



Sergei Prokofiev: Rare Original Solo Piano Transcriptions

M E N U

Alexey Zuev

2

Credits →

Tracklist →

Programme note → EN FR DE

Recording
The Victor Popov Academy
of Choral Art Moscow,
February and September 2025

Recording, Mixing,
Production & Mastering
Mikhail Spassky

Assisted by
Ilya Karpov

Piano Tuning
Ivan Drozdov

French Translations
Catherine Meeùs

German Translations
Susanne Lowien

M E N U

With the support of the Kira A. Princess of Prussia Foundation.

Special thanks: Charles Adriaenssen, Julien Lepière, Kira A. Princess of Prussia
Foundation, Elena Grindenko, Tatiana Grindenko, Marina Raku

3

Kira A.
Princess of Prussia
Foundation

Fuga Libera

Executive Producer
Charles Adriaenssen

Label Manager
Julien Lepière

Design
Stoëmp Studio

Cover Photography
Photograph of Sergei Prokofiev
leaning on piano looking
at a score, New York, [ca. 1920],
Serge Prokofiev Archive
(Box VII.261, SPA ID: 15591),
Rare Book & Manuscript Library,
Columbia University Libraries.

Courtesy of the Serge Prokofiev
Archive, Rare Book & Manuscript
Library, Columbia University
Libraries. Published with permission
of the Serge Prokofiev Estate.

FUG 856

Sergei Prokofiev: Rare Original Solo Piano Transcriptions

[MENU](#)

Alexey Zuev

Alexey Zuev, piano

4

CD1

Symphonie Classique (Première Symphonie) en ré majeur, Op. 25 (1916-17)

Réduction pour piano à 2 mains par l'Auteur (1930-1931)

(à *M. Boris Assafieff*)

—

Symphony No. 1, Op. 25 in D major, “Classical” (1916-17)

Reduction for piano 2 hands by the Composer (1930-1931)

(to *Boris Asafyev*)

5

01	.	I. Allegro	3'46
02	.	II. Larghetto	3'56
03	.	III. Gavotta. Non troppo allegro	1'20
04	.	IV. Finale. Molto vivace	4'01

Éditions Russes de Musique (1931), Boosey & Hawkes.

**Chout (Histoire d'un Bouffon qui a roulé sept autres bouffons),
Ballet en six tableaux, Op. 21 (1915, révisé en 1920. Inspiré d'un recueil de contes russes
d'Alexandre Afanassiev)**

Transcription pour piano par l'auteur

(à M. Serge de Diaghileff)

—

**Chout (Tale of the Jester Who Outwits Seven Other Jesters),
Ballet in six Scenes, Op. 21 (1915, revised in 1920. Based on a folk tale recorded
by Alexander Afanasyev)**

Transcription for piano solo by the author

(to Serge Diaghilev)

World premiere recording of the complete version for solo piano

6

05	.	Premier Tableau. La chambre du Bouffon – Scene I. The Jester's Parlour	0'15
06	.	<i>Le Bouffon est assis sur le four, la Bouffonne lave le plancher. - The Jester sits on the stove while the Jesteress washes the floor.</i>	1'02
07	.	<i>Le Bouffon saute à terre. - The Jester jumps to the floor.</i>	0'30

08	.	<i>Le Bouffon explique son plan à la Bouffonne.</i> <i>- The Jester explains his plan to the Jesteress.</i>	0'57
09	.	<i>La danse du rire.</i> <i>- The laughing dance.</i>	0'34
10	.	<i>Entrée des sept bouffons (bande bruyante).</i> <i>- Entrance of the seven jesters — a noisy bunch.</i>	0'13
11	.	<i>Réception des visiteurs.</i> <i>Le Bouffon ordonne à sa femme de couvrir la table.</i> <i>- The visitors are made welcome.</i> <i>The Jester tells his wife to lay the table.</i>	0'43
12	.	<i>Querelle fictive. Le Bouffon tue la Bouffonne.</i> <i>- A pretended quarrel. The Jester kills the Jesteress.</i>	0'32
13	.	<i>Le Bouffon apporte mystérieusement le fouet.</i> <i>Premier coup de fouet. Deuxième coup. Troisième.</i> <i>La Bouffonne ressucite.</i> <i>- The Jester mysteriously brings a whip.</i> <i>First whipcrack. Second. Third.</i> <i>The Jesteress comes back to life.</i>	0'44
14	.	<i>Premiers pas indécis. La Bouffonne va couvrir la table.</i> <i>Les bouffons, étonnés, s'assemblent et tiennent conseil.</i> <i>Ils accourent auprès du Bouffon. Ils le pressent de leur céder le fouet.</i> <i>Le Bouffon, ayant reçu trois cents roubles, leur remet le fouet.</i> <i>- The Jesteress takes a few wobbly steps and goes to lay the table.</i>	1'35

*The jesters, astonished, gather together to discuss this.
They rush over to the Jester and urge him to let them have the whip.
The Jester is given three hundred roubles and hands over the whip.*

- | | | | |
|----|---|--|------|
| 15 | . | <i>Sortie bruyante des bouffons.</i>
<i>Le Bouffon et la Bouffonne, restés seuls, se tordent de rire.</i>
<i>- The jesters make a noisy exit.</i>
<i>The Jester and the Jesteress, now alone, are doubled up with laughter.</i> | 0'57 |
| 16 | . | Premier Entr'acte – Entr'acte I | 2'11 |

Deuxième Tableau. Chez les sept bouffons
– Scene II. With the Seven Jesters

- | | | | | |
|----|---|---|------|---|
| 17 | . | <i>Les sept bouffonnes devant sept tables</i>
<i>attendant leurs sept maris.</i>
<i>- The seven jesteresses stand in front of seven tables</i>
<i>and wait for their seven husbands.</i> | 1'18 | 8 |
| 18 | . | <i>Entrée bruyante des bouffons.</i>
<i>- Noisy entrance of the jesters.</i> | 0'22 | |
| 19 | . | <i>Danse des bouffonnes.</i>
<i>- Dance of the jesteresses.</i> | 1'39 | |
| 20 | . | <i>Les bouffons décident de tuer leurs femmes.</i>
<i>Meurtre des bouffonnes.</i> | 0'47 | |

- *The jesters decide to kill their wives.*
Murder of the jesteresses.

