ایگور استراوینسکی

ستایشگر بهار

قاسم رضازاده طامه

چگونه می‌توان به احساس واقعی مصنّفی پی برد که بهت‌زده به برخورد دوگانهٔ شنوندگان با ماحصل تجربه و نبوغش چشم دوخته و ناباورانه به چنین قضاوت عجولانه‌ای می‌اندیشد.

شب ۲۹ ماه مه ۱۹۱۳ را می‌گویم زمانی که تئاتر ده شانزه‌لیزه[۲] به محلی برای برپایی آشوبی تاریخی بدل شد. ژان کوکتو[۳] به بهترین شکل و با عباراتی ساده این واقعهٔ اسف‌بار را شرح می‌دهد. او از رفتار حضّار که درست مثل همیشه موقر و متین منتظر شروع اجرا بودند سخن می‌گوید. اجرایی نو که از قبل بی‌صبرانه منتظرش بودند. اما دقایقی بعد از شروع اجرا، آنچه که بعدها افتضاحی در تاریخ موسیقی نام گرفت آغاز شد. در یک‌سو گروهی قرار داشتند که این اثر را ویرانکنندهٔ بنای کلاسیک می‌نامیدند و در دیگر سو گروهی بودند که «پرستش بهار»[۴] را تبلور نبوغ استراوینسکی می‌خواندند. و هر دو طرف نظرشان را با فریاد و هیاهو بیان می‌کردند و ای‌کاش کار به همین‌جا ختم می‌شد. لیکن این دودستگی رفته‌رفته به جنگی تمام‌عیار بدل شد. خنده، سوت‌زدن، هوکردن و درآوردن صدای حیوانات از سوی مردم در مقابل نبرد تن‌به‌تنی که بعد از آن آغاز شد بسیار مؤدبانه به‌نظر می‌رسید. کار به جایی کشید که نوازندگان خشمگین به جمعیتی که در لژها با صورت‌های برافروخته و رگ‌هایی برجسته از شدت فریاد بالا و پایین می‌پریدند حمله‌ور شدند و در یک‌لحظه صحنهٔ برترین مظهر تمدن بشری به صحنه درگیری دو قبیله بدوی تبدیل شد که بر سرِ چشمه‌ای تازه‌جوشیده می‌جنگیدند. اما چرا؟

تا قبل از آن شنوندگان چیزی را «موسیقی» می‌دانستند که بر پنج پایه اصلی بنا شود: نخست ریتم، حداقل در حدّ ضربه‌های یک مارش یا والس، دوم ملودی، یعنی تسلسل منطقی صداهایی پی‌درپی در یک گام، سوم هارمونی، مثل یک آکورد معمولی، چهارم شنیدن صدای چند ساز توأم که اصطلاحاً آن را

رنگ‌آمیزی می‌نامیم، و بالاخره عامل فرم که می‌تواند محدود به تکرار تم‌ها باشد. پیداست آنچه باعث شده تا آثار کلاسیک از پسِ قرن‌ها هم‌چنان مؤثر و باطراوت باقی بمانند رعایت دقیق این ارکان بوده است. به‌عبارتی هر اثری که تابع این اصول بوده و مضمونی انسانی را نیز دنبال کند، قادر است چون پیکی مطمئن، احساسات خالق اثر را ورای مرزها و در طول سال‌ها به هر شنوندهٔ باذوقی انتقال دهد. این خصوصیات در آثار آهنگ‌سازان قدیم (پیش از قرن بیستم) به‌خوبی مشهود است؛ کسانی که بانیان موسیقی سنتی و کهن بودند و همواره اصولی مشخص و قابل فهم برای عموم مردم را در آثارشان به‌کار می‌گرفتند. مثلاً در به‌کاربردن آکوردها، بیش‌تر به کیفیت آکوردی مطبوع و آشنا توجه داشتند تا ایجاد تغییر در آن. به‌عبارتی سعی می‌کردند در همان قالب مشخص به بهترین فرم ممکن دست یابند. البته گهگاه اقداماتی تازه انجام می‌دادند که بر غنای موسیقی می‌افزود. مثلاً به‌طور معمول هنگام تصنیف، هر قطعه با تونالیته اصلی آغاز می‌شود، لیکن بتهوون در سمفونی شماره ۱ با آن‌که در دو ماژور بود، مقدمه را با فاماژور آغاز کرد و بعد به دو ماژور بازگشت. لیکن هیچ‌یک از این اقدامات را نمی‌توان طرحی انقلابی محسوب کرد. در واقع می‌توان گفت حتی در قرن ۱۹ میلادی با آن‌که موسیقی پشتوانه تاریخی عظیمی پیدا کرده بود باز هم راه زیادی تا تکامل نهایی پیش‌رو داشت لذا نیازی هم نبود تا در ساختار آن تغییرات عمده پدید آید و مطمئناً اگر چنین نیازی حس می‌شد نوابغ آن دوران شایسته‌ترین افرادی بودند که می‌توانستند این تغییرات را اِعمال کنند.

