



Лебединое озеро

ПЁТР ЧАЙКОВСКИЙ

БАЛЕТ
В ЧЕТЫРЕХ
ДЕЙСТВИЯХ



БОЛЬШОЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР
ВСЕСОЮЗНОГО РАДИО
И ЦЕНТРАЛЬНОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ

ДИРИЖЕР
ГЕННАДИЙ РОЖДЕСТВЕНСКИЙ

Лебединое озеро

Пётр Чайковский

Лебединое озеро

Балет в четырех действиях, соч. 20

Диск 1

1	Интродукция	2.51
Действие 1		
2	1. Сцена	2.50
3	2. Вальс	6.54
4	3. Сцена	3.42
4. Pas de trois		
5	I. Intrada	2.03
6	II. Andante sostenuto	2.31
7	III. Allegro semplice. Presto.	1.11
8	IV. Moderato	1.03
9	V. Allegro	1.06
10	VI. Coda	1.39
5. Pas de deux		
11	I. Tempo di Valse, ma non troppo vivo, quasi moderato.	2.09
12	II. Andante. Allegro	5.04
13	III. Tempo di Valse	1.32
14	IV. Coda	1.51
15	6. Pas d'action	1.43

16	7. Сюжет.	0.36
17	8. Танец с кубками	6.00
18	9. Финал	2.40
Действие 2		
19	10. Сцена	2.40
20	11. Сцена	4.48
21	12. Сцена	3.26
13. Танцы лебедей		
22	I. Tempo di Valse	2.25
23	II Moderato assai.	1.32
24	III. Tempo di Valse	1.47
25	IV. Allegro moderato.	1.18
26	V. Andante	6.37
27	VI. Tempo di valse	1.28
28	VII. Coda	1.37
29	14. Сцена	2.35
Общее время: 77.52		

Диск 2

Действие 3		
1	15. Сцена	2.24
2	16. Танцы кордебалета и карликов	2.31

3	17. Сцена: выход гостей и вальс	7.31
4	18. Сцена	1.35
19. Pas de six		
5	Intrada.	2.25
6	Var. I.	4.50
7	Var. II	1.02
8	Var. III	0.54
9	Var. IV	1.20
10	V. Coda	1.40
19a. Pas de deux		
11	Интродукция. Moderato–Andante	4.15
12	Var. I Allegro moderato	0.42
13	Var. II Allegro.	0.49
14	Coda. Allegro molto vivace	2.30
15	20. Венгерский танец. Чардаш	2.24
16	20a. Русский танец	4.42
17	21. Испанский танец	2.24
18	22. Неаполитанский танец	1.54
19	23. Мазурка.	3.46
20	24. Сцена	3.18

Действие 4

21	25. Антракт.	1.54
22	26. Сцена	2.16
23	27. Танцы маленьких лебедей	4.22
24	28. Сцена	2.59
25	29. Финальная сцена	6.07
Общее время: 70.48		

Соло в оркестре:

Михаил Черняховский, *скрипка*

Ольга Эрдели, *арфа*

Виктор Симон, *виолончель*

Сурен Геворкян, *труба*

Большой симфонический оркестр
Всесоюзного радио и Центрального
телевидения

Дирижер — Геннадий

Рождественский

Запись 1969 г.

Звукорежиссер — Игорь Вепринцев

Ремастеринг — Надежда Радугина

Swan Lake

Pyotr Tchaikovsky

Swan Lake

A ballet in four acts, Op. 20

CD 1

1	Introduction.	2.51
Act 1		
2	1. Scène	2.50
3	2. Waltz	6.54
4	3. Scène	3.42
4. Pas de trois		
5	I. Intrada.	2.03
6	II. Andante sostenuto	2.31
7	III. Allegro semplice. Presto	1.11
8	IV. Moderato	1.03
9	V. Allegro	1.06
10	VI. Coda	1.39
5. Pas de deux		
11	I. Tempo di valse, ma non troppo vivo, quasi moderato	2.09
12	II. Andante. Allegro.	5.04
13	III. Tempo di valse	1.32
14	IV. Coda	1.51
15	6. Pas d'action.	1.43

16	7. Sujet	0.36
17	8. Dance with Goblets	6.00
18	9. Finale	2.40
Act 2		
19	10. Scène.	2.40
20	11. Scène.	4.48
21	12. Scène.	3.26
13. Dances of the Swans		
22	I. Tempo di valse	2.25
23	II Moderato assai	1.32
24	III. Tempo di valse	1.47
25	IV. Allegro moderato	1.18
26	V. Andante.	6.37
27	VI. Tempo di valse	1.28
28	VII. Coda.	1.37
29	14. Scène.	2.35
Total time: 77.52		

CD 2

Act 3		
1	15. Scène.	2.24
2	16. Dance of the Corps de Ballet and the Dwarves	2.31

3	17. Scène: Entrance of the Guests and Waltz	7.31
4	18. Scène.	1.35
19. Pas de six		
5	Intrada.	2.25
6	Var. I	4.50
7	Var. II.	1.02
8	Var. III	0.54
9	Var. IV	1.20
10	V. Coda.	1.40
19a. Pas de deux:		
11	Intrada. Moderato. Andante	4.15
12	Var. I Allegro moderato.	0.42
13	Var. II Allegro	0.49
14	Coda. Allegro molto vivace	2.30
15	20. Hungarian Dance:	
Czardas 2.24		
16	20a. Russian Dance	4.42
17	21. Spanish Dance	2.24
18	22. Neapolitan Dance.	1.54
19	23. Mazurka	3.46
20	24. Scène.	3.18

