

# Tschaikowsky-Gesellschaft

## Mitteilungen 16 (2009)

S. 3-11

Zu Tschaikowskys „Dornröschen“

„Eine meiner besten Schöpfungen“

Anmerkungen zu Tschaikowskys „Dornröschen“

(Thomas Kohlhase und Lev Vinocour)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie

Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:

[http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index\\_htm\\_files/abkuerzungen.pdf](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf)

Copyright: Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. / Tchaikovsky Society

<http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/impressum.htm>

[info@tschaikowsky-gesellschaft.de](mailto:info@tschaikowsky-gesellschaft.de) / [www.tschaikowsky-gesellschaft.de](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de)

Redaktion:

Thomas Kohlhase (1994-2011),

zusammen mit Kadja Grönke (2006-2008),

Lucinde Braun und Ronald de Vet (seit 2012)

ISSN 2191-8627

## Zu Tschaikowskys „Dornröschen“<sup>1</sup>

### „Eine meiner besten Schöpfungen“

#### Anmerkungen zu Tschaikowskys „Dornröschen“ von Thomas Kohlhasse

Mit ihren Balletten *Le lac des cygnes* („Der Schwanensee“ op. 20, 1875/76), *La belle au bois dormant* („Dornröschen“ op. 66, 1888/89) und *Casse-noisette* („Der Nußknacker“ op. 71, 1891/92) haben die Ballettmeister und Choreographen des kaiserlichen Marientheaters in St. Petersburg, Marius Petipa (1822-1901) und Lew Iwanow (1834-1901), und der führende russische Komponist seiner Zeit, Pjotr Iljitsch Tschaikowky (1840-1893), Ballettgeschichte geschrieben. Alle drei Ballettmusiken waren Auftragswerke. Die Musik zu „Schwanensee“ hatte ursprünglich das Moskauer Große Theater geordert; doch erst die posthume Petersburger Inszenierung von 1895 wurde zum Muster aller weiteren „Schwanensee“-Aufführungen bis in unsere Zeit hinein. „Dornröschen“ und „Nußknacker“, vom Direktor der kaiserlichen Theater, dem kunstsinnigen frankophilen Iwan Wsewoloshsky bei Tschaikowsky in Auftrag gegeben, waren von Anfang an höchst erfolgreich. Die drei Bühnenwerke gelten als Prototypen des klassischen Balletts und leben, auch mit ihren Petersburger Originalchoreographien, bis heute fort. Tschaikowskys Partituren haben das seinerzeit musikalisch beliebige und seichte, im besten Falle unauffällig unterhaltende und dem Tanz nützliche Genre (etwa à la Riccardo Drigo, dem fest bestellten Ballettkomponisten und -dirigenten des Marientheaters, Ludwig Minkus und Cesare Pugni) und die bislang künstlerisch periphere, ja anrühige Gattung des Balletts auf eine ästhetisch anspruchsvolle Ebene gehoben, der sich auch spätere Choreographen und Komponisten verpflichtet fühlten.

In idealer Weise gilt das für „Dornröschen“, auch wenn dieses Werk auf den Bühnen der Welt weniger präsent ist als „Schwanensee“ und „Nußknacker“. Das liegt wohl vor allem an dem großen Aufwand, den das Ballett in Ausstattung, Größe und tänzerischem Anspruch der Besetzung sowie spieltechnischer Schwierigkeit der Partitur erfordert: Die reine Aufführungsdauer der vier – ungekürzten – Teile (Prolog und drei Akte) beträgt gut zweieinhalb Stunden; die Besetzungsliste der Petersburger Uraufführung nennt 59 Solotänzer einschließlich der Corpstänzer mit Soloverpflichtung, zusätzlich 66 Corpstänzer und 30 Schüler der kaiserlichen Ballettschule – also insgesamt 155 Tänzer. Musikalisch wird man „Dornröschen“ über Tschaikowskys andere beiden Ballettmusiken stellen, so herrlich freilich auch diese sind. Dramatische Konzentration (mit drei Leitmotiven), langer symphonischer Atem, gestisch sprechende Musik zu Szenen und Pas d’action, prächtige Aufzüge und mitreißende Tanzspiele, lyrische Solo-Pas, ein wahres Feuerwerk kurzer Charaktertänze und prägnanter Divertissements (mit verschiedenen bekannten Figuren aus Charles Perraults Märchensammlung), historisierender Ton und barocke Tänze wie Menuett, Gavotte, Sarabande bei der Beschwörung der höfischen Welt im Frankreich Ludwigs XIV. – all dies macht „Dornröschen“ wohl zu Tschaikowskys üppigstem und typischsten Werk.