آنچه که ما موسیقی نو می‌نامیم، در واقع از حدود سال ۱۹۰۰ میلادی شناخته شد. یعنی از وقتی که هارمونی «دیسونانت»[5] آزادانه مورد استفاده قرار گرفت. بسیاری، این تغییر را وحشتناک تعبیر کردند که البته بهتر بود آن را نامأنوس می‌نامیدند. به همین‌خاطر آثاری چون پرنده آتشین[6] (۱۹۱۰)، پتروشکا[7] (۱۹۱۲)، پرستش بهار (۱۹۱۳) و داستان یک سرباز[8] (۱۹۱۷) استراوینسکی یا پیرو مهتاب (۱۹۱۲) شوئنبرگ و یا کوارتت‌های بارتوک (۱۹۰۷ و ۱۵-۱۹۱۴) در ابتدا با مخالفت روبرو شد. این آثار علاوه بر این‌که از قید هارمونی آزاد بودند، «آتنال» یعنی بدون تونالیته نیز محسوب می‌شدند. همچنین ریتم هم مانند هارمونی و ملودی رفته‌رفته شامل ابداعات تازه شد و تناسبات ریتمیک هم به‌خاطر آزادی بیش‌تر در بیان مطالب تقریباً از بین رفت این ویژگی‌ها مجموعاً باعث شدند تا اختلاف زیادی بین بیان اساتید متقدم و متأخر پدید آید. با این‌حال عمده اختلاف این دو نسل را باید در جای دیگر یعنی قوّهٔ تخیّل و تصوّر جستجو کرد. موسیقی‌دانان جدید معتقدند که نباید بیش از این، شعر را در موسیقی مدّنظر قرار داد و باید به احساس شخصی و تفکرات آهنگ‌ساز نیز توجه کرد. از طرفی با پدیدآمدن نسل جدید به همان نسبت ایده‌های تازه به‌وجود می‌آید و از آنجا که هنر با تخیّل همراه است طبیعی است که با افکار جدید، طرز بیان نیز تغییر کند. اگر پیدایش مکاتب نوین در سینما و ادبیات را لازم بدانیم، باید موسیقی مدرن را نیز پدیده‌ای قابل تعمق و باارزش و ضروری قلمداد کنیم خصوصاً این‌که بانیان مکتب نو، نسبت به اساتید قدیم مثل باخ، در شیوه‌هایشان کم‌تر افراطی هستند و قصدشان مقابله با موسیقی کهن و یا حذف آن نیست. آنان در فکر ایجاد نوعی هماهنگی بین هنر و خواسته‌های انسان امروزی بودند تا در روند صعودی موسیقی خللی وارد نیاید. زمانی که شنوندگان در سالن‌های کنسرت بیش‌تر به این مسأله توجه داشتند که چه کسی رهبری ارکستر را به‌عهده دارد و گروه نوازندگان را چه کسانی تشکیل می‌دهند و چندان برایشان اهمیت نداشت که چه اثری به اجرا درمی‌آید، موسیقی نو پا به عرصهٔ حیات نهاد و راهی نو بر روی موسیقی‌دانان گشود تا آثار کاملاً متفاوتی را ارائه کنند. از این‌پس شنوندگان در وهلهٔ اول در اندیشه مضمون و