- | | | | |
|----|---|---|------|
| 21 | . | <i>Premier coup de fouet. La bouffonne ne ressuscite pas.</i>
<i>- First whipcrack. The jesteress does not come back to life.</i> | 0'25 |
| 22 | . | <i>Coups de fouet desordonnés. Les bouffons constatent que leurs femmes ne ressusciteront pas. Dernier coup, sans espoir.</i>
<i>- Random whipcracks. The jesters realise their wives will not come back to life. One last hopeless whipcrack.</i> | 0'53 |
| 23 | . | <i>Cortège funèbre.</i>
<i>- Funeral procession.</i> | 1'09 |
| 24 | . | Deuxième Entr'acte – Entr'acte II | 2'22 |

9

Troisième Tableaux. Dans la cour du Bouffon
– Scene III. The Jester's Courtyard

- | | | | |
|----|---|--|------|
| 25 | . | <i>Agitation indescriptible du Bouffon et de la Bouffonne.</i>
<i>Le Bouffon s'habille en femme.</i>
<i>La Bouffonne s'enfuit.</i>
<i>- The Jester and the Jesteress are in a state of indescribable agitation.</i>
<i>The Jester dresses up as a woman.</i>
<i>The Jesteress disappears.</i> | 0'40 |
| 26 | . | <i>Irruption des bouffons en fureur.</i>
<i>- The furious arrival of the jesters.</i> | 1'01 |

27	.	<i>Le Bouffon en jeune femme.</i> <i>- The Jester as a young woman.</i>	0'58	MENU
28	.	<i>Les bouffons s'approchent de la jeune femme.</i> <i>Les bouffons saïssent la femme. La femme pleure.</i> <i>Ils lui donnent des coups.</i> <i>- The jesters approach the young woman and seize her.</i> <i>She weeps. They beat her.</i>	1'49	
29	.	Troisième Entr'acte – Entr'acte III	1'46	

Quatrième Tableau. La chambre de réception des bouffons
– Scene IV. The Jesters' Chamber

30	.	<i>Les sept filles des bouffons attendant l'arrivée du marchand.</i> <i>Entrée des pères.</i> <i>Le Bouffon en cuisinière s'empresse auprès des jeunes filles.</i> <i>On le brutalise.</i> <i>- The seven daughters of the jesters await the merchant's arrival.</i> <i>Their fathers enter.</i> <i>The Jester, disguised as a female cook, serves for the girls.</i> <i>He is beaten up.</i>	1'10	10
31	.	<i>Danse des filles des bouffones.</i> <i>Quelqu'un s'aperçoit par la fenêtre de l'arrivée du marchand.</i> <i>- Dance of the jesters' daughters.</i> <i>Through the window they see the merchant arriving.</i>	0'46	

32	.	<i>Les bouffons vont gravement à sa rencontre. - The jesters walk solemnly towards him.</i>	0'29
33	.	<i>Entrée du marchand et des deux marieuses. Danse des révérences (les bouffons). - Entry of the merchant and the two female matchmakers. The jesters perform a dance of greeting.</i>	1'04
34	.	<i>Les filles des bouffons passent devant le marchand qui les examine attentivement. - The jesters' daughters file past the merchant, who looks carefully at them all.</i>	0'32
35	.	<i>La cuisinière plaît au marchand. - The female cook is much to the merchant's taste.</i>	0'08
36	.	<i>Les bouffons se moquent de lui. Le marchand est amoureux. Le marchand salue les assistants en donnant la main au Bouffon-cuisinière. Horreur et stupefaction des bouffons et de leurs filles. - The jesters make fun of the merchant, who is in love. He greets all present and gives his hand to the Jester-cook. The jesters and their daughters are horrified and thunderstruck.</i>	1'10
37	.	<i>Le marchand emmène la cuisinière en grande pompe. - The merchant leads the cook away with great ceremony.</i>	0'41

38	.	<i>Les bouffons enragent, leurs filles sanglotent.</i> <i>Les bouffons battent les marieuses.</i> <i>- The jesters are furious, their daughters sob.</i> <i>The jesters beat up the matchmakers.</i>	0'24	MENU
----	---	---	------	----------------------

39	.	Quatrième Entr'acte – Entr'acte IV	2'39
----	---	---	------

Cinquième Tableau. La chambre à coucher du marchand
– Scene V. The Merchant's Bedroom

40	.	<i>Le marchand et la cuisinière.</i> <i>Le Bouffon-cuisinière ne sait comment se tirer d'affaire.</i> <i>Le marchand caresse sa femme.</i> <i>- The merchant and the cook.</i> <i>The Jester-cook doesn't know how to get out of this situation.</i> <i>The merchant caresses his wife.</i>	1'30	12
----	---	--	------	----

41	.	<i>La cuisinière se trouve soi-disant mal.</i> <i>La cuisinière presse le marchand de la faire descendre</i> <i>par la fenêtre au moyen d'un drap.</i> <i>Le marchand descend sa femme par la fenêtre.</i> <i>- The cook pretends to feel sick and urges the merchant</i> <i>to use a sheet to lower her from the window, which he does.</i>	0'48
----	---	---	------

42	.	<i>Resté seul le marchand rêve agréablement.</i> <i>- Alone, the merchant has a pleasant daydream.</i>	0'52
----	---	---	------

43	.	<i>Le marchand tire le drap. Une chèvre est liée au bout. Epouvanté, il appelle à l'aide. Les marieuses et les domestiques accourent. Danse rituelle. La chèvre est secouée, tournée et retournée en tous sens. La chèvre est crevée. - The merchant pulls up the sheet and finds a nanny goat tied to the end of it. He is terrified and calls for help. The matchmakers and the servants come running. Ritual dance, The nanny goat is shaken and turned every which way until it dies.</i>	2'20	MENU
44	.	Cinquième Entr'acte – Entr'acte V	1'15	13

Sixième Tableau. Le jardin du marchand
– Scene VI. The Merchant's Garden

45	.	<i>Le marchand inconsolable enterre la chèvre. - The merchant is inconsolable and buries the goat.</i>	1'03
46	.	<i>Les bouffons, sautant par dessus l haie, dansant en se moquant et en grimaçant. - The jesters jump over the hedge; making fun of the merchant and pulling faces.</i>	0'52