Act 4

21	25. Entr'acte.	1.54
22	26. Scène.	2.16
23	27. Dance of the Little Swans	4.22
24	28. Scène.	2.59
25	29. Scène finale	6.07
Total time: 70.48		

Solos in the orchestra:
Mikhail Chernyakhovsky, *violin*
Olga Erdeli, *harp*
Viktor Simon, *cello*
Suren Gevorkyan, *trumpet*

Grand Symphony Orchestra
of All-Union National Radio Service
and Central Television Networks
Conductor — Gennady
Rozhdestvensky

Recorded in 1969.
Sound engineer — Igor Veprintsev
Remastering — Nadezhda Radugina

Лебединое озеро

В октябре 1956 года балет Большого театра впервые выехал на зарубежные гастроли и почти месяц провел в Лондоне. Наряду с мэтром, многоопытным балетным дирижером Юрием Файером, спектаклями дирижировал 25-летний Геннадий Рождественский. Он вспоминал, что «был счастлив, когда дирижировал “Лебединым озером”, и “стеснялся”, дирижируя “Бахчисарайским фонтаном”». Тем не менее именно после балета Асафьева молодой дирижер получил предложение выступить в следующем сезоне с Королевским филармоническим оркестром. А под занавес гастролей звукозаписывающая фирма *Decca* вручила Рождественскому контракт и предложение записать «Лебединое озеро» с оркестром театра Ковент-Гарден. Маэстро должен был задержаться на несколько дней в Лондоне, однако восстание в Венгрии нарушило эти планы — все артисты были срочно вывезены на родину; записать «Лебединое озеро» дирижеру довелось лишь 13 лет спустя.

Геннадий Рождественский пришел в Большой театр осенью 1951 года в возрасте 20 лет и стал самым молодым дирижером в истории театра: в первый сезон работал ассистентом и дирижером сценического оркестра, затем больше десятилетия выступал как балетный дирижер. Он дебютировал 4 июня 1952 года с балетом «Спящая красавица» (во многих биографиях ошибочно указан 1951 год), следом в его репертуар вошли «Щелкунчик» и «Лебединое озеро» Чайковского, «Красный мак» и «Медный всадник» Глиэра, «Золушка», «Ромео и Джульетта» и «Каменный цветок» Прокофьева, «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан» Асафьева, «Жизель» Адана, несколько одноактных спектаклей. В последующие годы под управлением Рождественского в Большом



Дирижер Геннадий Рождественский, 1970. Фото: Олег Макаров/РИА Новости



Лебединое озеро

состоялись такие важные балетные премьеры, как «Конек-горбунок» Родиона Щедрина (1960), «Весна священная» Игоря Стравинского (1965), «Кармен-сюита» на музыку Бизе в оркестровке Щедрина (1967), «Спартак» Арама Хачатуряна (1968), «Рыцарь печального образа» на музыку Рихарда Штрауса (1985) и «Эскизы» Альфреда Шнитке (1985).

«Лебединым озером» Рождественский в первый раз продирижировал в январе 1954 года, а к моменту легендарных лондонских гастролей провел спектакль почти полсотни раз. Однако первая запись этого балета Чайковского была сделана дирижером лишь в 1969-м с Большим симфоническим оркестром Всесоюзного радио и телевидения (ныне Большой симфонический оркестр имени П.И. Чайковского), который он возглавлял с 1961 по 1974 годы. К этому моменту маэстро уже записал пять балетов Прокофьева (к трем вышеназванным добавились «Шут» и «Стальной скок»), «Кармен-сюиту», «Щелкунчика», «Дафниса и Хлою» Равеля; впереди будут «Блудный сын» Прокофьева, «Поцелуй феи» и «Петрушка» Стравинского, «Спящая красавица».

Балетное «прошлое» Рождественского в Большом театре отражалось не только в дискографии. Любовь к балету жила в нем до конца дней, что ощущается в его книгах и интервью, где много мимолетных воспоминаний и реплик о представителях балетного мира, овеянных искренней теплотой. Да, в них немало саркастических высказываний и оценок; к примеру, не могли не вызвать едкой реакции маэстро дирижерские опыты Рудольфа Нуреева. Многим памятен скандал, разгоревшийся в сезоне 2000/2001, когда Рождественский, меньше года занимавший пост генерального художественного руководителя Большого театра, снял из репертуара балет «Дочь фараона» в постановке

Пьера Лакотта, назвав музыку Минкуса «стопроцентной музыкальной макулатурой».

Однако неверно было бы думать, что в балете для Рождественского существовали только Шостакович, Прокофьев, Стравинский, Дебюсси и Равель. Он разделял восхищение Чайковского «Сильвией» Делиба, музыку глазуновской «Раймонды» называл синонимом красоты, а в архиве среди прочего хранил оригинал лондонского выступления Анны Павловой в 1913 году. Он знал историю балета (в его книгах много балетных имен и немало упоминаний редких балетных названий), особенно интересуясь творчеством тех хореографов, которые обращались к симфонической музыке: на страницах книг мелькают фамилии Лопухова, Мясина, Дункан, Голейзовского, Баланчина. В списке людей, встречи с которыми были важны для его творческого опыта, Рождественский наряду с Шостаковичем, Бриттеном, Шнитке, Ойстрахом, Покровским и другими называл Юрия Григоровича и Джона Ноймайера — великих мастеров симфонического танца и психологического балетного театра.