بیان اثری بودند که به‌وسیلهٔ ارکسترهای کوچک و نه ارکسترهای عظیم سمفونیک اجرا می‌شد. موسیقی‌ای که بیش‌تر جنبه‌های عقلایی و منطقی را دنبال می‌کرد تا جنبه‌های رومانتیک. البته باید اذعان نمود که هر موسیقی مدرنی ارزشمند نیست هم‌چنان که تمام آثار موسیقی قدیم ارزشمند نیستند. در این‌جا صحبت بر سرِ اهمیت وجود این موسیقی نو است. طبعاً کسی نمی‌تواند به آثار عظیم اساتید قدیم که بارها اجرا شده و صحّت آن‌ها از حیث مضمون و تکنیک به اثبات رسیده ایراد بگیرد اما ویژگی آثار نو این است که همواره در معرض قضاوت و نقد قرار دارند و شنونده با علاقه بحث‌هایی را که پیرامون ماهیّت آن‌ها انجام می‌شود دنبال می‌کند و اذهان خلاّق و جویا فرصت می‌یابند تا از افقی تازه به این هنر بنگرند و خود را در بطن آن حس کنند و استعدادهای نهفتهٔ خود را آشکار سازند. در واقع این سبک، عاملی است برای هدایت الهامات نوین هنری که در قالب‌های پیشین نمی‌گنجند. هرچند با توجه به تاریخ‌هایی که قبلاً ارائه شد، شاید دیگر نتوان آثار استراوینسکی را «نو» نامید لیکن باید پذیرفت که گذشت این زمان لازم بوده تا بسیاری از جنبه‌های این آثار برای عموم قابل درک شوند و امروزه می‌توانیم به نام‌های بزرگ تاریخ این هنر چون باخ، موزار، هایدن، بتهوون و... اسامی بِلا بارتوک، آرنولد شوئنبرگ، ایگور استراوینسکی و... را نیز اضافه کنیم. البته در بررسی آثار این اساتید همواره باید به چند نکته توجه داشت. نخست آن‌که نمی‌توان موسیقی نو را شکل تکامل‌یافتهٔ موسیقی کهن دانست زیرا بررسی آثار گذشته به‌روشنی نشان می‌دهد اساتید قدیم، به حدّی در این مقوله پیش رفته‌اند که دیگر جایی برای پیشرفت بیش‌تر باقی نگذاشته‌اند و لذا باید موسیقی قرن بیستم را شاخه‌ای نو بدانیم، و دوم آن‌که نباید فراموش کنیم که تمامی موسیقی‌دانان معاصر، پیرو مکتب نو نیستند هم‌چنان که برای بسیاری از شنوندگان هنوز هم موسیقی کهن جذاب‌تر است. و بالاخره این‌که پیدایش این سبک حاصل تلاش یک فرد در برهه‌ای خاص از زمان نبوده بلکه آن را باید حاصل یک فعالیت جمعی بدانیم با این‌وجود در این بین ایگور استراوینسکی را پرچمدار نهضت نو در موسیقی می‌دانند. حتی بزرگانی چون، شوئنبرگ و سیبلیوس که از امکانات موسیقی مدرن بهره‌مند بودند هم نتوانستند تهدیدی برای مقام استراوینسکی باشند شاید به آن علت که سرشتشان بیش از حد با سنن پیشینیان آمیختگی داشت. ایگور استراوینسکی در ۱۸۸۲ در خانواده‌ای آشنا با موسیقی به‌دنیا آمد با این‌حال تا ۲۰ سالگی موسیقی را به‌طور جدّی دنبال نکرد و به توصیهٔ پدرش فئودور استراوینسکی که خوانندهٔ باس در اپرای سلطنتی بود، به تحصیل در رشته حقوق پرداخت لیکن در این ایام آشنایی با ریمسکی کورساکف، مسیر زندگی‌اش را تغییر داد. در ۱۹۰۲ ضمن سفری به آلمان توانست تصنیفات پراکنده‌اش که گاهی فی‌البداهه شکل گرفته بودند را به کورساکف نشان دهد. البته در آن دیدار، آهنگ‌ساز بزرگ تمایلی نشان نداد تا در آینده تصنیفات او را بررسی کند و به ایگور جوان پیشنهاد کرد تا به تحصیلاتش در همان رشته حقوق ادامه دهد و در صورت تمایل برای کنترپوان درس خصوصی بگیرد. اما استراوینسکی ۵ سالِ بعد را صرفاً به فراگیری موسیقی پرداخت. این پشتکار باعث شد تا سرانجام کورساکف یکی از آثارش را لایق اجرا تشخیص دهد. آثار بعدی‌اش چون «اسکرتزو فانتاستیک»[۹] و «پوئم سمفونیک آتشبازی»[۱۰] که به مناسبت ازدواج دختر کورساکف تصنیف کرد نام او را بر سرِ زبان‌ها انداخت ولی در آن زمان کسی تصوّرش را هم نمی‌کرد که منحنی زندگی آتی این موزیسین جوان تا چه اندازه پرنشیب و فراز خواهد شد. گاه با ارائه اثری به اوج افتخار صعود می‌کرد و گاه با تصنیف چند اثر ضعیف مسیر نزولی طی می‌کرد. به‌هر تقدیر دو قطعه اسکرتزو و آتشبازی برایش ثروت و