47	.	<i>Entrée du Bouffon à la tête de sept soldats. - Arrival of the Jester, leading seven soldiers.</i>	0'21	MENU
48	.	<i>Le Bouffon exige sa sœur, s'adressant d'abord aux sept bouffons, puis, quand ceux-ci lui présentent la chèvre, au marchand. Il ordonne aux soldats de les arrêter. Le marchand pour se libérer paye trois cents roubles. - The Jester demands his sister, first addressing the seven jesters and after they have presented him with the goat, to the merchant, He orders the soldiers to arrest them. The merchant pays him three hundred roubles in recompense.</i>	1'19	
49	.	<i>Le marchand s'éloigne emportant la chèvre. - The merchant leaves carrying the goat..</i>	0'26	14
50	.	<i>Danse finale. Le Bouffon avec la Bouffonne, en brandissant la bourse; les soldats – avec les sept filles des bouffons. - Finale. The Jester dances with the Jesteress, while holding the bag of money; the soldiers dance with the jesters' seven daughters.</i>	2'29	

Breitkopf & Härtel, Edition Gutheil (1922)

Sur le Borysthène, Poème choréographique en 2 tableaux, Op. 51 (1930-31)

Réduction pour Piano à 2 mains par l'Auteur

(À la mémoire de Serge de Diaghileff)

—

On the Dnieper, Ballet in two Scenes, Op. 51 (1930-31)

Reduction for piano 2 hands by the composer

(To the Memory of Serge Diaghilev)

01	.	Prélude – Prelude	2'26
----	---	--------------------------	------

Tableau I – Scene One

15

02	.	1. Rencontre – Meeting	2'42
03	.	2. Scène – Mime Scene	1'44
04	.	3. Pas de deux	3'32
05	.	4. Variation du premier danseur et finale – Variation of Principal Male Dancer and Finale	2'56

Tableau II – Scene Two

06	.	5. Fiançailles – Betrothal	5'55
07	.	6. Danse du fiancé – Bridegroom's Dance	1'53

08	.	7.	Danse de la Fiancée – Bride's Dance	3'06	<u>M E N U</u>
09	.	8.	Danse des jeunes gens – Men's Dance	2'32	
10	.	9.	La bagarre – Brawl	1'57	
11	.	10.	Scène – Mime Scene	3'07	
12	.	11.	Epilogue – Epilogue	1'59	

Editions Russes de Musique (1932), Boosey & Hawkes

Le pas d'acier, Ballet en deux Tableaux, Op. 41 (1925-26)

Réduction pour Piano à 2 mains par l'Auteur

(à *M. Serge Diaghileff*)

—

Le pas d'acier (The Steel Step), Ballet in two Scenes Op. 41 (1925-26)

16

Reduction for Piano 2 hands by the Composer

(to *Serge Diaghilev*)

World premiere recording

13	.	I.	Entrée des Personnages – Appearance of the Participants	2'27
14	.	II.	Train des paysans-ravitailleurs – The Bag People on the Train	2'08
15	.	III.	Les commissaires – The Commissars	1'50

16	.	IV. Les petits camelots – Toffy and Cigarette Pedlars	1'53	<u>M E N U</u>
17	.	V. L'orateur – The Orator	2'09	
18	.	VI. Matelot à bracelets et ouvrière – Sailor with Bracelets and Woman Worker	3'09	
19	.	VII. Changement de décors – Change of the Scenery	2'50	
20	.	VIII. Le matelot deviant un ouvrier – The Sailor Becomes a Worker	1'46	
21	.	IX. L'usine – Factory	2'59	
22	.	X. Les marteaux – Hammers	3'37	
23	.	XI. Finale – Closing Scene	3'15	17

Éditions Russes de Musique (1928), Boosey & Hawkes

Sinfonietta en la majeur, Op.5/48 (1909, révisé en 1929)

Réduction pour Piano à 2 mains par l'Auteur

(à M. Nicolas Tchérépnine)

—

Sinfonietta in A major, Op. 5/48 (1909, revised in 1929)

Reduction for Piano 2 hands by the Composer

(to Nikolai Tcherepnin)

World premiere recording

01	.	I. Allegro giocoso	5'22
02	.	II. Andante	4'43
03	.	III. Intermezzo: Vivace	2'34
04	.	IV. Scherzo: Allegro risoluto	3'47
05	.	V. Allegro giocoso	4'28

18

Éditions Russes de Musique (1932), Boosey & Hawkes

Divertimento pour orchestre, Op. 43 (1925-1929)

Transcription pour piano par l'Auteur

[MENU](#)

—

Divertimento for orchestra, Op. 43 (1925-1929)

Transcription for piano by the Composer

World premiere recording

06	.	I.	Moderato, molto ritmato	3'25
07	.	II.	Larghetto (non troppo lento)	4'27
08	.	III.	Allegro energico	2'55
09	.	IV.	Allegro non troppo e pesante	3'48

Éditions Russes de Musique (1930), Boosey & Hawkes

19

L'Enfant prodigue, Ballet en trois tableaux, Op. 46 (1928-29)

Transcription pour Piano à 2 mains par l'Auteur

(à *M. Serge de Diaghileff*)

—

Prodigal Son, Ballet in Three Scenes, Op. 46 (1928-29)

Transcription for Piano 2 hands by the Composer

(to *Serge Diaghilev*)

IM E N U

10	.	1. Le Départ (L'enfant prodigue quitte son père et ses sœurs) – The Departure (The Prodigal Son Leaves His Father and Sisters)	4'39
11	.	2. Rencontre avec des Camarades – Meeting Friends	3'36
12	.	3. L'Enjôleuse – The Seductress	4'28
13	.	4. Les danseurs – The Dancers	2'29

II

14	.	5. L'Enfant prodigue et l'Enjôleuse – The Prodigal Son and The Seductress	3'33
15	.	6. L'Ivresse – Drunkenness	1'49
16	.	7. Pillage – The Despoiling	2'04
17	.	8. Réveil et Remords – Awakening and Remorse	3'07

20

III

18	.	9. Partage du Butin (Intermède) – Sharing the Spoils (Interlude)	2'21
19	.	10. Le Retour – The Return	6'15

Editions Russes de Musique (1929), Boosey & Hawkes

Sergei Prokofiev, like many other musicians of his generation in Russia and the West — professionals and amateurs alike — often became acquainted with new symphonies, operas and ballets through transcriptions for solo piano or piano four hands. He later entered the St. Petersburg Conservatory, but until then this remained the most accessible way for a boy growing up on a remote estate in the steppe countryside of the southern Russian Empire, far from major musical centres, to hear new music. Even after he had moved to St. Petersburg at the age of thirteen in 1904, when he regularly attended concerts and performances and could access symphonic, operatic, and ballet scores whenever he wanted, this practice did not fundamentally change. The young Prokofiev quickly made a name for himself at the conservatory as a gifted musician with excellent sight-reading skills that he had developed through his passionate engagement with music. He also developed into an outstanding pianist who almost always performed his own compositions during the ten years he spent there. His transcriptions of his own works are an amalgamation of two essential aspects of his professional development: an extensive listening experience that he had acquired quite literally through his fingers was combined with a formidable piano technique and gave him a unique advantages when he tackled this particular genre.