Wohl kein anderer Komponist seiner Zeit – lediglich Léo Delibes wäre noch zu nennen, dessen *Sylvia* Tschaikowsky übrigens kannte und hochschätzte – hat Ballettmusik

---

<sup>1</sup> Die folgenden Texte sind bedauerlicherweise im Booklet der CD *Peter Tchaikovsky. The Sleeping Beauty / La belle au bois dormant / Dornröschen. Two Piano Suites arranged by Mikhail Pletnev [and] Theodor Kirchner. Lev Vinocour, Piano. RCA Red Seal 88697 35899 2 (2008)* gekürzt worden, die Hinweise zu den einzelnen Nummern sind sogar insgesamt entfallen. Deshalb mag die Wiedergabe der vollständigen Einführungstexte im vorliegenden Heft der *Mitteilungen* willkommen sein.

geschrieben, die zugleich so „ballabile“ (tanzbar), stilistisch reich sowie künstlerisch sowohl anspruchsvoll als auch populär ist wie diejenige Tschaikowskys. Er hat das bisher leichte und seichte Genre symphonisch geadelt und es auf eine Stufe mit den seriösen „großen“ Gattungen der Musik des späten 19. Jahrhunderts gestellt: Oper, Symphonik, Konzert und Kammermusik. Die kongenialen Petersburger Ballettmeister Petipa und Iwanow haben sie zu Choreographien inspiriert, die bis in unsere Zeit weltweit nachwirken und, an ihrer Geburtsstätte, dem Petersburger Marien-theater, bis heute nicht nur kontinuierlich weiter gespielt und von Tänzergeneration zu Tänzergeneration weitergegeben, sondern bis in die kleinsten Details liebevoll gepflegt und lebendiggehalten werden.

„Dornröschen“ – nach dem Märchen *La belle au bois dormant* aus den *Contes de ma mère l'Oye* (1697) von Charles Perrault (1628-1703) – stellt auch insofern einen Glücksfall der Ballettgeschichte dar, als es von Anfang an in engem Zusammenwirken von Theaterdirektion, Ballettmeister und Komponisten bis ins kleinste Detail hinein geplant und verwirklicht worden ist – und weil keine Mittel für eine verschwenderisch ausgestattete Inszenierung gespart wurden. Nachdem Wsewoloshsky dem Komponisten ein Szenarium („im Stile Louis' XIV.“) geschickt hat, reagiert Tschaikowsky „unbeschreiblich bezaubert und entzückt“ (22. August 1888); bevor er sich an die Komposition machen werde, wolle er sich „ausführlich mit dem Ballettmeister besprechen“. (Von Wsewoloshsky stammen auch das Libretto des Balletts sowie Entwürfe zum Bühnenbild und zu den Kostümen.) Nach der Besprechung Tschaikowskys und Petipas im November 1888 verfaßt der Ballettmeister ein detailliertes szenisch-musikalisches „Programm“ (November bis Januar). Dieses Tanzprogramm mit minutiösen Angaben zu Charakter und Inhalt, Tempo und Tak-tart sowie Dauer der einzelnen Nummern zeigt das dramatische Geschick und die musikalische Phantasie Petipas; und Tschaikowskys Partitur offenbart sein Genie: Die Vorschriften des Choreographen, die ihn eher eingeschränkt haben müßten, fordern ihn vielmehr heraus und beflügeln ihn in einem ungeheuren Schaffens-elan zu einem seiner einfallsreichsten und besten Werke. (Allerdings nahm er sich in manchen Fällen auch die Freiheit, von Petipas Vorschlägen abzuweichen.)

In nur vierzig Tagen entwirft Tschaikowsky das umfangreiche Werk vollständig, wie er stolz auf der letzten Seite seines Particells notiert: „Ich habe den Entwurf am 26. Mai 1889 um 8 Uhr vollendet. Gelobt sei Gott! Insgesamt habe ich 10 Tage im Oktober [1888], 3 Wochen im Januar [1889] und eine Woche jetzt daran gearbeitet.“ Er instrumentiert das Werk von Ende Mai bis Mitte August 1889 in Frolowskoje, seinem damaligen Wohnsitz in der Nähe von Klin (Bezirk Moskau). Seiner Vertrauten Nadjeshda von Meck schreibt er am 25. Juli 1889: „Mir scheint, daß die Musik dieses Balletts eine meiner besten Schöpfungen sein wird. Das Sujet ist so poetisch, musikalisch so dankbar, daß ich, während ich es komponierte, sehr begeistert war und mit der Wärme und Passion schrieb, die Voraussetzung für die gute Qualität eines Werkes sind.“ Und in einem Brief vom 13. August an dieselbe Adressatin ist zu lesen: „Ich habe mit besonderer Sorgfalt und Liebe an der Instrumentierung gearbeitet und einige ganz neue [Instrumenten-] Kombinationen für das Orchester gewählt, die, wie ich hoffe, sehr schön und interessant klingen werden.“