استراوینسکی، اثر پیکاسو

شهرت به ارمغان آورد و باعث شد تا «سرگی دیاگیلف»[11] که از مدیران معروف باله بود، در ۱۹۰۹ از او بخواهد تا یک نکتورن و یک والس «شوپن» را برای ارکستر تنظیم کند. نتیجهٔ آن، رضایت مدیر تیزهوش و دریافت سفارش یک آهنگ جدید برای اپرا بود که به خلق یکی از بزرگ‌ترین آثار موسیقی در قرن حاضر انجامید. استراوینسکی «پرنده آتشین» را بر اساس یک افسانه روسی ساخت. باید این اثر را نخستین باله مدرن دانست که توانست مصنّف را محبوب‌ترین قهرمان محافل هنری پاریس سازد و راه‌گشای او در خلق آثار تازه شود. اثر بعدی او مجدداً با برخوردهای متفاوتی روبرو شد. وقتی از روی نسخهٔ دستنویس آن که بعدها «پتروشکا» نام گرفت برای دیاگیلف نواخت، مدیر باله از جا پرید و با هیجان زیاد از او خواست تا آن را برای یک بالهٔ کامل آماده کند و استراوینسکی نیز مصادف با بیست و نهمین سالروز تولدش آن را در سفری که به رُم داشت آمادهٔ صحنه کرد و ۲۰ روز بعد دیاگیلف آن را به‌صورتی بسیار مجلل به‌اجرا درآورد. باله‌ای که یک غوغای واقعی به‌پا کرد و مخالفان زیادی را بر ضد آن در یک صف قرار داد. آن‌ها معتقد بودند با وجود ارکستراسیون بسیار جذّاب آن، نمی‌توان ابداعات هارمونیکی آن را تحمل کرد و به‌خاطر تصنیف یک قطعه در دو گام مخالف، تونالیته نادیده گرفته شده است. با این‌حال باید اذعان کرد که تأثیر آن گوش را آزار نمی‌دهد و به‌گونه‌ای دلپذیر با موسیقی‌های سابق تفاوت دارد. استراوینسکی با خلق این اثر نه‌تنها کنترپوان با دو گام را به جهانیان معرفی کرد بلکه با استنساخ «سه مومان پتروشکا» از باله اصلی، عقیدهٔ مصنّفان را در بارهٔ پیانو عوض کرد. آن‌ها پیانویی را دیدند که مانند یک سازِ ضربی می‌شد حتی با مشت روی آن کوبید، شبیه مجموعه‌ای از طبل‌های کوچک با کوک‌های مختلف. در کل باید این اثر را موفق قلمداد کرد که با وجود صحبت‌های بسیار در حول و حوش آن، مصنّف را به‌عنوان فردی صاحب سبک معرفی نمود. در ادامهٔ این نوآوری‌ها و در ۱۹۱۳ بود که «پرستش بهار» را به پایان برد در حالی که از دو جهت شدیداً از نتیجهٔ اجرایی آن بیمناک بود. نخست آن‌که قصد داشت قطعه‌ای کاملاً نو را عرضه کند و نمی‌توانست برخورد منتقدان را پیش‌بینی کند و دوم آن‌که به طراح رقص‌های این اثر، اعتماد کامل نداشت. خود در مورد وجه دیگر نگرانی‌اش می‌نویسد: نیجینسکی (طراح رقص‌های این باله) با آن‌که مفهوم دراماتیک اثر را درک کرده لیکن آن را به‌صورتی شلوغ و درهم صورت‌بندی داده است. مسلّماً این کار بسیار ناشیانه است که موسیقی را کندتر اجرا