21

Transcription as a genre remains a subject of ongoing discussion: where is the boundary between a working version — a so-called “Klavierauszug”, a piano score that was intended for opera singers learning their parts or for choreographers staging a ballet — and a version aimed at an educated amateur or professional musician that will present a new composition in the most favourable light, or even one intended for a virtuoso pianist who will present it on the concert podium. For Prokofiev, this distinction was clear: he draws a clear difference in his later annotations to his work between a conventional transcription of the score and a version created specifically for performance on the piano.

This distinction is evident in the two works featured on the first disc of the collection of Sergei Prokofiev's piano transcriptions, here performed by Alexey Zuev in collaboration with Outhere Music / Fuga Libera: the transcriptions for piano solo of his First ("Classical") Symphony, Op. 25, and the ballet in six scenes *The Chout (The Tale of the Jester Who Outwits Seven Other Jesters)*, Op. 21). Although based on scores written shortly after his graduation from the St. Petersburg Conservatory and before his departure from Bolshevik Russia in the spring of 1918, these transcriptions belong to the next chapter of his career — the period he spent abroad — as do the other works included in this recording. Prokofiev worked on the transcription of *The Chout* in France during preparations for the ballet's staging by Diaghilev's company (Les Ballets Russes), which had originally commissioned the work. Prokofiev, however, had developed and ballet aesthetics had also evolved during the five years between the ballet's composition and its staging; Diaghilev encouraged Prokofiev to adopt new approaches to musical dramaturgy, pointing him towards symphonic breadth and large-scale thematic development. This led to a second version of the score, which became the basis for the piano transcription. Prokofiev worked on it while sailing from Europe to the United States, where he settled during his early years abroad. Although he had no piano at the time, once he had arrived in New York he concluded that much of it sounded "as good as possible," while still acknowledging the need for some revisions. He may well have recalled the advice of his idol Alexander Scriabin, who had commented on Prokofiev's first attempt in this genre in 1910, a transcription of the first movement of Scriabin's Symphony No. 3, *The Divine Poem*: "the difficulty of transcription lies in making everything audible, and at the same time keeping it very transparent."

22

The transcription of the Classical Symphony, by contrast, stemmed purely from the widespread practice of popularising compositions. It is noteworthy that Prokofiev decided to "do without the piano" during the conception of his first mature symphonic work in the spring of 1917, training himself to compose "in his head." He tested this method on the

“symphony in the style of Mozart”, which he described as joyful and carefree, although the time offered little reason for such cheer: World War I was underway and revolution had broken out in Russia. Prokofiev, true to himself, nonetheless created one of the few radiantly optimistic works in Russian music; a ray of sunlight even illuminated him on the conductor’s podium at its premiere. The orchestration of the symphony is so refined and brilliant that Prokofiev delayed working on the piano version, fearing it would lose much in the process: “I [...] was afraid too much would be lost in a transcription for piano.” He later admitted that “such is the case in only a few passages: the finale, for instance, comes across as slightly trivial” (*Diary*, December 1–5, 1930). The piano version, however, acquired new qualities and highlighted certain less obvious features of the score. Trills come to the forefront, permeating the work and lending it a harpsichord-like sound, while its modern character emerges through extremely demanding technical challenges that infuse the piece with the athletic brilliance of virtuoso performance.

The transcriptions of the ballet scores that followed *The Chout* at the turn of the 1920s–1930s — *The Steel Step*, *The Prodigal Son*, and *On the Dnieper* — were created for a similar practical purpose: to facilitate work on their stage productions. The first two were once again commissioned by Diaghilev and staged by Leonid Massine (1927) and George Balanchine (1929), while the last was produced at the Paris Opera by Serge Lifar (1930). These three works reflect the composer’s inner journey back to his homeland, tracing the steps of his decision to return: from an engagement with the new reality of Soviet Russia, through identifying himself with the figure of the “prodigal son” returning to his native land, to the portrayal of the land itself.

The transcriptions of the *Sinfonietta*, Op. 5/48, and the *Divertissement*, Op. 43 (originally conceived as the ballet *Trapeze*), likewise stemmed — as had the transcription of the Classical Symphony — from the desire to promote these compositions. Prokofiev was hoping for an immediate success for these two symphonic scores in the early 1930s (the

Sinfonietta of 1909 had been so thoroughly revised that even his close friends scarcely recognized it) and noted with some puzzlement: “surprising as it may be, none of my recent works has scored anyway. Why is this?” (*Diaries*, November 28, 1930). He subsequently adopted a notably creative strategy to address this lack of understanding: “I hope that with a piano transcription it will more quickly become palatable, and attract some champions” (*Diaries*, end of April-May 20, 1930). In the case of the *Divertissement*, he made another attempt at a piano transcription eight years later (Op. 43bis); this version took on the status of a concert version of the work.

Sergei Prokofiev always remains a virtuoso pianist in all these transcriptions, a connoisseur of refined style and artistic brilliance, and a master of the limitless possibilities of his instrument, capable of revealing the vast potential of symphonic scores in unexpected ways. One hears a distant echo of his own performing style: a non-legato touch and clear articulation, the relentless toccata-like drive, and sudden surges of lyricism, at times deeply lyrical, at others crystal-clear and transparent. Prokofiev’s own transcriptions capture his image as a pianist, supplementing what we know from his few surviving recordings and then codified in his widely recognized piano oeuvre. The immense challenges that symphonic scores posed to the solo piano introduced new dimensions to the composer’s portrait as a performer. At the same time, the sound of the works themselves is enriched by unexpected details that offer a closer understanding of the composer’s ideas and transform the familiar character of the compositions in equally profound ways. Scores that began as sketches on two staves seem to return to the purity of their original conception and reveal the inner essence of each composition.

