

Edition Eulenburg
No. 1329

TCHAIKOVSKY

THE SLEEPING BEAUTY
DORNRÖSCHEN
Suite from the Ballet
Op. 66a



Eulenburg

PYOTR IL'YICH TCHAIKOVSKY

THE SLEEPING BEAUTY
DORNRÖSCHEN

Suite from the Ballet
Op. 66a



Ernst Eulenburg Ltd

London • Mainz • Madrid • New York • Paris • Prague • Tokyo • Toronto • Zürich

CONTENTS

Preface	III
Vorwort	V
I Introduction. La Fée des Lilas	1
II Adagio. Pas d'action	25
III Pas de caractère	47
IV Panorama	52
V Valse	63

© 2021 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz
for Europe excluding the British Isles
Ernst Eulenburg Ltd, London
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

PREFACE

It was Ivan Alexandrovich Vsevolozhsky, director of the Imperial Theatres, who in May 1888 first suggested to Tchaikovsky a ballet based on Charles Perrault's story "La Belle au Bois Dormant" (first published in 1697) and the idea of a last act 'quadrille' introducing the best known characters from Perrault's other fairy-tales. On seeing the libretto three months later Tchaikovsky wrote to Vsevolozhsky: "I have managed to look through the scenario and want to let you know immediately that I am enchanted by it, delighted beyond all description. It suits me perfectly and I ask for nothing more than to be able to write music for this scenario" (letter of August 22). Before beginning to sketch the music Tchaikovsky asked the choreographer, Marius Petipa, to provide him with a detailed programme from which he might find the necessary details of the number, length and character of the dances that were to be incorporated in the ballet. The score was composed in Tchaikovsky's home at Frolovskoye with unusual intensity between October 1888 and May 26, 1889 (which included a prolonged journey abroad) and orchestrated between May 30 and August 16. While engaged on this latter task Tchaikovsky wrote to his friend and benefactress Nadezhda von Meck: "I have the feeling... that the music for this ballet will be one of my best works. The subject is so poetic and lends itself so well to musical treatment that I was highly excited while composing it and worked with the love and zest that always reflect themselves in the quality of a work" (letter of July 22). The ballet was first performed at the Mariinsky Theatre, St. Petersburg, on January 3, 1890, under Riccardo Drigo, but although it was well received at the time many people considered the music to be too 'symphonic' for the purposes of ballet, and it failed to hold its place in the repertoire. Only when Diaghilev staged it for the first time outside Russia by producing his triumphant three-act

revival of it in London in 1921 (the last act was given the following year in Paris under the title *Aurora's Wedding*) did the ballet begin to achieve the universal popularity that it now enjoys.

A month after the premiere of *The Sleeping Beauty* Tchaikovsky turned his attention to the idea of making some of the music available for concert performance in the form of a suite – a procedure that he had emulated from Delibes whose ballets he so much admired. On February 14, 1890, he wrote to his publisher Jurgenson: "In view of the fact that everyone likes the music of *The Sleeping Beauty*, what do you think of the idea of making one or even two suites out of it. If you agree, I will entrust the selection of numbers to Siloti [who had arranged the ballet for piano solo]. Already some time ago the conductor Engel expressed a wish to perform a suite from the ballet in his 'Aquarium' [concerts]. From this I deduce that a demand for one exists". He takes up the subject again with Jurgenson in his letter of February 28: "As far as the suites are concerned I suggested Siloti since he would be able to select better than I could what precisely should be included in a suite. It won't be necessary to change a single note for isn't the ballet a symphony in itself! The Waltz must, of course, be included but there are many other pieces which are suitable for concert performance and these are the numbers that Siloti will be able to indicate. He has a great sympathy for my music in general but at the same time he is not the composer, and the latter are always mistaken in assessing the value of their works. I think that the second scene of Act 2 (the Sleep) should be included complete. However, it's for Siloti to decide."