Самого Рождественского, интерпретатора балетных партитур, сложно назвать психологом, особенно когда речь идет о классике, в первую очередь о балетах Чайковского. Обоая музыку Петра Ильича, будучи внимательным читателем не только его партитур, но и писем, дирижер подходил к наследию композитора без лишней аффектации, строго и сдержанно, стараясь отрешиться от преувеличенного психологизма и искусственных проявлений национального характера. Таковы его записи симфоний Чайковского, выпущенные с БСО вскоре после «Лебединого», в начале 1970-х годов: дирижер старается



Лебединое озеро

следовать букве авторского текста, не отказывая себе в удовольствии иногда акцентировать небольшие детали партитуры, на которые обычно не принято обращать внимания.

Балеты Петра Ильича тоже были для Рождественского симфониями, где разворачивался свой сюжет — инструментальный, который оказывается необычайно увлекательным. О тембровой изобретательности Чайковского в «Лебедином» говорить не принято (в отличие от «Спящей красавицы» и «Щелкунчика»), однако и здесь композитор искусно использует весь арсенал доступных ему средств, а симфонический коллектив имеет возможность предстать во всем блеске. Артисты оркестра Всесоюзного радио и телевидения впечатляют качеством игры: tutti звучит объемно, переключки инструментов точны и изящны, соло — виртуозны. Обращает на себя внимание стремление исполнителей и дирижера к красоте и индивидуальности каждого тембра, блестяще воплощенное звуорежиссером — легендарным Игорем Вепринцевым.

Даже крошечные соло попадают в фокус внимания слушателя, не говоря о самых больших и знаменитых. Концертмейстер оркестра, скрипач Михаил Черняховский блистательно солирует в «черном» адажио (в соответствии с авторской партитурой оно звучит в первом акте, а не в третьем, как привычно зрителям театральных постановок). Феерическое исполнение сложнейшей коды этого номера (в театральной практике — вариация Зигфрида, бытующая в иной оркестровке) оставляет впечатление по меньшей мере игры победителя конкурса Чайковского. Великолепно звучит дуэт Черняховского с виолончелистом Виктором Симоном, под началом которого красивым и насыщенным звуком отличается вся группа виолончелей.

Безупречен в «Неаполитанском танце» трубач Сурен Геворгян. Группы медных и особенно деревянных духовых заслуживают отдельных слов восхищения: их tutti и соло прекрасно звучат как в медленных эпизодах, так и в многочисленных allegro и presto, где дирижер и сама партитура ставят перед ними задачи колоссальной трудности. Слегка непривычно звучат арфовые соло Ольги Эрдели, чуть жестковатые для современного уха, привыкшего к «волшебным переливам», предваряющим «белое» адажио. Порой в tutti возникают эпизоды чрезмерно монументального звучания, заставляющее вспомнить эпоху советского ампира, что неудивительно: Рождественский пришел в театр, когда трендом была исполнительская манера Ольги Лепешинской, Раисы Стручковой, Софьи Головкиной, а пластический язык Галины Улановой и Майи Плисецкой — скорее исключением.

Рождественский, увлеченный инструментальным сюжетом, не игнорирует и сюжет театральный: главные образы в «Лебедином озере» (как и в других балетных записях) сохраняют свои характерные черты, но обретают более обобщенный внеличный характер. Основа музыкальной драматургии — не противостояние конкретных Зигфрида и Ротбарта, Одетты и Одиллии, но вечный конфликт добра и зла, жизни и смерти. Интересно, что в нарративных эпизодах, предполагаемых либретто (например, в рассказе Одетты из второго акта), Рождественский подчеркнуто уходит от повествовательности — все они исполняются гораздо быстрее, чем возможно на сцене с использованием балетной пантомимы. Однако это не значит, что все темпы ускорены, — чередование быстрых и размеренных эпизодов составляет внутреннее дыхание партитуры, и дирижер это прекрасно передает.



Лебединое озеро

Но подлинным стержнем всей записи является ритм. Кажется, в этом параметре сошлись две линии творческой жизни Рождественского: с одной стороны — многолетняя практика балетного дирижера, не имеющего права на внезапные вольности интерпретации, вынужденного соблюдать четкие метрические сетки, с другой — любовь к музыке XX века, где у ритма роль колоссальной важности. Та ритмическая непоколебимость, с которой Рождественский проводит каждый номер, иногда оказывается просто поразительной; да, она лишает запись ярких психологических оттенков и специфического балетного звучания, в театральной практике невозможного без цезур для *preparation* (подготовительных движений) и гибкого взаимодействия с танцовщиками. Но она же придает исполнению удивительную цельность, упругость, динамичность, помогает скреплять музыкальную драматургию.

И для Рождественского это главное. То, чего привычно требовала от дирижера балетная сцена, он называл не иначе, как издевательством над музыкой, а самыми счастливыми моментами работы в балете — те случаи, когда он мог дирижировать «согласно указаниям Чайковского, практически не обращая внимания на так называемую специфику хореографии». Он сетовал, что эта специфика доставила ему в свое время много мучений: «Мне до сих пор снится довольно часто страшный сон: после балета “Жизель” за мной гонятся разъяренные танцовщики, готовые растерзать меня за “неудобства”, которые я им причинил, дирижируя то, что написано в партитуре, и не превращая Галоп в Адажио, а Адажио в Галоп»¹.

Геннадий Рождественский принадлежит к числу музыкантов, в полной мере понимавших значение балетов Чайковского для мирового искусства, их красоту и гармонию, глубинную связь с симфоническим творчеством и значение особого чувства дансанти, природой данное композитору.