Marina Raku

Comme nombre de musiciens professionnels ou amateurs de sa génération issus de Russie et d'Occident, Serge Prokofiev se familiarisait souvent avec les œuvres, symphonies, opéras et ballets, au moyen de transcriptions pour piano solo ou à quatre mains. Plus tard, il entrerait au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, mais jusque-là, c'était le moyen le plus simple pour ce garçon vivant dans un domaine isolé de la steppe du sud de l'Empire russe, loin de tout grand centre musical, d'approcher la nouvelle musique. Même après son installation à Saint-Pétersbourg en 1904, à l'âge de 13 ans, alors qu'il assistait régulièrement à des représentations et qu'il avait accès aux partitions, cette pratique ne changea pas fondamentalement. Le jeune Prokofiev acquit rapidement une réputation de musicien doué, doté d'excellentes capacités de lecture à vue. Il devint également un formidable pianiste qui interprétait, au cours des dix années qu'il passa là-bas, presque toujours ses propres compositions. Les transcriptions qu'il fit de ses propres œuvres témoignent de deux aspects essentiels de son développement professionnel : une grande expérience d'écoute acquise au travers de ses doigts et une technique pianistique redoutable, avantage indéniable pour aborder ce genre particulier.

25

Définir le genre de la transcription fait toujours débat : où se situe la frontière entre la version de travail – la réduction (*Klavierauszug*), la mise en partition pour piano dans le but d'accompagner les chanteurs d'opéra dans leur travail ou de servir aux chorégraphes – et la version destinée à l'interprète, pouvant le cas échéant être donnée en concert ? Pour Prokofiev, cette distinction entre la transcription conventionnelle et la version créée spécifiquement pour être jouée au piano était claire, ainsi qu'en témoignent les annotations qu'il faisait sur ses partitions.

Cette distinction apparaît de façon évidente dans les deux œuvres qui figurent sur ce premier disque des transcriptions pour piano de Serge Prokofiev, interprétées ici

par Alexey Zuev, à savoir la transcription pour piano seul de la Première Symphonie (« Classique », op. 25 et celle du ballet en six scènes *Chout* (« L'histoire d'un bouffon qui a dupé sept autres bouffons », op. 21. Bien qu'elles partent d'œuvres écrites peu après l'obtention de son diplôme au Conservatoire de Saint-Petersbourg et avant son départ de la Russie bolchevique au printemps 1918, ces transcriptions datent de la période qu'il passa à l'étranger, tout comme les autres œuvres de cet enregistrement. C'est en France que Prokofiev travailla à la transcription de *Chout*, pendant la préparation de la mise en scène du ballet par la compagnie de Diaghilev, les Ballets russes, commanditaire de l'œuvre. Prokofiev avait toutefois évolué, tout comme l'esthétique du ballet de façon générale, au cours des cinq années qui s'étaient écoulées depuis la composition de l'œuvre ; Diaghilev encouragea ainsi Prokofiev à adopter une nouvelle approche de la dramaturgie, l'orientant vers une ampleur symphonique et un vaste développement thématique. Cela mena l'artiste à produire une deuxième version de la partition, qui servit de base à la transcription pour piano. Prokofiev y travailla sans piano pendant le voyage en bateau qui, au début de son exil, le mena d'Europe aux États-Unis, où il allait s'installer. Une fois arrivé à New York, il lui sembla que la partition sonnait « aussi bien que possible » ; il y apporta quelques légères révisions. Il gardait sans doute à l'esprit ce conseil d'Alexandre Scriabine, son modèle, à l'égard de sa première tentative de transcription en 1910, celle du premier mouvement de la Symphonie no 3 de Scriabine, dite « Le Divin Poème » : « La difficulté de la transcription réside dans le fait de tout rendre audible tout en conservant une grande transparence. »

26

La transcription de la *Symphonie classique*, en revanche, se réclame de la pratique courante consistant à vulgariser les compositions. Il est intéressant de noter que Prokofiev décida de se passer du piano pour concevoir sa première œuvre symphonique aboutie, au printemps 1917, s'entraînant ainsi à composer « dans sa tête ». Il testa cette méthode sur sa « symphonie dans le style de Mozart », qu'il décrivait comme joyeuse et insouciante, bien que l'époque n'était guère à la gaieté : la Première Guerre mondiale battait son plein

et la révolution avait éclaté en Russie. Prokofiev, fidèle à lui-même, composa néanmoins l'une des rares œuvres d'un optimisme rayonnant de la musique russe ; lors de sa création, un rayon de soleil vint l'illuminer sur le podium du chef d'orchestre. L'orchestration de la symphonie est si raffinée et brillante que Prokofiev différa sa transcription pour piano, craignant qu'elle y perde beaucoup : « J'avais [...] peur de trop perdre dans une transcription pour piano. » Il admettrait plus tard que « ce n'est le cas que dans quelques passages : le finale, par exemple, semble un peu trivial » (*Journal*, 1er-5 décembre 1930). La version pour piano présente toutefois de nouvelles qualités et met en valeur certaines caractéristiques peu évidentes de la partition. Les trilles sont proéminents, imprégnant l'œuvre et lui conférant une sonorité proche de celle du clavecin, tandis que son caractère moderne se révèle à travers des défis techniques extrêmement exigeants qui insufflent à la pièce la brillance athlétique d'une interprétation virtuose.

Les transcriptions de ballets ayant suivi *Chout* au tournant des années 1920 et 1930 – *Le Pas d'acier*, *Le Fils prodigue* et *Sur le Dniepr* – présentent un objectif similaire : faciliter le travail de leur mise en scène. Les ballets *Le Pas d'acier* et *Le Fils prodigue* furent commandés par Diaghilev et mis en scène respectivement par Léonide Massine (1927) et George Balanchine (1929), tandis que *Sur le Dniepr* fut monté à l'Opéra de Paris par Serge Lifar (1930). Ces trois œuvres reflètent le cheminement intérieur du compositeur vers sa patrie, retraçant les étapes de sa décision d'y retourner : son engagement pour la nouvelle réalité de la Russie soviétique, son identification à la figure du fils prodigue retournant dans son pays natal et la représentation de la terre elle-même.