In June Tchaikovsky asked Jurgenson to lay the matter aside until he had heard for himself the suite made by the conductor Moritz Keller in St. Petersburg the following month. By the time Tchaikovsky next wrote to Jurgenson on October 15, 1890, he had considerably revised

IV

his ideas on a suite from the ballet. “On the question of [the publication of] the ballet, I really can’t make up my mind. I generally find it difficult to select what is best from a composition of mine. For me all of it is uniformly good or uniformly bad, depending on whether I like the work or not. In the present case I can tell you that I like *The Sleeping Beauty* from start to finish. The simplest solution to the problem would be to engrave the whole score but I know that you would consider this too extravagant. The other alternative, then, is to publish it gradually number by number according to what the public likes best. So first of all publish the Waltz, then the Panorama, and then, in order, from the Prologue 1.) March, 2.) Dance of the Fairies, 3.) Final scene; from Act 1, 1.) Pas d’action, 2.) Aurora’s variations, etc.

In any case I refuse to make a suite out of the ballet. The one Engel has made is a potpourri; I don’t want this and to choose four, five or six numbers in such a way as to form an independent symphonic work is impossible or, at any rate, something that I am incapable of doing. If you particularly want a suite then you must again turn to Siloti. Last year he made a selection of numbers for two suites but I have lost the piece of paper on which they were noted down. I am definitely against a suite and remain in favour of the publication of separate numbers. I haven’t got the ballet to hand at the moment and can’t compile a full list. The fourth scene [i.e., ‘The Sleep’] (in quality the best section of the score) must be printed in its en-

tirety”. Here the whole question of a suite from the ballet rested until Tchaikovsky’s death in 1893 – indeed until 1899, in which year Moritz Keller approached Jurgenson with a view to publishing his *Sleeping Beauty* suite which, he maintained, Tchaikovsky had approved when he had heard it at one of his concerts in 1890. Jurgenson showed an interest in Keller’s suite but on comparing it with the full score of the ballet found that it again was more in the nature of a potpourri than the series of linked numbers that Tchaikovsky had favoured. He therefore rejected Keller’s offer and approached Siloti, who was straightway able to propose the selection and order of numbers for a proper suite. The sections from the ballet, doubtless the same as Siloti had included in his suggestions to Tchaikovsky for two suites, are as follows:

No. 1. Introduction. (The theme of Carabosse as found in the opening of the ballet, the appearance of the Lilac fairy and transformation of the castle garden into a forest from the finale of Act One.)

No. 2. Adagio. Pas d’action. (The so-called Rose Adagio from Act One.)

No. 3. Pas de caractère. Puss-inboots and the White Cat. (Act Three.)

No. 4. Panorama. (The Prince’s journey by boat to Aurora’s castle at the end of Act Two.)

No. 5. Waltz. (Act One.)

The full score of Siloti’s suite from *The Sleeping Beauty* was published by Jurgenson in December 1899 as Tchaikovsky’s Op. 66A.

VORWORT

Es war im Mai 1888, als Iwan Alexandrowitsch Wsewolozsky, Direktor der kaiserlichen Theater, Tschaikowsky ein Ballett vorschlug über die Erzählung „Dornröschen“ von Charles Perrault (veröffentlicht 1697), und dazu die Idee eines letzten Akts „Quadrille“, in dem die wichtigsten Charaktere aus Perraults anderen Märchen-erzählungen eingeführt werden sollten. Nach Durchsicht des Librettos schrieb Tschaikowsky 3 Monate später an Wsewolozsky: „Ich habe das Szenarium durchgesehen und kann sagen, dass ich bezaubert bin, entzückt über alle Maßen. Es liegt mir durchaus, und ich wünsche nichts mehr, als in der Lage zu sein, Musik zu diesem Szenarium zu schreiben“ (Brief vom 22. August). Ehe er mit der Skizze anfang, bat er den Choreographen, Marius Petipa, ihm ein genaues Programm vorzulegen, aus dem er die nötigen Einzelheiten entnehmen könne über Anzahl, Länge und Charakter der Tänze, die dazu benutzt werden sollten. Die Partitur wurde in Tschaikowskys Haus in Frolowskoje geschrieben, mit außergewöhnlicher Eile zwischen Oktober 1888 und 26. Mai 1889 (dazu noch eine längere Auslandsreise) und wurde instrumentiert zwischen 30. Mai und 16. August. Während dieser Arbeit schrieb er an seine Freundin und Wohltäterin Nadezda von Meck: „Ich habe das Gefühl, die Musik zu diesem Ballett wird eines meiner besten Werke. Der Gegenstand ist so poetisch und eignet sich so gut zu musikalischer Gestaltung, dass ich einen starken Trieb bei der Arbeit empfand und mit derjenigen Liebe daran arbeitete, die sich in der Musik spiegelt“ (Brief vom 22. Juli). Das Ballett wurde im Mariinsky-Theater, St. Petersburg, am 3. Januar 1890 unter Riccardo Drigo uraufgeführt; aber obgleich es damals gut aufgenommen wurde, hielten viele Leute die Musik für zu „symphonisch“ für ein Ballett, und es gelang nicht, das Werk auf dem Spielplan zu halten. Erst als Djagilew es in seiner triumphierenden, 3 aktigen Fassung zum ersten Male außerhalb