In nicht wenigen Fällen unsicher und wechselhaft in der Beurteilung seiner eigenen Werke, ist sich der Komponist im Hinblick auf „Dornröschen“ absolut sicher. Die Rezeptionsgeschichte des Balletts hat ihm recht gegeben. Sollte man ein einziges Werk des russischen Meisters nennen, das in besonderem Maße seine stilistische Eigenart und Vielfalt zeigt, seine unerschöpflich blühende melodische Erfindungsgabe, seine Originalität und sein Raffinement im Rhythmischen und Harmonischen, seine gleich starke Begabung für das Lyrische und Dramatische, das Elegische und Pathetische, das Zarte und Schwelgerische, das Ernste, Heitere, Komische und Groteske, das Einfache und Komplizierte, das

Natürliche und Kunstvolle, seinen Sinn für das Feine und Deftige, für Zeitgeschmack und „alte Zeiten“ – dann müßte man unbedingt und zuerst seine Ballettmusik *La belle au bois dormant* nennen. Sie ist nicht nur ein Meisterwerk der Gattung, sondern eine der schönsten, vielseitigsten und kostbarsten Schöpfungen Tschaikowskys. Ihre fast symphonische Breite bei minutiöser Ausarbeitung der Details, die Formenvielfalt, die prägnante motivische und thematische Zeichnung von Situationen, Personen und Charakteren mit einer unendlich reichen Instrumentationspalette vermögen beim Anhören sogar über das Fehlen der Bühne hinwegzutäuschen.

Welch eine Herausforderung an den Autor und an den Interpreten einer eigenständigen Klavierfassung – und, ist diese gelungen, welch ein reizvolles ästhetisches Vergnügen für den Hörer, Bekanntes und Vertrautes in einem neuen Gewande kennenzulernen, sowohl, was Auswahl und Kombination verschiedener Nummern der Originalpartitur, als auch, was ihre satztechnische und klangliche Neuschöpfung betrifft!

### Lev Vinocour: Mein „Dornröschen“

„Berauscht von der Einzigartigkeit des Spektakels und der glänzenden Überfülle der Details waren die Zuhörer kaum imstande, das Ballett richtig einzuschätzen, so, wie sie es später taten.“ Mit diesen Worten resümierte Tschaikowsky die vom Zaren Alexander III. als Neujahrgeschenk an seine Familie geplante Uraufführung des „Dornröschen“-Balletts am 3. Januar 1890 im Kaiserlichen Mariinskij-Theater zu St. Petersburg. Die für die Geschichte der Kunst so bedeutende und wegweisende Aufführung wurde zur Legende, ebenso wie die sie vorbereitende Zusammenarbeit Tschaikowskys mit dem Choreographen Marius Petipa, sozusagen unter der Obhut des Zaren selbst: Dieser hatte angeordnet, keine Mühe zu scheuen, und die Übernahme der Kosten in unbegrenzter Höhe garantiert. Unversehrt hat dieses vollkommene Meisterwerk überlebt, unversehrt ist es durch alle Stürme und Wirren des 20. Jahrhunderts auf uns gekommen, seine humanen und ästhetischen Ideale wurden immer wieder neu verkündet. Und doch konnte es, trotz aller Bemühungen, seine Ursprünglichkeit zu bewahren, nicht unberührt bleiben von den Einflüssen von Zeit und Gegenwart. Bei aller Verbundenheit mit den kulturellen Traditionen und den Generationen vor uns: wir leben und empfinden anders, bewegen uns anders, ja, atmen sogar anders, nämlich schneller.