Чайковский с юных лет был пленен балетным театром. Часто посещая спектакли, он постепенно приобрел «понимание в технике танцевального искусства и ценил “балон”, “элеацию”, “твердость носка” и проч. премудрости». По воспоминаниям друзей, он любил изображать балетные позы и «речитативы». Несомненно, любовь к балету сыграла решающую роль в его желании попробовать свои силы в этом жанре.

Весной 1875 года Чайковский, будучи уже известным композитором, автором нескольких опер, симфонических увертюр и трех симфоний, получил заказ от дирекции Московского Большого театра. Нет точных сведений о том, кому принадлежал замысел «Лебединого озера», но известно, что еще в 1871 году Чайковский написал детский балет «Озеро лебедей», исполнявшийся детьми в Каменке, имении Давыдовых. Возможно, он сам предложил сюжет и разработал либретто с помощью директора Московской конторы Императорских театров Владимира Бегичева, известного артиста балета Василия Гельцера и хореографа-постановщика Венцеля Рейзингера.

В основе «Лебединого озера» лежат европейские сказки о волшебных девах-птицах. Сюжет характерен для романтической эпохи:

¹ Геннадий Рождественский. «Треугольники». Москва, «Слово», 2001. С. 282



Лебединое озеро

зачарованная злым гением красавица встречает прекрасного принца, готового спасти ее от заклятья; но тот оказывается обманутым и невольно изменяет своей возлюбленной — теперь только жертва во имя любви может искупить его вину. От большинства романтических либретто «Лебединое озеро» отличается простотой и понятностью, однако за простотой кроется глубокий смысл. Чайковскому были близки тема идеальной любви, торжествующей над злом и даже над смертью, и тема беспощадного рока.

Монополистами русской балетной сцены были Пуни, Дриго, Минкус и Гербер — композиторы, чьи прикладные партитуры вызывали неприязнь и насмешки в серьезных творческих кругах, однако крупные авторы относились к балету как к низшему жанру и не желали в нем работать. Чайковский, сам того не ведая, совершил революцию в балетном театре. Его «Лебединое озеро» стало первым балетом, поднявшимся на уровень симфонии, сочинением с яркой драматургией и выстроенным музыкальным развитием. При этом композитор, ценивший специфику балетного театра, не отказывается от традиционных форм — сюит, дивертисментов, национальных танцев, пантомим, адажио с вариациями и прочих. Но даже жанровые сюиты отличаются у него ярко характерной музыкой и встраиваются в сквозное развитие. Его герои живут и действуют в танце.

Премьера «Лебединого озера» состоялась на сцене Большого театра 20 февраля 1877 года. События ждали с интересом: заранее был опубликован сценарий балета, а незадолго до премьеры в продаже появилось фортепианное переложение. Несмотря на это, премьеру нельзя назвать успешной, прежде всего из-за крайне неудачной хореографии

Рейзингера. «Кордебалет топчется на одном и том же месте, махая руками, как ветряные мельницы крыльями, а солистки скачут гимнастическими шагами вокруг сцены», — писал рецензент. Модест Чайковский говорил о «бедности воображения балетмейстера», а Герман Ларош отмечал, что «по музыке “Лебединое озеро” — лучший балет, который я когда-либо слышал... По танцам ... едва ли не самый казенный, скучный и бедный балет из тех, что даются в России».

Несмотря на жесткие нападки в прессе консервативного балетного сообщества, публика оценила превосходную музыку Чайковского и совершенно новый — полный драматизма, эмоционального накала и поэтичности — тип балетной музыки: «Лебединое озеро» продержалось в репертуаре Большого театра 6 сезонов и выдержало 39 представлений. Однако автор тяжело переживал относительный успех своего детища; не прошло и года с премьеры, как он писал Сергею Танееву: «В Вене я слышал балет “Sylvia” Leo Delibes’a; именно слышал, потому что это первый балет, в котором музыка составляет не только главный, но и единственный интерес. Что за прелесть, что за изящество, богатство мелодическое, ритмическое и гармоническое. Мне было стыдно. Если б я знал эту музыку ранее, то, конечно, не написал бы “Озеро лебедей”».

Подлинное рождение шедевра произошло после смерти Чайковского: в 1895 году выдающиеся балетмейстеры Мариус Петипа и Лев Иванов поставили в петербургском Мариинском театре свою хореографическую версию балета, ставшую канонической. Либретто было пересмотрено Модестом Чайковским, а партитура — балетным композитором Риккардо Дриго. Удивительно, что официальная критика



Лебединое озеро

по-прежнему не принимала сочинение: «Местами музыка “Лебединого озера” совершенно мешает балету» («Петербургский листок»), «Самое слабое место в “Лебедином озере” — музыка балета. В ней преобладают вальсы» («Петербургская газета»), «Музыка наводит скуку своей бес-содержательностью и банальностью» («Русская музыкальная газета»). Но то, что оказалось слишком ново для современников, сполна оценили следующие поколения: на протяжении десятилетий «Лебединое озеро» входит в тройку самых популярных балетов в мире.

Наталия Сурнина

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ БАЛЕТА

(по сценарию Владимира Бегичева и Василия Гельцера)

Первое действие. Владетельный принц Зигфрид празднует совершеннолетие. Его поздравляют друзья, крестьяне и крестьянки. Празднество прерывает появление принцессы, матери Зигфрида, которая сообщает ему, что дает в его честь большой бал. На нем будут знатные вельможи с дочерьми, из которых принц должен будет выбрать себе невесту. Зигфрид смущен, но обещает подчиниться воле матери.

