

Edition Eulenburg  
No. 493

# RIMSKY-KORSAKOV

---

SCHEHERAZADE  
Symphonic Suite for Orchestra  
Op. 35



Eulenburg

---

NIKOLAY RIMSKY-KORSAKOV

---

SCHEHERAZADE

Symphonic Suite for Orchestra  
Op. 35



Ernst Eulenburg Ltd

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

---

# CONTENTS

---

Preface .....	III
Vorwort .....	VII
Préface .....	XI
I. Largo e maestoso – Lento .....	1
II. Lento – Andantino .....	44
III. Andantino quasi allegretto .....	105
IV. Allegro molto. Allegro molto e frenetico .....	150

© 2011 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

---

The *Capriccio* [Espagnol], the *Shekherazada* and the *Easter Overture* close this period of my activity, at the end of which my orchestration had reached a considerable degree of virtuosity and bright sonority without Wagner's influence, within the limits of the usual makeup of Glinka's orchestra [...]<sup>1</sup>

reported Nikolay Rimsky-Korsakov (1844–1908) concerning his three orchestral works composed during 1887/88 in chapter 20 of his memoirs – a chapter, though, written many years later, and dated 30 June 1906 at Riva on Lake Garda. That a reflection on his own oeuvre and its genesis cannot be entirely without problems for the musical-aesthetic categorizing of the work is shown especially in the case of *Scheherazade*.

Rimsky-Korsakov was numbered with Mily Balakirev, César Cui, Alexander Borodin and Modest Mussorgsky amongst the *Group of Five* – also called the *Mighty Handful* – that had formed at the start of the 1860s in St Petersburg. Their goal was an authentic, national Russian music, outside the restraints of an academic education; and they regarded as opponents the supporters of a pro-West trend around Anton Rubinstein and Pyotr Tchaikovsky. But all the same the rigid front between the camps was soon to soften, for Rimsky-Korsakov, from 1871 at the latest, when he had assumed a professorship for composition and orchestration as well as the leadership of the orchestra at the St Petersburg conservatory, the educational institution against which the 'Mighty Handful' had previously vehemently fought because of its orientation to Western models.

In his early works Rimsky-Korsakov had already dealt with fairy-tale subjects: for instance, with the figure of the seafarer and *gusli* player Sadko in the orchestral work of the same name or with Arabian legend forms in *Antar*.

Nationalistic colouring, exotic subjects and decorative sound magnificence also marked later works, thus in particular his symphonic suite *Scheherazade*, Op.35. As he worked in 1887 on the orchestration of Borodin's unfinished opera *Prince Igor*, the folkloristic elements of the stage work, in particular that of the *Polovtsian Dances*, probably inspired him to his own composition:

In the middle of the winter, engrossed as I was in my work on *Prince Igor* and other things, I conceived the idea of writing an orchestral composition on the subject of certain episodes from *Shekherazada*, as well as an overture on the themes of the *obikhod* [Orthodox church liturgy]. With these intentions and suitable music sketches I moved with my entire family, early in the summer [1888] to the estate of Glinki-Mavriny, Nyezhgovitsy [...]<sup>2</sup>

the composer recalled in his memoirs and explained in detail the programme and the musical rendering of the work. Rimsky-Korsakov actually took up these drafts in the summer and finished both works. Thus, he could report on 25 June in a letter to the composer and colleague Alexander Glazunov:

Yesterday I finished my suite. It will get the title 'Scheherazade'. A special programme is not planned: the first movement is a 'Prélude' [...], the second called 'Tale', the third 'Rêverie', and the fourth is an oriental holiday, a dance, in short: a kind of Carnival (!) in Baghdad.<sup>3</sup>

Immediately after concluding the composition there was still no mention of a detailed programme with information as to what pictures and occurrences are or might be behind the individual parts of the suite. However, in his reminiscence in 1906 Rimsky-Korsakov then wrote:

<sup>1</sup> Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov, *My Musical Life*, trans. Judah A. Joffe (New York, 1923, 1925; repr. London, 1974), 296

<sup>2</sup> *ibid.*, 291f

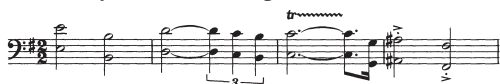
<sup>3</sup> Trans. from Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakov, *Chronik meines musikalischen Lebens*, ed. and transl. from the Russian by Lothar Fahlbusch (Leipzig, 1968), 319