کنند تا بتوانند قدم‌های مشکلی را که با آن موسیقی مناسب نیست در رقص داخل کنند. و متأسفانه چنان که ذکر شد این پیش‌بینی به واقعیت پیوست. البته لازم به ذکر است که در آن اجرا، حضّار به داستانی که نیایش بهار بر اساس آن ساخته شده بود فکر نمی‌کردند و بیش‌تر به ریتم‌های نامأنوس و ملودی‌ها و هارمونی‌های بدون قاعدهٔ آن (از نظر آن‌ها) اعتراض داشتند. این اثر در نگاه اول تجسم توحش ماقبل تاریخ است که در قالب موسیقی بیان شده ولی از این‌نظر حائز اهمیت است که مصنّف در آن از هارمونی‌های تازه و ریتم‌های متنوع بهره جسته و با تمام جنجالی که به‌همراه داشت، سبب شهرت بیش از پیش استراوینسکی شده و چند ماه بعد در لندن و متعاقب آن در پاریس، اجرای آن با استقبال روبرو گشته است. اما برخلاف انتظار، استراوینسکی بر آن شد تا بیش‌تر به فرم‌های کلاسیک توجه نشان دهد. یک سال بعد، در ۱۹۱۴ «آواز بلبل»[۱۲] را به‌پایان برد که آن را باید اوج تفکراتش در نقاشی با موسیقی و سرآغاز دوران محتاطانهٔ کار هنری او دانست. با این‌وجود این نظرات چندگانه نتوانست مانع او در آزمودن شیوه‌های نو گردد و همیشه سعی می‌کرد تا در کارهایش یکی دو جنبهٔ فنی را بیازماید. مثلاً قطعهٔ «سرباز» یا «عروسی‌های روستایی»[۱۳] و یا «روباه»[۱۴] از دیدِ او صرفاً آزمایش‌هایی بودند برای طنین. بسیاری از منتقدان، «عروسی» را که می‌تواند نوعی کانتاتا باشد و در ۱۹۲۳ در پاریس اجرا شد و برداشتی آزاد از آداب و رسوم روس‌ها بود، شاهکار استراوینسکی می‌دانند. البته اعطای این عنوان زمانی صحیح است که به تکنیک این اثر اشاره شود وگرنه نتیجهٔ آن از دیدِ عموم، دیوانه‌کننده و ملال‌آور بود. گوش‌دادن به آن به‌نظر بسیاری شنوندگان واقعاً کاری کُشنده بود. علت نیز واضح است زیرا استراوینسکی اغلب سعی می‌کرد تا از فنون سابق درکارهایش استفاده نکند حتی اگر آن اصول مربوط به آثار سابق خودش باشد و این باعث می‌شد تا روش‌هایی را ابداع کند که در نتیجه برای شنونده بیگانه می‌نمود. اتخاذ چنین شیوه‌ای باعث شد تا از ۱۹۲۴ به‌بعد این شبهه پدید آید که او نیروی آفرینش خود را به‌کلی از دست داده است. به‌هیچ‌وجه نمی‌توان آثار این دورانِ او، چون «آپولون موزاژت»[۱۵] یا «بوسهٔ پری»[۱۶] را با کارهای سابقش مقایسه کرد. حتی گروهی عقیده دارند که او در تصنیف بوسهٔ پری تم‌هایی از آهنگ‌سازان پیشین را برگرفت (با این‌وصف هنر او در حد و اندازه‌ای بود که بتواند اثر این تم‌ها را در بطن موسیقی حل کند) و حتی در آپولون موزار بر سبک و سیاق اساتید قدیم چون باخ گردن نهاد. حتی قطعاتی چون «دوئوکنسرتانت»[۱۷] که برای ویولن و پیانو نوشت فقط مدت کوتاهی درخشید. این روند تا ۱۹۴۲ کمابیش ادامه یافت تا آن‌که در این زمان یکی از آثار بسیار جالب و پراحساس خود را برای باله‌ای موسوم به «رقص‌های موافق»[۱۸] تصنیف کرد. باید این قطعه را نقطه عطفی در کار هنری او بدانیم زیرا از پسِ سال‌ها، دوباره استراوینسکی را نوآوری فاضل و پرشور معرفی کرد. البته با شنیدن این قطعه به سهولت نمی‌توان در عمق آن فرو رفت لیکن به‌هر تقدیر انوار درخشنده‌ای را منعکس می‌کند و نشان می‌دهد که چشمه نبوغ او هم‌چنان در حال جوشیدن است. نبوغی که او را وامی‌داشت تا گهگاه در جنبه‌هایی کاملاً متضاد به تصنیف بپردازد و آثار سال‌های آخرین عمرش به‌خوبی این تضادها را نشان می‌دهد. در ۱۹۴۵ سمفونی در سه موومان را ساخت که سخن «اینکلف‌دال» به‌خوبی توصیف‌کنندهٔ آن است: اگر استراوینسکی با تصنیف «ادیپ شهریار» و «دوئوکنسرتانت» بر پاشنهٔ بلند کفش‌های معمول در تراژدی آتنی ایستاد، اینک بر روی خاک هموار جهان ۱۹۴۵ ایستاده است. روزی همهٔ جهانیان باید بپذیرند خانه‌ای که این سمفونی در آن تنظیم شده (خانه‌ای روی تپه‌های هالیوود در آمریکا که به‌واسطهٔ رنگ سفیدش به برج عاج معروف است) به روی مردمی که در حال