Mit der Zusammenstellung der vorliegenden Aufnahme wollte ich das zeigen. Auf den gemütlichen, bitter-süßen Ruhepol von Tschaikowskys älterem Zeitgenossen Fürchtegott Theodor Kirchner prallt die aufgewühlte, brillant-virtuose und fast ruhelose Welt meines älteren Zeitgenossen Michael Pletnev. Bewußt habe ich das chronologische Prinzip außer acht gelassen und mit der um 1990 in Moskau entstandenen Suite meines Lehrers begonnen. Zu jener Zeit studierte ich am Moskauer Konservatorium in der Klasse von Professor Lew Wlasenko (1928-1996). Ihm hat Pletnev, mehrere Jahre lang Wlasenkos Assistent, seine „Dornröschen“-Suite gewidmet. Ich erinnere mich noch genau an die Begeisterung, die wir, ausgewählte Zuhörer, damals empfanden, als Pletnev einzelne Nummern der zukünftigen Suite im Rachmaninow-Saal des Konservatoriums vortrug. Besonders entzückt war ich von der Episode mit dem Gestiefelten Kater und dem Weißen Kätzchen. Ich selbst spielte das Stück trotz der Vortragsangabe „*rubato assai*“ allerdings etwas strikter und schlichter. Überhaupt habe ich versucht, mich vom Einfluß der Pletnevschen Interpretation zu befreien, und mich an die „objektive“ Druckausgabe der Suite von 1999 gehalten. Seit der Entstehung der Suite waren inzwischen fast zwanzig Jahre vergangen. Möglicherweise

hat der Autor in der Druckausgabe einige besonders eigenwillige Aufführungsnuancen auch deshalb gestrichen, um sie sich für eigene Aufführungen zu reservieren.

Zu Beginn der Aufnahme stehen also die modernen, zeitgenössischen Gefühle und Gedanken zum großen, zeitlosen Klassiker „Dornröschen“. Darauf folgen, als Kontrast, die sanftmütigen, fast etwas melancholischen zehn Stücke aus „Dornröschen“, die Theodor Kirchner, erster Absolvent des Leipziger Konservatoriums und seinerzeit Protégé Felix Mendelssohn Bartholdys und Robert Schumanns, im Auftrag von Tschaikowskys deutschem Verleger Daniel Rahter, Hamburg, um 1890, als einhundert Jahre vor Pletnevs Suite, bearbeitet hat. Den Einfluß Schumanns meine ich in Kirchners Transkriptionen unterschiedlich spüren zu können – und gibt es ihn nicht auch in Tschaikowskys Original? Wissen wir doch, wie sehr Tschaikowsky Schumann schätzte. Beispielhaft zu nennen wären die „eusebianische“ Zerbrechlichkeit im ersten Stück, „Die Gaben der Feen“; der trotzige, typisch Schumannsche punktierte Rhythmus in der Eröffnung zum „Tanz der Fliederfee“, einer elftaktigen Episode, die Kirchner frei hinzukomponiert hat; ein „florestanischer“ Aufschwung im Tanz der „Fee der blühenden Ähren“ und in der Nummer „Blauer Vogel und Prinzessin Florine“. Und hört man nicht dieselben Stimmen aus der Vergangenheit in der Sarabande und im Menuett, die man schon früher in Schumanns „Davidsbündlertänzen“ gehört hat? (Kirchner hat übrigens „Neue Davidsbündlertänze“ komponiert.)

Ein klassisches Meisterwerk, dies bestätigt also auch Tschaikowskys „Dornröschen“, gleicht einem Keime, der mit der Zeit aufgeht und immer neue Facetten entfaltet, die zwar von Anfang an dem Werk innewohnen, den Zeitgenossen aber verborgen blieben. Ich möchte hoffen, daß jeder, der tief in das Werk hineinzuhören und -denken vermag, für sich persönlich seine eigene Botschaft entdeckt. Die Rezeption klassischer Kunst und die Beziehung zu ihr sind ein vielschichtiger Prozeß, geprägt von unterschiedlichen und wechselseitigen Entdeckungen; sie setzen Achtung und die Fähigkeit voraus, sich selbst vergessen zu können, ja eine Art Selbstlosigkeit, ohne die Kunst weder geschaffen noch erlebt werden kann.

So habe ich mir selbst bei der Vorbereitung der vorliegenden Aufnahme nur einen geringen Anteil eigener schöpferischer Arbeit eingeräumt. Dem Programm fehlte ein angemessenes Schlußstück. Tschaikowskys Originalmusik endet mit einer besonderen Episode, einer „Apotheose“, in der, nach Petipas Tanzprogramm, Apollon im Kostüm Ludwigs XVI. erscheint, im Licht der Sonne und von den Feen umgeben. Weder Michael Pletnev noch Theodor Kirchner haben diese Nummer berücksichtigt. Eine bloße Wiedergabe der Fassung des gedruckten Klavierauszugs von Alexander Siloti (Moskau 1889) kam nicht infrage. Ein unerwarteter Zusammenhang half weiter. Der Apotheose am Schluß des Balletts liegt ein altes französisches Lied „Vive Henri IV“ zugrunde. Ausgearbeitet und mit kolossaler Instrumentierung grandios gesteigert, bietet die schlichte Melodie nun den prunkvollen Abschluß des großen Spektakels – und weist nebenbei auch noch auf den literarischen Urvater des Werks hin: Charles Perrault (1628-1703), erfolgreicher Literat am Hof des Sonnenkönigs Louis XIV. und Enkel des im Volkslied besungenen Henri IV. Zehn Jahre, bevor „Dornröschen“ entstand, hatte die schlichte Volksweise das Interesse Franz Liszts auf sich gezogen. Etwa 1879/80 schrieb er eine Transkription in dem für seine späte Schaffensperiode typischen lapidaren und doch in jedem Moment erfindungsreichen Stil. Von den beiden Extremen ausgehend – Tschaikowskys Opulenz und Liszts Kargheit – habe ich versucht, meinen eigenen kurzen Beitrag zur – vorläufigen – Vollendung der „Dornröschen“-Geschichte zu liefern. Ich hoffe, er vermag die Begeisterung und die Pietät widerzuspiegeln, welche ich zu diesem Werk hege.