## IV

The program I had been guided by in composing *Shekherazada* consisted of separate, unconnected episodes and pictures from *The Arabian Nights*, scattered through all four movements of my suite: the sea and Sinbad's ship, the fantastic narrative of the Prince Kalender, the Prince and the Princess, the Baghdad festival and the ship dashing against the rock of the bronze rider upon it. The unifying thread consisted of the brief introductions to Movements I, II, and IV and the intermezzo in Movement III, written for violin solo and delineating *Shekherazada* herself as telling her wondrous tales to the stern sultan. The final conclusion of Movement IV serves the same artistic purpose.<sup>4</sup>

Whether at the time the work originated Rimsky-Korsakov was deliberately restrained in describing a (possible) content, or whether in recollection, however, something else now appeared: from the references that were originally only vague, a concrete programme had evolved which the composer then still further explained in his memoirs.

Two motifs dominate the suite; first, the theme of the imperious sultan introduced immediately at the start in powerful unison:



and secondly, the narrating Scheherazade, an arabesque-like violin solo accompanied by harp:

In the course of the work both themes emerge in ever-new forms and with altered characters, but – as Rimsky-Korsakov specifically emphasizes – without any leitmotivic function:

In vain do people seek in my suite leading motives linked unbrokenly with ever the same poetic ideas and

conceptions. On the contrary, in the majority of cases all these seeming leitmotives are nothing but purely musical material or the given motives for symphonic development. These given motives thread and spread over all the movements of the suite, alternating and intertwining each with the other. Appearing as they do each time under different illumination, depicting each time different traits and expressing different moods. [...] In this manner, developing quite freely the musical data taken as a basis of the composition, I had in view the creation of an orchestral suite in four movements, closely knit by the community of its themes and motives, yet presenting, as it were, a kaleidoscope of fairy-tale images and designs of oriental character [...].<sup>5</sup>

Originally – and this agrees with the information from the letter of 1888 – he wanted to give the movements neutral headings. However, Anatoly Lyadov and other friends urged him to make them more concrete: Rimsky-Korsakov gave way and now entitled the individual movements after all: 1. The Sea; Sinbad's Ship, 2. Prince Kalender's Narrative, 3. The young Prince and the Princess, 4. Festival in Baghdad – the sea – the ship smashes on a magnetic rock in form of a former warrior. But the composer, hardly persuaded, withdrew the headings again for the edition of the score (published by Belaieff, Leipzig, in 1889):

[...] My aversion for the seeking of a too definite program in my composition led me subsequently (in the new edition) to do away with even those hints of it which had lain in the headings of each movement, like: The Sea; Sinbad's Ship; the Kalender's Narrative, etc.

In composing *Shekherazada* I meant these hints to direct but slightly the hearer's fancy on the path which my own fancy had travelled, and to leave more minute and particular conceptions to the will and mood of each. All I had desired was that the hearer, if he liked my piece as *symphonic music*, should carry away the impression that it is beyond doubt an oriental narrative of some numerous and varied fairy-tale wonders and not merely four pieces played one after the other and composed on the basis of themes common to all the four movements. Why then, if that be the case, does my suite bear the

<sup>4</sup> Rimsky-Korsakov, *My Musical Life*, *ibid.*, 292

<sup>5</sup> *ibid.*, 293f

name, precisely, of *Shekherazada*? Because this name and the title *The Arabian Nights* connote in everybody's mind the East and fairy-tale wonders; besides, certain details of the musical exposition hint at the fact that all of these are various tales of some one person (which happens to be Shekherazada) entertaining therewith her stern husband.<sup>6</sup>

On the slight scale between absolute music and programme music the composer sought to escape the danger of the striking, merely superficial 'painting' of a musical scene: it was to be the goal of his symphonic suite not to lead the listener too precisely, but to give him simply an interpretative direction and to stimulate his fantasy to colourful images and gripping tales. On 22 October/3 November 1888 *Scheherazade* was given its premiere in a concert of the Russian Musical Society in St Petersburg under the composer's direction; he had dedicated this symphonic suite to Vladimir Stasov, the influential art critic and passionate spokesman for the 'Mighty Handful'.