Веселье возобновляется. Вновь танцуют крестьянки, юные друзья Зигфрида наполняют кубки вином. В закатных лучах солнца Зигфрид видит пролетающую вдаль стаю белых лебедей. Подзадориваемый друзьями, он берет ружье и убегает вслед за лебедями.

Второе действие. Ночь. Яркая луна отражается в озере, затерянном среди гор и лесов. По нему проплывает стая лебедей, впереди — лебедь с короной на голове.

Появляется Зигфрид в сопровождении одного из друзей. Завидев лебедей, он хватается за ружье и прицеливается, но они внезапно исчезают. Перед изумленными юношами появляется девушка в белой одежде, в короне из драгоценных камней. Она умоляет принца не стрелять в лебедей и рассказывает свою печальную историю.

Имя ее Одетта, ее преследует злая мачеха-колдунья. Днем добрый волшебник превращает ее и подруг в лебедей, дабы обезопасить их от ее козней. Только ночью они принимают человеческий облик. Навек избавить Одетту от злых чар может только верная любовь.

В душе принца, тронутого рассказом Одетты, вспыхивает глубокое чувство. Он клянется девушке в вечной любви и верности, которую не смогут разрушить никакие чары.

Занимается заря. Одетта прощается с принцем. Девушки вновь принимают облик лебедей и скрываются вдаль.

Третье действие. Бал в замке принцессы. Церемониймейстер встречает гостей. Начинаются танцы. Девушки одна за другой приглашают принца, но он рассеян — все его мысли заняты Одеттой. Принцесса разочарована — неужели принцу не понравилась ни одна из девушек?

Неожиданно фанфары возвещают о прибытии нового гостя. Это незнакомец — Фон Ротбарт, который представляет принцессе свою дочь Одиллию. Пораженный ее красотой и необычайным сходством с Одеттой, принц увлеченно танцует с ней. Наконец он подводит Одиллию к принцессе, объявляя, что сделал свой выбор. Фон Ротбарт соединяет руки Зигфрида и Одиллии.



Мгновенно сцена темнеет — Фон Ротбарт оборачивается злым демоном, Одиллия хохочет, в окне появляется фигура лебедя с короной на голове. Принц в ужасе убегает из замка.

Четвертое действие. Озеро. Подруги Одетты ждут ее возвращения. Появившись, она в отчаянии рассказывает об измене Зигфрида, разрушившей все надежды на счастье. Вскоре прибегает полный раскаяния Зигфрид, он умоляет о прощении. Но Одетта не в силах изменить свою судьбу — они должны расстаться. Начинается буря. Одетта вырывается из объятий принца, но, не желая мириться с потерей возлюбленной, он срывает с ее головы корону — волшебный талисман, охранявший девушку от власти колдуньи. Одетта умирает на руках принца, бурные воды озера, выйдя из берегов, поглощают их обоих.

Гроза стихает. В свете луны, пробивающейся сквозь тучи, по озеру проплывает стая белых лебедей.

In October 1956, the Bolshoi Theater ballet went on a foreign tour for the first time and spent four weeks in London. Along with the master, highly experienced ballet conductor Yuri Fayer, the performances were conducted by 25-year-old Gennady Rozhdestvensky. He recalled that “he was happy when he conducted *Swan Lake*” and was too “embarrassed” to conduct *The Fountain of Bakhchisarai*. Nevertheless, it was after the Asafiev ballet that the young conductor received an offer to perform with the Royal Philharmonic Orchestra during the next season. At the end of the tour, Decca handed Rozhdestvensky a contract and an offer to record *Swan Lake* with the Covent Garden Orchestra. The maestro was supposed to stay for several more days in London, but the uprising in Hungary disrupted the plans as all the artists were hastily taken back to their homeland. The conductor had a chance to record *Swan Lake* only thirteen years later.

Gennady Rozhdestvensky came to the Bolshoi Theater in the fall of 1951 at the age of twenty and became the youngest conductor in the history of the theater. He worked as an assistant and conductor of the stage orchestra during his first season, and then as a ballet conductor for more than a decade. He made his debut on June 4, 1952 with *The Sleeping Beauty* (many biographies mistakenly indicate 1951), which was followed by *The Nutcracker* and *Swan Lake* by Tchaikovsky, *The Red Poppy* and *The Bronze Horseman* by Glière, *Cinderella*, *Romeo and Juliet*, and *The Stone Flower* by Prokofiev, *The Flames of Paris* and *The Fountain of Bakhchisarai* by Asafiev, *Giselle* by Adan, and several one-act productions. In subsequent years, Rozhdestvensky conducted a number of important ballet premieres at the Bolshoi, such as *The Little Humpbacked Horse* by Rodion Shchedrin



Swan Lake

(1960), *The Rite of Spring* by Igor Stravinsky (1965), *Carmen Suite* based on Bizet's music and orchestrated by Shchedrin (1967), *Spartacus* by Aram Khachaturian (1968), *The Knight of the Sorrowful Countenance* with music by Richard Strauss (1985) and *Sketches* by Alfred Schnittke (1985).

Rozhdestvensky conducted *Swan Lake* for the first time in January 1954, and by the time of the legendary London season he had conducted the production almost fifty times. However, the conductor made his first recording of this Tchaikovsky ballet as late as in 1969 with the Grand Symphony Orchestra of the All-Union Radio and Central Television (now the Tchaikovsky Grand Symphony Orchestra), which he headed from 1961 to 1974. By that time, the maestro had recorded five Prokofiev ballets (*The Tale of the Buffoon* and *The Steel Step* in addition to the three above-mentioned ones), *Carmen Suite*, *The Nutcracker*, and *Daphnis et Chloé* by Ravel; the recording of Prokofiev's *Prodigal Son*, Stravinsky's *The Fairy's Kiss* and *Petrushka*, and Tchaikovsky's *The Sleeping Beauty* were yet to come.