Tout comme la transcription de la *Symphonie classique*, celles de la *Sinfonietta*, op. 5/48 et du *Divertissement*, op. 43 (conçu à l'origine comme le ballet *Trapèze*) découlent de la volonté de faire connaître ces œuvres symphoniques. Au début des années 1930, Prokofiev espérait rencontrer avec elles un succès immédiat (la *Sinfonietta* composée en 1909 était devenue méconnaissable dans son remaniement de 1929) et nota avec

une certaine perplexité : « Aussi surprenant que cela puisse paraître, aucune de mes œuvres récentes n'a rencontré de succès. Pourquoi donc ? » (*Journal*, 28 novembre 1930). Il adopta alors une stratégie particulièrement créative à cet égard : « J'espère qu'une transcription pour piano la rendra plus accessible et attirera quelques amateurs » (*Journal*, fin avril-20 mai 1930). Il fit une nouvelle tentative de transcription pour piano du Divertissement huit ans plus tard (op. 43*bis*) ; c'est cette version qui en est considérée comme la version de concert.

Dans chacune de ses transcriptions, Serge Prokofiev se montre un pianiste virtuose, un connaisseur du style raffiné et de la brillance artistique ainsi qu'un maître de son instrument aux possibilités illimitées, capable de révéler de manière inattendue le vaste potentiel des partitions symphoniques. On y entend le lointain écho de son propre style d'interprétation : un toucher non *legato* et une articulation claire, un mouvement implacable à la manière d'une toccata, des élans de lyrisme soudains, tantôt denses, tantôt transparents. Les transcriptions de Prokofiev saisissent son image de pianiste, complétant ce que nous savons grâce aux rares enregistrements qui nous sont parvenus et qui est illustré par son œuvre pianistique. Les immenses défis que posent au piano solo ces partitions symphoniques enrichissent le portrait de Prokofiev l'interprète. Dans le même temps, la sonorité des œuvres intègre des détails inattendus qui permettent de mieux comprendre les idées du compositeur et transforment le caractère familier de ces œuvres. Ces partitions semblent retrouver leur pureté originelle et révèlent leur essence.

28

Marina Raku

Sergei Prokofjew lernte neue Sinfonien, Opern und Ballette, wie viele andere Musiker seiner Generation in Russland und im Westen – darunter sowohl professionelle als auch Laienmusiker – oft durch Bearbeitungen für Klavier solo oder zu vier Händen kennen. Später wurde er an das St. Petersburger Konservatorium aufgenommen, doch bis dahin blieb dies für einen Jungen, der weit entfernt von den großen Musikzentren auf einem abgelegenen Landgut in der Steppenlandschaft des südlichen Russischen Reiches aufwuchs, die naheliegendste Möglichkeit, neue Musik zu hören. Selbst nachdem er 1904 im Alter von dreizehn Jahren nach St. Petersburg gezogen war, wo er regelmäßig Konzerte und Aufführungen besuchte und jederzeit Zugang zu Partituren von Sinfonien, Opern und Balletten hatte, änderte sich an dieser Gewohnheit grundsätzlich nichts. Der junge Prokofjew machte sich am Konservatorium schnell einen Namen als begabter Musiker mit hervorragenden Blattspielfähigkeiten, die er durch seine leidenschaftliche Beschäftigung mit Musik erworben hatte. Er wurde auch zu einem herausragenden Pianisten, der während seiner zehnjährigen Zeit dort fast ausschließlich eigene Kompositionen zur Aufführung brachte. Seine Transkriptionen eigener Werke sind eine Verschmelzung zweier wesentlicher Aspekte seiner beruflichen Entfaltung: Eine umfassende Hörerfahrung, die er buchstäblich durch seine Finger erworben hatte, verband sich mit einer beeindruckenden Klaviertechnik. Dies verhalf ihm zu einem einzigartigen Vorsprung, als er sich diesem spezifischen Genre zuwandte.

29

Die Gattung der Transkription ist nach wie vor Gegenstand anhaltender Debatten: Wo verläuft die Grenze zwischen einer Gebrauchsversion – einem sogenannten „Klavierauszug“, einer Klavierstimme, die für Opernsänger zum Einstudieren ihrer Partien oder für Choreografen zur Inszenierung eines Balletts bestimmt war – und einer Fassung,

die sich an versierte Amateur- oder Profimusiker richtet, um eine neue Komposition im bestmöglichen Licht zu präsentieren, oder gar an einen virtuosen Pianisten, der sie im Konzertsaal aufführt? Für Prokofjew war diese Unterscheidung klar: In späteren Anmerkungen zu seinem Werk unterscheidet er deutlich zwischen einer konventionellen Transkription der Partitur und einer Fassung, die eigens für die Aufführung am Klavier geschrieben wurde.

Diese Differenzierung wird in den beiden Werken deutlich, die auf der ersten CD der 3-CD Reihe mit Sergei Prokofjews Klavierbearbeitungen zu hören sind, hier eingespielt von Alexey Zuev in Zusammenarbeit mit Outhere Music / Fuga Libera: die Transkriptionen für Klavier solo seiner Ersten („Klassischen“) Sinfonie, op. 25, und des Balletts in sechs Szenen Le Chout (Das Märchen vom Narren, der sieben andere zum Narren hielt, op. 21). Obwohl sie auf Werken basieren, die kurz nach seinem Abschluss am St. Petersburger Konservatorium und vor seiner Ausreise aus dem bolschewistischen Russland im Frühjahr 1918 entstanden sind, gehören diese Transkriptionen ebenso wie die anderen Werke dieser Aufnahme zum nächsten Abschnitt seiner Laufbahn – der Zeit, die er im Ausland verbrachte. Prokofjew arbeitete in Frankreich an der Transkription von Le Chout, während die Vorbereitungen für die Inszenierung des Balletts durch Diaghilevs Ensemble (Les Ballets Russes) im Gange waren, welches das Werk ursprünglich in Auftrag gegeben hatte. Prokofjew hatte sich jedoch weiterentwickelt, und auch die Ballettästhetik hatte sich in den fünf Jahren zwischen der Entstehung des Balletts und seiner Inszenierung gewandelt. Diaghilev ermutigte Prokofjew, neue Ansätze in Bezug auf die musikalische Dramaturgie zu verfolgen, und wies ihn auf sinfonische Fülle und groß angelegte thematische Entwicklungen hin. Dies führte zu einer zweiten Fassung der Partitur, die als Grundlage für die Klaviertranskription diente. Prokofjew arbeitete während seiner Überfahrt von Europa in die Vereinigten Staaten an diesem Werk, wo er sich in seinen ersten Jahren im Ausland niederließ. Obwohl er zu dieser Zeit kein eigenes Klavier besaß, kam er nach seiner Ankunft in New York zu dem Schluss, dass das Werk größtenteils