Russlands inszenierte, und zwar in London 1921 (der letzte Akt wurde im folgenden Jahr in Paris unter dem Titel „Auroras Hochzeit“ gegeben) erreichte das Ballett die allgemeine Popularität, derer es sich heute erfreut.

Einen Monat nach der Erstaufführung befasste sich Tschaikowsky mit dem Gedanken, einen Teil der Musik in Form einer Suite für Konzertaufführungen zugänglich zu machen, ein Verfahren, das er dem von ihm sehr bewunderten Delibes entnahm. Am 14. Februar 1890 schrieb er an den Verlag Jurgenson: „Da Jedermann die Musik zu *Dornröschen* liebt, so erbitte ich Ihre Meinung, ob nicht eine oder sogar zwei Suiten daraus zusammengestellt werden sollten. Wenn Sie zustimmen, will ich mit der Auswahl Siloti beauftragen, der schon vor einiger Zeit die Suite für Klavier zweihändig bearbeitet hatte. Der Dirigent Engel wünschte, eine Suite aus dem Ballett in seinen Aquarium-Konzerten aufzuführen. Daraus entnehme ich, dass eine Nachfrage besteht.“ Im Brief vom 28. Februar nimmt er das Thema wieder auf: „Bez. der Suiten habe ich Siloti vorgeschlagen, auszuwählen, da er es besser beurteilen kann, was in die Suite einbezogen werden soll. Es braucht keine Note geändert zu werden; denn ist nicht das Ballett eine Symphonie in sich selbst? Der Walzer muss natürlich darin sein; aber viele andere Stücke sind noch geeignet für Konzerte, und Siloti wird in der Lage sein, diese anzugeben. Er hat große Sympathie für meine Musik im Allgemeinen; aber immerhin ist er nicht der Komponist, und dieser kann oft irre gehen bei der Einschätzung des Werts seiner Werke. Mir scheint, die 2. Szene des 2. Akts (Der Schlaf) sollte vollständig einbezogen werden. Indessen, Siloti soll entscheiden.“

Im Juni bat Tschaikowsky Jurgenson, die Sache beiseite zu legen, bis er selbst die Suite gehört haben würde, die der Dirigent Moritz Keller im folgenden Monat in St. Petersburg aufführen wollte. Am 15. Oktober 1890 schrieb

VI

er dann an Jurgenson, er habe seine Gedanken über eine Suite nach dem Ballett völlig revidiert: „In der Frage einer Veröffentlichung des Balletts komme ich zu keinem Entschluss. Ich finde es schwer, aus einer Komposition von mir auszuwählen, was am besten ist. Für mich ist alles gleich gut oder gleich schlecht, je nachdem, ob ich das Werk liebe oder nicht. Im vorliegenden Falle kann ich Ihnen sagen, dass ich *Dornröschen* von Anfang bis Ende liebe. Die einfachste Lösung des Problems wäre, die ganze Partitur zu stechen; aber ich weiß, Sie würden das als extravagant ansehen. Die Alternative ist dann, Nummer für Nummer herauszugeben, je nachdem, was das Publikum wünscht; jedenfalls zuerst den Walzer, dann das Panorama, und dann in der Reihenfolge vom Prolog, 1) Marsch, 2) Tanz der Feen, 3) Schluss-Szene; aus Akt I, 1) Pas d'action, 2) Aurora's Variationen usw.