Musik und Szene:  
Hinweise zu den einzelnen Nummern der Suite  
nach den musikalisch-szenischen Plänen von Marius Petipa

zusammengestellt von Lev Vinocour, unter Verwendung von:  
Marius Petipa, *Materialy, vospominanija, stat'i*, Leningrad 1971,  
und Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, Oxford 1985, Appendix D

Vorbemerkungen. Die Nummernangaben entsprechen denen von Tschaikowskys Partitur. Zusätze bei der Nummernangabe (z. B. unter Nr. 12) sind den szenischen Angaben in Tschaikowskys Partitur entnommen. *Kursiv* gesetzt sind die im Original französischen Texte Petipas aus seinem Programm *La Belle au bois dormant. Ballet fantastique en cinq tableaux* vom Juli 1889, aufbewahrt im Staatlichen Theatrumuseum (A. A. Bachruschin), Moskau, hier zitiert nach Roland John Wiley 1985, S. 359-370. Die Texte aus Petipas Tanzprogramm für Tschaikowsky (1888/89) hat Wiley (ebenda, S. 354-359) nach der russischen Ausgabe Petipa 1971 ins Englische übersetzt.

### 1. Prolog

Das Eröffnungsstück der Suite von Michael Pletnev kombiniert verschiedene Episoden der originalen Ballettmusik; im wesentlichen sind dies:

Orchester-Introduction (mit den Leitmotiven der Fee Carabosse und der Fliederfee). – Finale des Prologs (Nr. 4). Ein lautes Geräusch im Vorzimmer; ein aufgeregter Page berichtet, eine weitere Fee sei vor dem Schloßtor eingetroffen: Carabosse, die mächtigste und böseste Fee des ganzen Landes, welche man zur Tauffeier einzuladen vergessen hatte. (*Mouvement très animé* / A quite lively movement / Musik bewegten Charakters.) – In einer von sechs fetten Ratten gezogenen Karre fährt Carabosse auf die Bühne. (*Musique d'un caractère fantastique* / Music of fantastic character / Musik phantastischen Charakters.) Sie lacht höhnisch und zähnefletschend. (*Musique en situation* / Music appropriate to the situation / Der Situation entsprechende Musik.) Sie spricht ihren magischen Fluch aus. Es folgt der Tanz ihrer häßlichen Ratten-Pagen (*Petite danse fantastique et grotesque* / A short, grotesque fantastic dance / Kurzer, grotesker und phantastischer Tanz.) König, Königin und der ganze Hof sind vor Entsetzen wie versteinert. – Die Fliederfee, welche ihre Gabe zur Taufe von Prinzessin Aurora noch nicht überreicht hatte, mildert die unheilvolle Prophezeiung ab. (*Musique douce et un peu ricaneuse* / Tender and rather derisive music / Musik von zartem und etwas spöttischem Charakter.) – Finale des I. Akts: Die Fliederfee versenkt Prinzessin Aurora, den König und den ganzen Hofstaat in einen hundertjährigen Schlaf.

### 2. Tanz der Pagen (und Hoffräulein)

I. Akt, Nr. 8 b. *Danse des demoiselles d'honneur et des pages* / Dance of the Maids of Honour and Pages / Tanz der Hoffräulein und Pagen.