Rozhdestvensky's ballet past at the Bolshoi Theater is captured not only in his discography. The love for ballet lived in him until the end of his days, which can be felt in his books and interviews filled with so many fleeting and warm memories and remarks about representatives of the ballet world. Yes, they do contain a lot of sarcastic statements and judgements. For example, Rudolf Nureyev's conducting experiments could not but cause a caustic response from the maestro. Many people remember the scandal that erupted in the 2000/2001 season when Rozhdestvensky, who was general artistic director of the Bolshoi Theater for less than a year, took off *The Pharaoh's Daughter* staged by Pierre Lacotte from the repertoire as he thought the Minkus music was "hundred-per-cent musical waste paper."

However, it would be wrong to think that ballet only meant Shostakovich, Prokofiev, Stravinsky, Debussy, and Ravel to Rozhdestvensky. He shared Tchaikovsky's admiration for Delibes' *Sylvia*, called the music of Glazunov's *Raymonda* a synonym for beauty, and, among other things, kept the original of Anna Pavlova's 1913 London performance in his archive. He knew the history of ballet (there are many ballet names and quite a few mentions of rare ballet titles in his books) and was especially interested in the works of the choreographers who turned to symphonic music: the names of Lopukhov, Massine, Duncan, Goleizovsky, and Balanchine turn up on the pages of his books. Along with Shostakovich, Britten, Schnittke, Oistrakh, Pokrovsky, and others, Yuri Grigorovich and John Neumeier, the great masters of symphonic dance and psychological ballet theater, were among the people who were important for Rozhdestvensky's artistic experience.

As for Rozhdestvensky himself, although he was an interpreter of ballet scores, he can hardly be called a psychologist, especially when it comes to the classics, primarily the ballets of Tchaikovsky. Adoring his music, being a careful reader of not only his scores, but also his letters, the conductor approached the composer's legacy without unnecessary affectation, strictly and restrainedly, trying to renounce exaggerated psychological analysis and artificial manifestations of national nature. Such are his recordings of Tchaikovsky's symphonies released with the Bolshoi Symphony Orchestra shortly after *Swan Lake* in the early 1970s: the conductor tries to observe the letter of the composer's text without denying himself, from time to time, the pleasure of emphasizing small details of the score that are usually remain unnoticed.



Swan Lake

Rozhdestvensky treated the Tchaikovsky ballets as symphonies that had unfolding plots of their own — instrumental and unusually fascinating ones. It is not that common to speak about Tchaikovsky's timbre inventiveness in *Swan Lake* (unlike *The Sleeping Beauty* and *The Nutcracker*), but here the composer also skillfully uses the full range of means that are available to him enabling the symphony orchestra to appear in all its splendor. The artists of the All-Union Radio and Central Television Orchestra impress with the quality of their performance: their *tutti* is spacious, the cross-talks of the instruments are precise and elegant, and the solos are virtuosic. Noteworthy is the aspiration of the performers and conductor for beauty and individuality of each timbre, which is brilliantly realized by the legendary sound engineer Igor Veprintsev.

Even the tiny solos catch the listener's attention, not to mention the biggest and most famous ones. The orchestra's accompanist, violinist Mikhail Chernyakhovsky, plays a dazzling solo in the "black" adagio (in accordance with the composer's score, it is played in the first act, not the third as is usual for the spectators of theatrical productions). The enchanting performance of the complicated coda of this number (the Siegfried variation in theatrical practice, which exists in a different orchestration) leaves the impression that it is played by at least a winner of the Tchaikovsky Competition. The duet between Chernyakhovsky and cellist Viktor Simon is magnificent — the latter leads the entire group of cellos distinguished by its beautiful and rich sound.

Trumpeter Suren Gevorkyan is impeccable in the Neapolitan Dance. The brass and especially wood wind instruments deserve special words of admiration: their *tutti* and solos sound wonderful both in the slow bits and

the numerous allegros and prestos, where the conductor and the score itself pose tasks of colossal difficulty for them. Olga Erdeli's harp solos sound slightly unusual, a little harsh for the contemporary ear that is accustomed to the "magical modulations" that precede the "white" adagio. Sometimes the *tutti* has bits of overly monumental sound, making one recall the era of the Soviet Empire style, which is not surprising: Rozhdestvensky came to the theater when the performing style of ballerinas Olga Lepeshinskaya, Raisa Struchkova, and Sofia Golovkina was the trend, and the plastic language of Galina Ulanova and Maya Plisetskaya was rather an exception.

Captivated by the instrumental plot, Rozhdestvensky does not ignore the theatrical one: the main characters in *Swan Lake* (and in the other ballet recordings) retain their characteristic features, but become more generalized and impersonal. The basis of musical drama is not the opposition between the specific Siegfried and Rothbart, Odette and Odile, but the eternal conflict of good and evil, life and death. It is interesting that Rozhdestvensky emphatically moves away from narration in the narrative bits suggested by the libretto (for example, Odette's story from the second act) — all of them are performed much faster than it is possible on stage using ballet pantomime. However, it does not mean that all tempos are accelerated — the alternation of fast and measured bits constitutes the internal breath of the score, and the conductor conveys it perfectly.