Rimsky-Korsakov's teacher Balakirev saw in his pupil the born symphonist, even if it was to turn out that he would gain greater importance for Russian music history in the field of opera. But in both spheres Rimsky-Korsakov was seen as an excellent orchestral expert and instrumental virtuoso who further imparted his art to numerous pupils such as Glazunov and Grechaninov, Prokofiev and Stravinsky. On a nearly three-year sea voyage in the 1860s (a practical part of his marine-cadet training) he had already taken along Berlioz's *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, and after his appointment as Inspector of Naval Bands in 1873 he applied himself again extensively to the characteristics of orchestral instruments, especially those of wind instruments.

(He himself summarized his ideas later in his 'Fundamental Principles of Orchestration', first published posthumously in 1913.) *Scheherazade* is Rimsky-Korsakov's last great orchestral composition, and it demonstrates his dazzling dealings with the sound colour and effects of a large orchestral apparatus, particularly since the subject really offered sufficient scope for exotic elements: in motif, harmony, melismatic melody and especially in the instrumentation.

Both works [*Antar* and *Scheherazade*] are prime examples of the so-called St Petersburg orientalism which makes itself known in the use of scales with augmented seconds, in abundant melodic ornamentation, frequently notated in triplets, and in the orchestration with reed and percussion instruments.<sup>7</sup>

The philosopher Ivan Lapshin, a friend of the composer, especially appreciated the piece and in 1945 summed up the general significance of the composer in *Rimsky-Korsakov und seine Bedeutung in der Geschichte der russischen Musik* ['Rimsky-Korsakov and his Significance in the History of Russian Music']; for him, *Antar* and *Scheherazade* are

exemplary instances of the 'tone painterly', as Rimsky-Korsakov was accustomed to denote it. In spite of a lively succession of forms and images there does not arise any kind of musical colourfulness or incoherence, because the natural unity of the two works is guaranteed by a purported architectonic.<sup>8</sup>

To the present day the symphonic suite – once 'The Flight of the Bumblebee' from his opera *The Tale of Tsar Saltan* is left out of account – has remained the most popular and appealing work of the orchestral magician.

Wolfgang Birtel

Translation: Margit L. McCorkle

<sup>7</sup> Dorothea Redepenning, 'Rimskij-Korsakov', in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2nd, newly revised edition, ed. Ludwig Finscher (Kassel, Basel, etc., 2005), Col.138–167, here Col.154

<sup>8</sup> Quotation from: *Nikolai Rimsky-Korsakov. Zugänge zu Leben und Werk*, trans. from Russian and ed. Ernst Kuhn (Berlin, 2000), 96

<sup>6</sup> *ibid.*, 294f

## Programme

The Sultan Shakriar, convinced of the falsehood and inconstancy of all women had sworn an oath to put to death each of his wives after the first night. However, the Sultana Scheherazade saved her life by arousing his interest in the tales which she told during the 1001 nights. Driven by curiosity the sultan postponed her execution from day to day and at last abandoned his sanguinary design.

Scheherazade told miraculous stories to the sultan. For her tales she borrowed verses from the poets and words from folk songs combining fairy-tales with adventure.

---

# VORWORT

---

Das *Spanische Capriccio*, die *Scheherazade* und die *Osterouvertüre* beendeten jene Periode meines kompositorischen Schaffens, in der ich – ohne Wagnersche Einflüsse und unter Beschränkung auf das herkömmliche Glinka-Orchester – eine beachtliche Virtuosität in der klaren, klangschönen Orchesterbehandlung erlangte<sup>1</sup>,

berichtet Nikolaj Rimskij-Korsakow (1844–1908) über seine drei 1887/88 entstandenen Orchesterwerke im 20. Kapitel seiner Lebenserinnerungen – ein Kapitel, das allerdings erst viele Jahre später, nämlich am 30. Juni 1906 (in Riva am Gardasee) geschrieben wurde. Dass eine Rückschau auf das eigene Œuvre und seine Genese durchaus nicht ohne Probleme für die musikästhetische Einordnung des Werkes sein kann, zeigt sich im Fall der *Scheherazade* ganz besonders.