*Allegro pour les demoiselles d'honneur – 48 mesures et finir par un tempo de polka pour les pages.* / *Allegro for the maids of honour. 48 bars, concluding with a polka tempo for the pages.*

### 3. Vision

II. Akt, Nr. 15 (*La vision d'Aurore*. Prinzessin Aurora und Prinz Désiré), Coda (Nr. 15 c). Presto.

*Pour la coda – musique avec sourdine – 2/4 comme dans le songe d’une nuit d’été / Coda in 6/8, concluding in 2/4. This is one pas. / Für die Coda: Musik mit Dämpfern, 2/4-Takt, wie im Traum einer Sommernacht.*

#### **4. Andante**

II. Akt, Nr. 15 a, *Pas d’action (Scène d’Aurore et de Désiré)*. Andante cantabile.

*À un nouveau geste de la Fée (des lilas), Aurore se lève et s’élance sur la scène. Adage voluptueux. / With a new wave of the fairy’s magic wand Aurora appears and rushes on stage. 6/8 for 24 bars. A voluptuous *adagio*. / Nach einem erneuten Wink des Zauberstabs der Fliederfee erscheint Prinzessin Aurora und wendet sich dem Prinzen Désiré zu. Musik im 6/8-Takt sinnlichen Charakters.*

#### **5. Silberfee**

III. Akt, Nr. 23 *Pas de quatre, Variation II: La Fée-Argent / Silver Fairy / Silberfee*. Allegro giusto.

*Argent – on doit entendre sonner l’argent – temps de polka / Silver – the sound of coins must be heard. In polka time. / Silberfee – man muß das Klirren der Münzen hören – Polka-Tempo.*

#### **6. Gestiefelter Kater und weißes Kätzchen**

III. Akt, Nr. 24 *Pas de caractère. Le chat botté et la chatte blanche / Puss-in-boots and the White Cat*. Allegro moderato.

*Des miaulements réciproques, des caresses, et des coups de griffes. Pour la fin, égratignures et le cri du chat. Pour commencer un 3/4 amoureux et pour finir un 3/4 précipité de miaulements. (Le pas ne doit pas être long.) / Mutual caresses, miaowing, and scratching with their claws. At the end the cry of a scratched cat. For the beginning love music in 3/4. At the end, accelerated 3/4 and miaowing. (This *pas* must not be long.) / Gegenseitige Liebkosungen, Miauen und Krallenhiebe. Am Schluß Blessuren und Schrei des Katers. Zu Beginn zärtlich, 3/4-Takt, am Ende sich beschleunigende 3/4 mit Miauen. (Dieser Tanz darf nicht lang sein.)*

#### **7. Gavotte (der Baronessen)**

II. Akt, Nr. 12 c, *Danse des baronesses / Dance of the Baronesses / Tanz der Baronessen*. Allegro moderato (Tempo di Gavotte).

*24 mesures – Danse des baronnes – arrogantes et guindées / They are arrogant and conceited – 24 bars. / 24 Takte – Tanz der Baronessen – arrogant und affektiert.*

#### **8. Fee Zwitschernder Kanarienvogel**

Prolog, Nr. 3 *Pas de six* der sechs Feen, *Variation IV: Canari qui chante / The Singing Canary Fairy / Fee Zwitschernder Kanarienvogel*. Moderato.

(Petipa braucht zu dieser Nummer keine näheren Angaben zu machen; Tschaikowsky schreibt eine seiner köstlichsten Miniaturen.)

#### **9. Rotkäppchen und der Wolf**

III. Akt, Nr. 26 (a) *Pas de caractère (Chaperon rouge et le Loup) / Little Red Riding Hood and the wolf / Rotkäppchen und der Wolf*. Allegro moderato.

*Pas de caractère – très court. Elle arrive gaîment avec son pot-au-lait. 3/4 – 32 mesures. Elle casse son pot-au-lait – elle pleure. Arrive le loup – elle tremble – le loup la tranquillise – temps de polka – aboiement douxereux – la caresse, lui promet de lui faire obtenir son pardon, si elle le conduit chez sa vieille mère. Le pas finit avec le temps de valse un peu plus précipité. Elle part tremblant et emportée par le loup. / She runs in merrily with a milk pail. 2/4 *spiccato*. 32 bars. The pail breaks. She cries. The wolf appears. She trembles. The*

wolf terrifies her (in polka time – cloying), consoles her, promises to obtain a pardon for her if she leads him to her grandmother. The *pas* ends with several polka *temps* speeded up (the wolf carries her out, trembling). / Charaktertanz – sehr kurz. Rotkäppchen kommt heiter mit einem Milchtopf daher. 3/4 – 32 Takte. Ihr Milchtopf zerbricht – sie weint. Kommt der Wolf daher – sie zittert – der Wolf beruhigt sie – Polka-Tempo – zärtliches Bellen – er streichelt sie, verspricht ihr, daß ihr verziehen wird, wenn sie ihn zu ihrer Großmutter führt. Der Tanz endet im etwas schnelleren Walzer-Tempo. Zitternd wird sie vom Wolf weggetragen.