However, the rhythm is the real core of the entire recording. It seems that this parameter embraces two lines of Rozhdestvensky's artistic life: on the one hand, his long-term practice as a ballet conductor, who has no right to sudden liberties of interpretation and is forced to adhere to clear metric grids; on the other hand, his love for the music of the twentieth century with



Swan Lake

rhythm playing a part of colossal importance. The rhythmic steadfastness with which Rozhdestvensky conducts each number is sometimes simply amazing; yes, it deprives the recording of bright psychological shades and a specific ballet sound, which is impossible in theatrical practice without caesuras for preparation (preparatory movements) and flexible interaction with the dancers. But it also gives the performance amazing integrity, elasticity, dynamism, and helps consolidate the musical dramatic concept.

And this is the main thing to Rozhdestvensky. What a ballet scene habitually demanded from a conductor he called nothing but a mockery of music, and his happiest moments in ballet were those when he could conduct “in accordance with Tchaikovsky’s guidance, actually without minding the so-called specifics of choreography.” He complained that these specifics caused him a lot of torment at one time: “I still have quite often this nightmare: angry dancers are chasing me after *Giselle*, eager to tear me to pieces for the ‘inconvenience’ that I caused them while conducting what is written in the score, without turning Gallop into Adagio, and Adagio into Gallop.”²

Gennady Rozhdestvensky was one of the musicians who fully understood the significance of the Tchaikovsky ballets for world art, their beauty and harmony, the deep connection with symphonic creativity, and the importance of the special sense of danceability given to the composer by nature.

² Gennady Rozhdestvensky, *Triangles*. Moscow, Slovo, 2001. P. 282.

Tchaikovsky was captivated by ballet from a young age. Frequently attending performances, he gradually acquired “an understanding of the technique of dance art and appreciated the ballon, elevation, firmness of the toe, and other intricacies.” According to his friends, he loved to depict ballet poses and “recitatives.” Undoubtedly, his love for ballet played a decisive part in his desire to try his hand at this genre.

In the spring of 1875, Tchaikovsky, already a well-known composer, who had written several operas, symphonic overtures, and three symphonies, received a commission from the management of the Moscow Bolshoi Theater. We do not know exactly who came up with the idea of *Swan Lake*, but it is known that back in 1871 Tchaikovsky wrote a children’s ballet called *The Lake of the Swans*, which was performed by children at Kamenka, the Davydov estate. Perhaps it was him who proposed the plot and developed the libretto with the help of Vladimir Begichev, director of the Moscow office of the Imperial Theaters, Vasily Geltser, a famous danseur, and Wenzel Reisinger, a choreographer.

Swan Lake is based on European fairy tales about magical bird maidens. The plot is typical for the age of romanticism: a beauty enchanted by an evil genius meets a handsome prince who is ready to save her from the spell; but he turns out to be deceived and unwittingly cheats on his beloved — only a sacrifice in the name of love can atone for his guilt. *Swan Lake* differs from most romantic librettos in its simplicity and clarity, but the simplicity conceals a deep meaning. The themes of merciless fate and ideal love, triumphing over evil and even death, were dear to Tchaikovsky.

The Russian ballet stage was then monopolized by Pugni, Drigo, Minkus, and Gerber, the composers whose applied scores aroused hostility and



Swan Lake

ridicule in serious artistic circles, but the major composers treated ballet as an inferior genre and did not want to work for it. Tchaikovsky unwittingly made a revolution in the ballet theater. His *Swan Lake* was the first ballet to rise to the level of a symphony, a work with vivid dramatic concept and well-structured musical development. At the same time, the composer, who appreciated the specifics of the ballet theater, did not abandon the traditional forms such as suites, divertissements, national dances, pantomimes, adagios with variations, and others. But even his genre suites are distinguished by clearly characteristic music and fit into a continuing development. His characters live and act in dance.

The premiere of *Swan Lake* took place on the stage of the Bolshoi Theater on February 20, 1877. The event was awaited with interest: the ballet script was published in advance and the piano arrangement went on sale shortly before the opening night. Despite this, the premiere cannot be called a success, primarily due to Reisinger's extremely unsuccessful choreography. "The corps de ballet mill about flapping their arms like windmill wings, and the soloists gallop with gymnastic steps around the stage," a reviewer wrote. Modest Tchaikovsky, the composer's brother, spoke about "the poverty of the choreographer's imagination," and Herman Laroche noted that "in terms of music, *Swan Lake* is the best ballet I have ever heard... In terms of dancing... perhaps the most formal, boring, and poor ballet of all staged in Russia."

Despite the harsh attacks in the press by the conservative ballet community, the public appreciated Tchaikovsky's excellent score and a completely new type of ballet music, which was full of drama, emotional intensity, and poetry: *Swan Lake* lasted in the Bolshoi Theater repertoire for

six seasons and ran for thirty-nine performances. However, the composer was very upset about the relative failure of his brainchild. Less than a year after the premiere, he wrote to Sergei Taneyev: "In Vienna, I heard the ballet *Sylvia* by Léo Delibes, and I literally mean heard, because it is the first ballet in which music constitutes not just the main but the only interest. So charming, so graceful, melodically, rhythmically, and harmonically rich. I was ashamed. If I had known that music before, I would certainly have not written *The Lake of the Swans*."