جنگیدن هستند بسته خواهد بود. محلی شبیه به جایی که پیکاسو تابلو گوئرنیکا را خلق کرد. کسی که این تابلو را دیده و سمفونی در سه موومان را هم شنیده به‌خوبی می‌تواند نسبت به اعتبار این قیاس نظر دهد. خشم موجود در این قطعه همچون خشمی که در تابلو محسوس است، از قوّت و درستی، عاری است. در مقابل، اثر بعدی او که یک سال بعد تصنیف کرد حال و هوایی کاملاً متفاوت داشت. این اثر با الهام از داستان «اورفه و اوریدیس»[19] خلق شد و به کنسرتو «بازل» معروف گردید.

استراوینسکی با این اثر از یک‌سو موفق شد خود را مرد بزرگ عالم تئاتر معرفی کند و از سوی دیگر تلویحاً اعتراف کرد که مبارزه‌اش در مقابل افادهٔ معنا از طریق موسیقی به شکست (حداقل از دیدگاه خود او) منتهی شده است. جالب است که این قطعه بسیار مقبول واقع شد و امروزه از نمونه‌های بزرگ و مسلّم کار تئاتر مدرن شناخته می‌شود. هرچند این ویژگی آثار استراوینسکی نبود که ترکیباتی لطیف و مؤثر از نغمه‌ها را به‌کار گیرد یا از تعبیراتی نرم و نشاط‌آور استفاده کند ولی در کمال شگفتی کارش در این زمینه جزو شاهکارهای هنر معاصر است.

با آنچه در مورد این موسیقی‌دان نامی عنوان شد می‌توان او را موجودی مبهم و متضاد معرفی کرد که کارهایش هیچ‌گاه قابل پیش‌بینی نبود و کسی نمی‌توانست نقشهٔ زندگی هنری آینده و یا نکات مبهم زندگی گذشته او را به‌آسانی ترسیم کند. هرچند غالباً آثارش به‌درستی درک نمی‌شد (چه‌بسا سعی می‌کرد سرودی مذهبی را تدوین کند ولی شنوندگان آن را به یک مارش سربازی تشبیه می‌کردند) با این‌حال چه در زمان حیات و چه بعد از آن، همگان او را مصنّفی متهور می‌دانستند. مشکل است فردی با چنین روحیاتی را خالق شاهکارهای موسیقی بدانیم لیکن هرکس او را می‌دید که پیشاپیش ارکستر به رهبری ایستاده به سادگی پی می‌برد که بخشی از موسیقی آینده تحت سیطرهٔ این مرد کوتاه‌قد با آن نگاه نافذ خواهد بود و این واقعیتی است که ما اینک بعد از گذشت ۲۴ سال از مرگ او به‌روشنی درک می‌کنیم. و شاید ربع قرن دیگری لازم باشد تا بتوانیم به واقعیت آثار او پی بریم.

پی‌نوشت‌ها:

1. Igor Stravinski
2. Theatre des Champs - Elysées
3. Jean Cocteau
4. Le Sacre du Printemps
5. Dissonance
6. L'oiseau de feu
7. Petruchka
8. l'Historie du Soldat
9. Scherzo fantastique
10. Feu d'artifice
11. Serge Diaghileu
12. Le Chant du Rossighol
13. Les Noces villageoises
14. Le Renard
15. Apolon musagete
16. Le Baiser de la fée
17. Duo Cancertant
18. Danses Concertantes
19. Orphée - Eurydice