(In Petipas Programmen ist also einmal von Polka, zum anderen von Walzer die Rede. Tschaikowsky schreibt seine Musik aber einheitlich im 2/4-Takt.)

### 10. Adagio

III. Akt, Nr. 28, *Pas de deux (Aurore et le Prince Désiré)*, Entrée, b) Adagio (6/8-Takt).

*Un adage assez grande et large, avec des fortés et des temps d'arrêts.* / A rather large *adagio* with *fortes* and with pauses. / Ein ziemlich großes und breites Adagio, mit Forte-Stellen und Pausentakten.

### 11. Finale

III. Akt, Nr. 30, *Finale*. Allegro brillante (Tempo di Mazurka).

*Coda générale. Musique entraînante, bouillante, à faire sauter tout le monde.* / General coda. Mazurka. Charming, exuberant music, capable of making anyone dance. / Allgemeine Coda. Mitreißende, erregte Musik, die jedermann in die Luft fliegen läßt.

### 12. Die Gaben der Feen

Prolog, Nr. 2, *Scène dansante (Entrée des Fées)*. Moderato con moto (*Entrée des Fées*) – Un poco più animato (*Entrée de la Fée des Lilas*) – Allegro moderato (*À un signe de Catal-abutte les pages et les jeunes filles accourent avec les présents*) – Tempo di Valse (*Groupes et danses des pages et des jeunes filles*).

*Entrée des fées. Candide, Fleur de Farine, Violante, Canari (qui chante), Miettes (qui tombent).* Un 3/4 gracieux. *Entrée de la Fée des lilas – marraine principale d'Aurore.* Le 3/4 plus

*large. Les pages et les jeunes filles viennent en dansant. Le 3/4 assez animé et dansant.* / 3/4, grazioso. 3/4, more broadly. 3/4, quite lively (pages and young girls enter dancing). / Auftritt der Feen (...) 3/4 anmutig. Auftritt der Fliederfee, Auroras Hauptpatin. 3/4 breiter. Pagen und Mädchen treten tanzend auf. 3/4 ziemlich lebhaft und tänzerisch.

### 13. Fee der blühenden Ähren

Prolog, Nr. 3, *Pas de six* (der Feen), *Variation II: Coulante. Fleur de Farine*. Allegro.

*Coulante. Fleur de Farine.* / *Coulante, finest wheat flour.* / *Coulante. Feinstes Weizenmehl.*

### 14. Tanz der Fliederfee

Prolog, Nr. 3, *Pas de six* (der Feen), *Variation VI: La Fée des Lilas*. Tempo di Valse.

*La Fée des lilas – variation voluptueuse.* / Lilac Fairy, voluptuous variation. / Fliederfee – sinnliche Variation.

### 15. Menuett (der Herzoginnen)

II. Akt, Nr. 12 b, *Danse des duchesses*. Moderato con moto (Tempo di Minuetto).

*24 mesures. Danse des duchesses – nobles et orgueilleuses.* / Dance of the duchesses. They are noble and proud – 24 bars. / 24 Take. Tanz der Herzoginnen – vornehm und stolz.

### 16. Walzer

I. Akt, Nr. 6, *Valse*. Allegro (Tempo di valse).

*Allégresse générale. 8 à 16 mesures pour se placer. Valse cantabile (coulante) 150 mesures. Corps de ballet.* / General rejoicing. 16 bars in order to take places and begin the waltz *cantabile* (smooth). The *corps de ballet* with large and small hoops of flowers, which they prepared for Aurora's birthday. / Allgemeine Freude. 16 Takte zum Aufstellen. Walzer *cantabile*, 150 Takte. Das *Corps de ballet* mit großen und kleinen Blumenreifen, die zum Geburtstag von Prinzessin Aurora vorbereitet wurden.

(Wie in anderen Fällen hat sich Tschaikowsky nicht an die Vorschläge zur Anzahl der Takte gehalten. Die Einleitung zum Walzer umfaßt nicht 8-16, sondern 36 und der Walzer selbst nicht 150, sondern 261 Takte.)

### **17. Bootsfahrt zum Schloß**

II. Akt, Nr. 17, *Panorama*. Andantino.

*Panorama. La barque avance. Musique selon le temps que durera le panorama. La barque avance avec rapidité – le paysage devient de plus en plus sauvage, le jour baisse; bientôt il fait nuit – la lune éclaire le sillage de la barque en paillettes argentées. On aperçoit au loin un château qui disparaît de nouveau à un coude de la rivière. Mais le voilà enfin ce château – but du voyage.* / The boat is under way. The length of the music depends on the extent of the panorama. / Das Boot (in dem die Fliederfee Prinz Désiré zu Dornröschens Schloß bringt) bewegt sich voran. Die Länge der Musik hängt von der Dauer des Panoramas ab.