The true birth of the masterpiece occurred after Tchaikovsky's death: in 1895, the outstanding choreographers Marius Petipa and Lev Ivanov staged their choreographic version of the ballet at the St. Petersburg Mariinsky Theater, which became canonical. The libretto and score were revised by Modest Tchaikovsky and Riccardo Drigo, a ballet composer, respectively. It is surprising that the official critics, as before, did not accept the work: "The music of *Swan Lake* occasionally completely impedes the ballet" (*Petersburg Leaflet*); "The weakest point in *Swan Lake* is the music of the ballet. Waltzes predominate" (*Petersburg Gazette*); "The music bores with its emptiness and banality" (*Russian Musical Gazette*). What was too new for the contemporaries was fully appreciated by subsequent generations: *Swan Lake* has been one of the three most popular ballets in the world for decades.

Natalia Surnina



Swan Lake

SYNOPSIS

(based on the script by Vladimir Begichev and Vasily Geltser)

Act 1. Sovereign Prince Siegfried celebrates his coming of age with friends and peasants. The celebration is interrupted by the appearance of the Princess, Siegfried's mother, who tells him that she is going to hold a big ball for him. It will be attended by nobles with their daughters, from whom the Prince will have to choose a fiancée. Siegfried is embarrassed, but promises to obey his mother's will.

The revelries resume. The peasant women dance again, and Siegfried's young friends fill their goblets with wine. In the rays of the setting sun, Siegfried sees a flock of white swans flying at a distance. Encouraged by his friends, he takes a rifle and runs after the swans.

Act 2. Night. The bright moon is reflected in the lake lost among mountains and forests. A flock of swans glides along with a crowned swan in front.

Siegfried appears accompanied by one of his friends. As he sees the swans, he grabs his rifle and takes aim, but they suddenly disappear. A maiden in white clothes and a crown of precious stones on her head appears before the astonished young men. She begs the Prince not to shoot the swans and tells her sad story.

Her name is Odette. She is pursued by her evil witch stepmother. During the day, a kind wizard turns her and her friends into swans in order to protect them from her machinations. They assume a human appearance only at night. Only true love can free Odette from the evil spells forever.

The Prince is touched by Odette's story. A deep feeling flares up in his soul. He claims his eternal love and fidelity, which no spell can destroy.

The day is dawning. Odette says goodbye to the Prince. The maidens turn into swans and disappear in the distance.

Act 3. The ball at the castle. The master of ceremonies greets the guests. The dancing begins. The maidens, one after another, invite the Prince, but he is distracted — his thoughts are centered on Odette. The Princess is disappointed — doesn't the Prince like any of the maidens?

The fanfare suddenly announces the arrival of a new guest. The stranger is Von Rothbart, who introduces his daughter Odile to the Princess. Struck by her beauty and extraordinary resemblance to Odette, the Prince enthusiastically dances with her. Finally, he brings Odile to the Princess, announcing that he has made his choice. Von Rothbart joins the hands of Siegfried and Odile.

The scene instantly darkens as Von Rothbart turns into an evil demon. Odile laughs, and a figure of a swan with a crown on its head appears in the window. The Prince runs away from the castle in horror.

Act 4. The lake. Odette's friends wait for her return. She appears and talks in despair about Siegfried's betrayal, which destroyed all hopes of happiness. Soon, Siegfried, full of remorse, comes running and begs for forgiveness. But Odette is unable to change her fate — they must part. A storm begins. Odette breaks away from the Prince's arms, but not wanting to put up with the loss of his beloved, he tears off the crown from her head — a magical talisman that protected her from the witch's power. Odette dies in the Prince's arms; overflowing the shore, the stormy waters of the lake swallow them both up.

The storm subsides. In the light of the moon breaking through the clouds, a flock of white swans glides across the lake.



РУКОВОДИТЕЛИ ПРОЕКТА:
АНДРЕЙ КРИЧЕВСКИЙ, КАРИНА АБРАМЯН
ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР: ТАТЬЯНА КАЗАРНОВСКАЯ
ДИЗАЙН: ГРИГОРИЙ ЖУКОВ
КОРРЕКТОРЫ: МАРГАРИТА КРУГЛОВА, ОЛЬГА ПАРАНИЧЕВА
ПЕРЕВОД: НИКОЛАЙ КУЗНЕЦОВ
ЦИФРОВОЕ ИЗДАНИЕ: ДМИТРИЙ МАСЛЯКОВ, КСЕНИЯ АДАХОВСКАЯ
ОФОРМЛЕНИЕ СОЗДАНО С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ГРАФИЧЕСКИХ НЕЙРОСЕТЕЙ.

PROJECT SUPERVISOR: ANDREY KRICHEVSKIY
LABEL MANAGER: KARINA ABRAMYAN
RELEASE EDITOR: TATIANA KAZARNOVSKAYA
DESIGNER: GRIGORI ZHUKOV
PROOFREADERS: MARGARITA KRUGLOVA, OLGA PARANICHEVA
TRANSLATION: NIKOLAI KUZNETSOV
DIGITAL RELEASE: DMITRY MASLYAKOV, KSENIYA ADAKHOVSKAYA
THE DESIGN WAS CREATED USING GRAPHIC NEURAL NETWORKS.

MEL CD 10 02693

© АО «ФИРМА МЕЛОДИЯ», 2023, 127055, Г. МОСКВА, УЛ. НОВОСЛОБОДСКАЯ, Д. 73, СТР. 1, 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 JSC «FIRMA MELODIYA», NOVOSLOBODSKAYA STREET 73, BUILDING 1, MOSCOW, 127005, RUSSIA, INFO@MELODY.SU.
IN THE UNITED STATES OF AMERICA UNAUTHORISED REPRODUCTION OF THIS RECORDING IS PROHIBITED BY FEDERAL LAW AND SUBJECT TO CRIMINAL PROSECUTION.



/FIRMAMELODIYA

MELODY.SU