„so gut wie möglich“ klang, auch wenn noch einige Überarbeitungen notwendig waren. Vermutlich erinnerte er sich an den Rat seines Idols Alexander Skrjabin, der Prokofjews ersten Versuch in diesem Genre im Jahr 1910 kommentiert hatte – eine Transkription des ersten Satzes von Skrjabins Sinfonie Nr. 3, Das göttliche Gedicht: „Die Schwierigkeit bei einer Transkription besteht darin, alles hörbar zu machen und es gleichzeitig sehr transparent zu halten.“

Die Transkription der Klassischen Sinfonie hingegen ging ausschließlich auf die weitverbreitete Praxis zurück, Kompositionen einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Bemerkenswert ist, dass Prokofjew sich im Frühjahr 1917 bei der Konzeption seines ersten reifen sinfonischen Werks entschloss, „auf das Klavier zu verzichten“, und sich darin übte, „im Kopf“ zu komponieren. Er erprobte diese Methode an der „Sinfonie in Mozarts Stil“ – einem Werk, das er als fröhlich und unbeschwert beschrieb, obwohl die damalige Zeit wenig Anlass zu Heiterkeit bot: Der Erste Weltkrieg war ausgebrochen, und in Russland hatte die Revolution begonnen. Prokofjew blieb sich selbst treu und schuf dennoch eines der wenigen strahlend optimistischen Werke der russischen Musik. Bei der Uraufführung wurde er am Dirigentenpult sogar von Sonnenstrahlen beschienen. Die Orchestrierung der Sinfonie ist so raffiniert und brilliant, dass Prokofjew die Arbeit an der Klavierfassung aufschob, da er befürchtete, dass dabei viel verloren gehen würde: „Ich [...] hatte Angst, dass bei einer Transkription für Klavier zu viel verschwinden würde.“ Später räumte er ein, dass „dies nur bei wenigen Passagen der Fall ist: Das Finale beispielsweise wirkt etwas trivial“ (Tagebuch, 1.–5. Dezember 1930). In der Klavierfassung kommen jedoch neue Qualitäten zum Vorschein, durch die einige weniger offensichtliche Merkmale der Partitur hervorgehoben werden. Triller treten in den Vordergrund, die das Werk durchziehen und ihm einen cembaloartigen Klang verleihen, während sich sein moderner Charakter in den überaus anspruchsvollen technischen Herausforderungen zeigt, die dem Stück die athletische Brillanz einer Virtuosenleistung verleihen.

Die Transkriptionen von Ballettpartituren, die auf Le Chout um die Wende der 1920er und 1930er Jahre folgten – Le pas d'acier („Der stählerne Schritt“), L'enfant prodigue („Der verlorene Sohn“) und Sur le Borysthène („Am Dnjepr“) –, entstanden aus einem ähnlichen praktischen Grund: Sie sollten die Arbeit an den Bühnenproduktionen vereinfachen. Die ersten beiden wurden erneut von Diaghilev in Auftrag gegeben und von Leonid Massine (1927) sowie George Balanchine (1929) inszeniert, während Letzteres von Serge Lifar (1930) an der Pariser Opéra auf die Bühne gebracht wurde. Diese drei Werke spiegeln eine innere Reise des Komponisten zurück in seine Heimat wider und zeichnen die Schritte seiner Entscheidung zur Rückkehr nach: von der Auseinandersetzung mit der neuen Realität Sowjetrusslands über die Identifikation mit der Figur des „verlorenen Sohnes“, der in sein Heimatland zurückkehrt, bis hin zur Schilderung des Landes selbst.

Die Bearbeitungen der Sinfonietta op. 5/48 und des Divertissements op. 43 (ursprünglich als Ballett Trapèze konzipiert) gingen ebenso wie die Bearbeitung der Klassischen Sinfonie aus dem Wunsch hervor, diese Kompositionen einer breiteren Öffentlichkeit nahezubringen. Prokofjew hoffte Anfang der 1930er Jahre auf einen unmittelbaren Erfolg dieser beiden sinfonischen Werke (die Sinfonietta von 1909 hatte er so gründlich überarbeitet, dass selbst enge Freunde sie kaum wiedererkannten) und stellte etwas verwirrt fest: „So überraschend es auch sein mag, keines meiner jüngsten Werke hat sich durchgesetzt. Woran mag das liegen?“ (Tagebücher, 28. November 1930). Er griff daraufhin zu einer besonders kreativen Strategie, um diesem Unverständnis entgegenzuwirken: „Ich hoffe, dass es durch eine Klavierbearbeitung leichter zugänglich wird und einige Fürsprecher findet“ (Tagebücher, Ende April–20. Mai 1930). Im Falle des Divertissements unternahm er acht Jahre später einen weiteren Versuch einer Klaviertranskription (Op. 43bis); diese Fassung wurde zur Konzertfassung des Werks.

Sergei Prokofjew bleibt in diesen Transkriptionen stets ein virtuoser Pianist, ein Kenner des raffinierten Stils und der künstlerischen Brillanz sowie ein Meister der grenzenlosen

Möglichkeiten seines Instruments, der das enorme Potenzial sinfonischer Partituren auf unerwartete Weise zum Vorschein bringen kann. Man hört ein fernes Echo seines eigenen Spielstils: einen Non-Legato-Anschlag und klare Artikulation, den unerbittlichen, toccataartigen Schwung sowie plötzliche lyrische Ausbrüche, zuweilen zutiefst gefühlvoll, dann wieder kristallklar und transparent. In Prokofjews Transkriptionen kommt sein Profil als Pianist zum Ausdruck; sie ergänzen das, was man aus seinen wenigen erhaltenen Aufnahmen und seinem weithin anerkannten Klavierwerk über ihn weiß. Die immensen Herausforderungen, die sinfonische Partituren an das Soloklavier stellen, fügten dem Bild des Komponisten als Interpret neue Dimensionen hinzu. Gleichzeitig bereichern unerwartete Details den Klang der Werke selbst, die ein tieferes Verständnis der Ideen des Komponisten ermöglichen und den vertrauten Charakter der Kompositionen auf grundlegende Weise verändern. Partituren, die als Skizzen in zwei Notenzeilen ihren Anfang nahmen, scheinen zur Reinheit ihrer ursprünglichen Idee zurückzukehren und ihre innere Essenz zu offenbaren.