Jedenfalls weigere ich mich, eine Suite aus dem Ballett zu machen. Diejenige, die Engel gemacht hat, ist ein Potpourri; das will ich nicht, und 4, 5 oder 6 Nummern in dieser Weise zu einem symphonischen Werk auszuwählen, ist unmöglich, oder jedenfalls etwas, was ich nicht tun will. Wenn Sie durchaus eine Suite haben wollen, müssen Sie sich wieder an Siloti wenden. Im vorigen Jahr traf er eine Auswahl von Nummern für 2 Suiten, aber ich habe den Zettel verloren, auf dem seine Notiz stand. Ich bin endgültig gegen eine Suite, aber für eine Herausgabe einzelner Nummern. Ich habe das Ballett nicht zur Hand und kann daher keine Liste aufstellen. Die 4. Szene (Der Schlaf), in Wahrheit der beste Teil der Partitur, müsste vollständig gedruckt werden.“

Hier blieb die ganze Frage einer Suite nach dem Ballett bis zu Tschaikowskys Tode (1893) hängen, tatsächlich bis 1899. In diesem Jahre schlug Moritz Keller Jurgenson seine *Dornröschen-Suite* vor, die, so behauptete er, Tschaikowsky gebilligt hatte, als er sie in einem seiner Konzerte 1890 zu hören bekam. Jurgenson hatte Interesse dafür, fand aber beim Vergleich mit der vollständigen Partitur des Balletts, dass auch das mehr ein Potpourri war, als eine Folge von zusammenhängenden Nummern, wie es Tschaikowsky hatte haben wollen. Er lehnte daher Kellers Angebot ab und wandte sich wieder an Siloti, der sofort in der Lage war, Auswahl und Anordnung für eine wirkliche Suite zu bestimmen. Die Teile aus dem Ballett, zweifellos dieselben, die er früher Tschaikowsky vorge schlagen hatte, sind folgende:

No. 1. Introduction (das Thema von Carabosse im Anfang des Balletts, die Erscheinung der Flieder-Fee, und die Umwandlung des Schlossgartens in einen Wald, aus dem Finale von Akt 1).
No. 2. Adagio. Pas d'action (sog. Rosen-Adagio aus Akt 1).

No. 3. Pas de caractère (Der gestiefelte Kater und die weiße Katze, Akt 3).

No. 4. Panorama (Die Schiffsreise des Prinzen zu Auroras Schloss am Ende von Akt 2).

No. 5. Walzer (Akt 1).

Die vollständige Partitur von Silotis Suite aus *Dornröschen* wurde von Jurgenson im Dezember 1899 als Tschaikowsky, Op. 66A herausgegeben.

David Lloyd-Jones

THE SLEEPING BEAUTY

Suite from the Ballet

Pyotr Il'yich Tchaikovsky

(1840–1893)

Op. 66a

I. Introduction. La Fée des Lilas

Allegro vivace.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flauto piccolo, Flauto I, Flauto II, Oboi, Corno inglese, Clarinetti in A, and Fagotti. The brass section includes Corni in F I, II, III, IV, Pistoni in A, Trombe in A, Tromboni tenori, Trombone basso e Tuba, and Timpani A, B, H. The percussion section includes Piatti e gr. Cassa. The string section includes Arpa, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and C-Bassi. The score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *Allegro vivace*. The dynamic marking *fff* is used throughout. The score is divided into three measures, with the first measure containing the main melodic and harmonic material, and the subsequent measures providing accompaniment and texture.

This page of musical score is for a piano, featuring 18 staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system consists of 10 staves, and the second system consists of 8 staves. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *fff* (fortissimo) and *ff* (fortissimo). The notation includes various musical symbols such as clefs, accidentals, and articulation marks.

This page of musical notation is divided into three main systems. The first system consists of six staves: a single treble clef staff at the top, followed by two grand staves (treble and bass clefs), and three more staves at the bottom. The second system also consists of six staves, with the top staff being a grand staff and the bottom three staves continuing the multi-staff arrangement. The third system consists of five staves, with the top staff being a grand staff and the bottom three staves continuing the multi-staff arrangement. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final system.