонский симфонический оркестр под управлением Фрема Курца (1930-е годы).

*Алексей Парин*

## Русские Балеты Сергея Дягилева Исторические записи 1916 – 1930 годов

SMC CD0202  
AAD/MONO  
TT: 67.53

### Роберт ШУМАН (1810 – 1856)

**КАРНАВАЛ**, ор. 9 (фрагменты), в оркестровках русских композиторов

1	Вступление (оркестровка Глазунова)	2.14
2	Благородный вальс (оркестровка Петрова)	0.52
3	Кокетка (оркестровка Калафати)	1.02
4	Признательность (оркестровка Витоля)	1.23
5	Паганини (оркестровка Лядова)	0.44
6	Немецкий вальс (оркестровка Лядова)	0.34
7	Признание (оркестровка Соколова)	1.09

*Оркестр Русского балета Сергея Дягилева*

*Дирижёр Эрнест Ансерме*

*Запись сделана в Нью-Йорке, в пятницу 28 апреля 1916 г.*

*(Номер матрицы: Columbia 48745, 48746)*

### Игорь Фёдорович СТРАВИНСКИЙ (1882 – 1971)

**ПЕТРУШКА** (версия 1911 года), сюита из балета (фрагменты)

8	Сцена 1	4.25
9	Сцена 2	4.29

*Оркестр Русского балета Сергея Дягилева*

*Дирижёр Анри Дефоссе*

*(Записано в начале июня 1927 года) (Edison Bell X503 & X504)*

### Сергей Сергеевич ПРОКОФЬЕВ (1891 – 1953)

**ШУТ**, сюита из балета, ор. 21bis (фрагменты)

10	2. Танец шутиных жён	3.59
11	4. Шут, переодетый молодухой	4.09
12	6. Танец шутиных дочерей	2.42
13	8. В спальне у купца	2.16
14	11. Ссора Шута с купцом	1.17

15 12. Заключительный танец 3.17

*Оркестр Общества концертов Шарля Ламурё  
Дирижёр Альберт Вольф  
Запись 1930-х годов (Polydor 67059-60)*

**СТАЛЬНОЙ СКОК**, сюита из балета, ор. 41bis

16 2. Явление участников 2.06

17 4. Поезд с мешочниками 2.14

18 6. Комиссары 1.51

19 8. Ирисники и папиросники 2.01

*Лондонский симфонический оркестр*

*Дирижёр Альберт Коутс*

*Запись 1930-х годов (His Master Voice D.B.1680)*

**Пётр Ильич ЧАЙКОВСКИЙ (1840 – 1893)**

**СВАДЬБА АВРОРЫ**, музыка балета

из репертуара Русских балетов полковника Василия де Базилia

20 Интродукция (Пролог) 2.28

21 Полонез (Акт III) 1.43

22 Pas de six: Вступление (Пролог) 0.32

23 Pas de six: Адажио (Пролог) 3.28

Pas de six: (Пролог)

24 Вариация I: Фея искренности 0.46

25 Вариация II: Фея цветущих колосьев 0.28

26 Вариация V: Фея пылких, сильных страстей 0.58

27 Вариация VI: Фея Сирени 0.43

28 Pas de caractère: Красная шапочка и Волк (Акт III) 1.04

Pas de quatre (Акт III):

29 а) Адажио 2.03

30 б) Вариация I: Золушка и принц Фортюне 0.46

31 в) Вариация II: Синяя птица и принцесса Флорина 0.43

32 д) Кода 0.58

33 Pas de deux: Кода (Акт III) 1.07

34 Pas de deux: Адажио (Аврора и Принц Дезире) (Акт III) 3.09

35 Pas de quatre: Интрада (Акт III) 1.15

36 Финал. Мазурка (Акт III) 3.16

*Лондонский филармонический оркестр*

*Дирижёр Ефрем Курц*

*Запись 1930-х годов (His Master Voice C.2853-2855)*

Проект диска составлен А. Любимовым на основе оригинальных записей из его коллекции

Реставратор: Елена Сыч

Инженер: Игорь Соловьёв

Дизайн: Максим Компанец

Перевод: Мария Ласточкина

Исполнительный продюсер: Евгений Платонов