Marina Raku

33



For even more great music visit
www.outhere-music.com/en/labels/fugalibera

**Chout (Histoire d'un Bouffon qui a roulé sept autres bouffons),
Ballet en six tableaux, Op. 21 (1915, révisé en 1920. Inspiré d'un recueil de contes
russes d'Alexandre Afanassiev)**



**Chout (Tale of the Jester Who Outwits Seven Other Jesters),
Ballet in six Scenes, Op. 21 (1915, revised in 1920. Based on a folk tale recorded
by Alexander Afanasyev)**

libretto of the ballet as provided in the original 1st edition of the work in French

1. Il y avait un Bouffon.
Le Bouffon avait une femme, la Bouffonne.
Le Bouffon était assis sur le rebord d'un poêle et tachait d'inventer une bonne
farce; la Bouffonne lavait le plancher.

Enfin le Bouffon trouva. Il sauta à terre et dit:

– Femme, écoute moi bien: sept bouffons vont venir; je t'ordonnerai de mettre
la table, tu refuseras et je ferai semblant de te tuer. Quand tu tomberas,
je prendrai un fouet. Au premier coup fais un mouvement, au second –
retourne-toi, ou lève-toi et va mettre la table. Alors nous pourrons vendre
notre fouet très cher.

Aussitôt dit, aussitôt fait: les sept bouffons vinrent, ils virent le miracle et
payèrent le fouet trois cents roubles.

2. De retour à la maison, les sept bouffons décidèrent d'essayer le fouet. Ils tuèrent
leurs sept femmes, puis les frappèrent, mais aucune d'elles ne ressuscita.

3. Les veufs, furibonds, accoururent chez le Bouffon pour lui faire chèrement payer ce mauvais tour. Le Bouffon cacha sa Bouffonne et s'habilla en femme afin d'être pris pour sa sœur. Il s'assit au route et fila. Les bouffons visitèrent toute la maison sans découvrir le coupable. Mais ils virent sa sœur qiu filait. Ils s'en saisirent et l'emmenèrent:
– Qu'elle soit notre cuisinière, dirent-ils, jusqu'à ce que le Bouffon soit retrouvé.

4. Les sept bouffons avaient sept filles. Le temps vint de les marier. Un marchand arriva avec deux marieuses pour se choisir une fiancée parmi ells. Le marchand était riche, très riche. Quelle joie!

Mais les filles des bouffons ne plurent pas au marchand
Il choisit la cuisinière.

5. Le marchand amena la jeune mariée dals sa chambre, et la voilà fort embarrassée.

Elle dit à son mari:

– Aï, mon amour! Je me sens mal. Attache moi à un drap et fais moi passer par la fenêtre dans la cour. Quand j'agiterai la toile, tire à toi.

Le marchand obéit, l'attacha au drap et la descendit par la fenêtre. Mais quand il tira, au bout du drap se débattait une chèvre.

Le marchand eut grand peur. Il appeal au secours:

– Accourez, bonnes gens! Ma femme a été change en chèvre.

On accourut. On essaya de rompre l'enchantement, on secoua la chèvre, on la tourna et retourna, tant et si bien qu'elle creva.

6. Le marchand, inconsolable, commença l'enterrement de sa femme. D'un bond les bouffons franchirent la haie grimaçant et se moquant: "tu as choisi une cuisinière, tant pis pour toi!"

Tout à coup apparut le Bouffon et avec lui sept soldats.

– Chiens, qu'avez-vous fait! Où est ma sœur?

Ils lui apportèrent la chèvre.

Le Bouffon saisit le marchand à la barbe:

– Tu as pris ma sœur et voilà que tu me rends une chèvre crevée! Je te ferai coffrer!

36

Le marchand effrayé paya pour se libérer trois cents roubles.

Et le Bouffon avec la bourse de marchand fit la fête avec sa Bouffonne, tandis que les soldats s'amusaient avec les filles des bouffons.

(D'après un conte populaire du gouvernement de Perm)

1. There was once a jester.
The Jester had a wife, the Jesteress.
The Jester was sitting on the edge of a stove, trying to think up a good prank;
the Jesteress was washing the floor.

The Jester finally had an idea. He jumped down and said:
“Wife, listen to me carefully: seven jesters are coming; I’ll tell you to lay the table, you refuse, and I’ll pretend to kill you. When you fall, I’ll pick up a whip. At the first crack, make a move; at the second, either turn around, or get up and go and lay the table. Then we can sell the whip for a lot of money.”

No sooner said than done: the seven jesters arrived, saw the miracle, and paid three hundred roubles for the whip.

2. When they got home, the seven jesters decided to try the whip out. They killed their seven wives and then lashed them with the whip, but none of them came back to life.

3. The widowers were furious and ran to the Jester’s house to make him pay dearly for his dirty trick. The Jester hid the Jesteress and dressed up as a woman so that he would look like his sister. He sat down beside the road and began to spin. The jesters searched the whole house but couldn’t find their trickster. The did see his sister spinning, so they seized her and took her away with them.

“She can be our cook”, they said, “until we find the Jester.”

4. The seven jesters had seven daughters, and the time had come for them to marry. A merchant arrived with two matchmakers to choose one of the daughters as his bride. The merchant was rich, extremely rich. What joy!

But the merchant didn't like any of the jesters' daughters. He chose the cook.

5. The merchant took his young bride into his bedroom, where she found herself in a very awkward situation.

She said to her husband:

"Oh my love, I'm feeling sick! Tie me to a sheet and lower me out of the window into the courtyard. When I wave the sheet, pull me back up."

The merchant obeyed, tied her to the sheet and lowered her out of the window. But when he pulled the sheet up again, there was a goat trying to get free of the sheet.

38

The merchant was terrified and cried out for help:

"Come quickly, good people! My wife has been turned into a goat."

Everyone came running. They tried to break the spell, shaking the nanny goat and turning it this way and that until it finally died.

6. The merchant was inconsolable and began to bury his wife. The jesters jumped over the hedge, pulled ugly faces and mocked him:
"You chose a cook — too bad for you!"

Suddenly the Jester appeared — and he had seven soldiers with him.

"You dogs, what have you done? Where is my sister?"
They brought him the nanny goat.

The Jester grabbed the merchant by the beard:
"You took my sister, and now you're giving me a dead goat! I'll have you thrown
in jail!

The merchant was terrified and paid the Jester three hundred roubles in
compensation.

The Jester and the Jesteress made merry with the merchant's money, while
the soldiers had some fun with the other jesters' daughters.

(Based on a folk tale from the Perm district)



© Alexey Zuev