(Tatsächlich bewegt sich nicht das Boot, sondern die Szenerie, die Petipa beschreibt: Ein entsprechendes „unendliches“ Bühnenbild wird auf riesigen senkrechten Rollen gleichmäßig ab- und aufgerollt und erweckt die Illusion, daß sich das – tatsächlich auf einer Stelle bleibende – Boot und der Betrachter des Spektakels durch die Landschaft bewegen. Dieses bühnentechnische Wunder begleitet Tschaikowsky mit einem traum- und zauberhaften Bewegungskontinuum.)

### **18. Aschenbrödel und Prinz Fortuné**

III. Akt, Nr. 26 d, *Cendrillon et le Prince Fortuné*. Allegro agitato – Tempo di Valse (Moderato).

*32 mesures d'un temps passionné.* / Variations for Cinderella and the Prince Fortuné of a passionate character. 32 bars. / 32 Takte leidenschaftlichen Charakters.

### **19. Blauer Vogel und Prinzessin Florine**

III. Akt, Nr. 25, *Pas de Quatre*, [Entrée:] Adagio.

*Petit andante – la musique exprime le chant d'un oiseau.* / A little *andante*. The music represents the singing of birds. / Kleines Andante – die Musik drückt das Singen eines Vogels aus.

### **20. Der Däumling, seine Brüder und der Menschenfresser**

III. Akt, Nr. 27, *Pas berrichon (Le petit poucet, ses frères et l'Ogre)*. Allegro vivo.

*Pas Berrichon.* (Tanz aus der historischen mittelfranzösischen Landschaft Berry.) *Pas de caractère très court. Le petit poucet et ses frères. Ils arrivent 7 d'une seule file. Le premier, le plus petit poucet, porte les bottes de l'ogre. Ils sont joyeux de cette éclatante victoire. Pour l'entrée un 2/4 – 16 mesures. Ils arrivent à grandes enjambées. Après les 16 mesures, le 2/4 devient très gai et il rient aux éclats et dansent autour des bottes. À la fin, ils entendent le grognement de l'ogre. Le petit poucet tout tremblant met les bottes, et les 6 autres se tenant par la file, ils fuient à toutes jambes poursuivis par l'ogre.* / Tom Thumb and his brothers. All seventeen [recte: seven] enter in one line. First the smallest, Tom Thumb, puts on the ogre's boots. They rejoice over this brilliant victory. For the entrance 16 bars in 2/4. They move in gigantic steps. After these 16 bars the music becomes very merry; they dance and laugh. At the end the growling of the ogre reaches them. They dash off as fast as

their legs can carry them, pursued by the ogre. / Pas Berrichon. Sehr kurzer Charaktertanz. Däumling und seine Brüder. Zu siebt kommen sie in einer Linie herein. Der erste, kleinste, trägt die Stiefel des Menschenfressers. Sie freuen sich über ihren glänzenden Sieg. Für den Auftritt 16 Takte im 2/4-Takt. Sie bewegen sich in großen Schritten. Nach den 16 Takten wird der 2/4-Takt sehr ausgelassen, sie lachen aus vollem Halse und tanzen um die Stiefel herum. Schließlich hören sie das Grummeln des Menschenfressers. Däumling, vor Angst zitternd, wirft die Stiefel hin, er und die anderen sechs fliehen in einer Reihe, vom Menschenfresser verfolgt, so schnell ihre Beine sie tragen.

## **21. Sarabande**

III. Akt, Nr. 29, *Sarabande*. Andante.

*Sarabande de caractère*. / Sarabande. Quadrille performed by Turks, Ethiopians, Africans, and Americans, 3/4 – 48 bars. (A pompous and measured dance.) / Sarabande. Quadrille, getanzt von Türken, Äthiopiern, Afrikanern und Amerikanern, 3/4-Takt, 48 Takte. (Ein pompöser, gemessener Tanz.)

## **22. Apotheose**

III. Akt, Nr. 30 (b), *Apothéose*. Andante molto maestoso.

*Apothéose. Musique en situation – large, grandiose. Air Henri IV. Apollon en costume de Louis XIV, éclairé par le soleil [et] entouré des fées*. / Apotheosis. Music appropriate to the situation – broad, grandiose. Apollo in the costume of Louis XIV, illuminated by the sun and surrounded by fairies. / Apotheose. Der Situation entsprechende Musik – breit, großartig. Lied Henri IV. Apollo, gekleidet wie Louis XIV, von der Sonne umstrahlt und von den Feen umgeben.