Mit Milij Balakirew, César Cui, Alexandr Borodin und Modest Mussorgskij zählte Rimskij-Korsakow zur *Gruppe der Fünf*, die sich – auch *Mächtiges Häuflein* genannt – Anfang der 1860er-Jahre in Petersburg gebildet hatte. Ihr Ziel war eine authentische, nationalrussische Musik, ohne die Fesseln einer akademischen Ausbildung; und als Gegner sahen sie die Anhänger einer pro-westlichen Strömung um Anton Rubinstein und Pjotr Tschaikowsky an. Doch die starren Fronten zwischen den beiden Lagern sollten sich bald aufweichen, bei Rimskij-Korsakow spätestens, als er ab 1871 eine Professur für Komposition und Instrumentation sowie die Leitung des Orchesters am Petersburger Konservatorium übernommen hatte, der Ausbildungsinstitution, die das *Mächtige Häuflein* zuvor wegen ihrer Orientierung an westlichen Modellen heftig bekämpft hatte.

Bereits in seinen frühen Werken hatte sich der Komponist mit Märchenstoffen beschäftigt: etwa mit der Figur des Seefahrers und Gusli-

spielers Sadko im gleichnamigen Orchesterwerk oder mit arabischen Sagengestalten in *Antar*. Nationales Kolorit, exotische Themen und dekorative Klangpracht prägten auch spätere Werke, so insbesondere seine symphonische Suite *Scheherazade*, op. 35. Als er im Jahre 1887 an der Instrumentierung von Borodins – unvollendet hinterlassener – Oper *Fürst Igor* arbeitete, inspirierten ihn wohl die folkloristischen Elemente des Bühnenwerkes, insbesondere die der *Polowetzer Tänze*, zu einer eigenen Komposition:

Im Winter, mitten über der Arbeit am „Fürst Igor“, kam ich auf den Gedanken, einmal eine Orchesterkomposition über das „Scheherazade“-Sujet aus „Tausendundeiner Nacht“ sowie eine Ouvertüre auf Themen der orthodoxen Liturgie zu schreiben. Diese beiden Projekte, zu denen ich schon allerhand musikalische Skizzen machte, hob ich mir für die Sommermonate 1888 auf, die wir diesmal in Neshgowizy [...] verlebten<sup>2</sup>,

erinnert sich der Komponist in seiner *Chronik* und erläutert ausführlich das Programm und die musikalische Umsetzung des Werkes. Rimskij-Korsakow griff diese Entwürfe tatsächlich im Sommer auf und vollendete beide Werke. So konnte er am 25. Juni in einem Brief an den Komponisten-Kollegen Alexandr Glasunow berichten:

Gestern bin ich mit meiner Suite fertig geworden. Sie wird den Titel ‚Scheherazade‘ bekommen. Ein besonderes Programm ist nicht vorgesehen: Der erste Satz ist ein „Prélude“ [...], der zweite heißt „Erzählung“, der dritte „Rêverie“, und der vierte ist ein orientalischer Feiertag, ein Tanz, kurz: eine Art Karneval (!) in Bagdad.<sup>3</sup>

Von einem detaillierten Programm mit Informationen, was sich an Bildern und Ereignissen hinter den Einzelteilen der Suite verberge oder

---

<sup>1</sup> Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow, *Chronik meines musikalischen Lebens* hrsg. und aus dem Russischen übertragen von Lothar Fahlbusch, Leipzig 1968, S. 319.

<sup>2</sup> Ebda., S. 315.

<sup>3</sup> Ebda., Anmerkung 208, S. 466.



## VIII

verbergen könnte, war unmittelbar nach Abschluss der Komposition noch keine Rede. Doch in der Rückschau schrieb der Autor dann 1906:

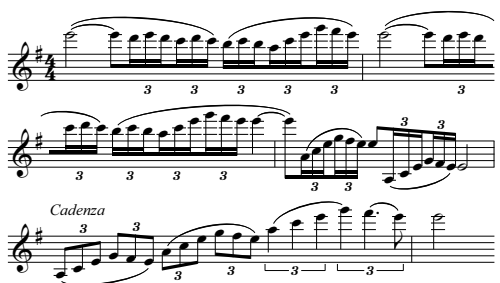
Das Programm, von dem ich mich bei der Komposition der *Scheherazade* leiten ließ, waren einzelne, nicht untereinander verbundene Episoden und Bilder aus „Tausendundeiner Nacht“, verteilt über alle vier Sätze der Suite: das Meer und Sindbads Schiff, die phantastische Erzählung des Prinzen Kalender, der Prinz und die Prinzessin, das Fest in Bagdad, das an dem Felsen mit dem ehernen Reiter zerschellende Schiff. Der Verbindung dieser Bilder dienen die Introduktionen zum ersten, zweiten und vierten Satz und das Intermezzo des dritten Satzes – vier kurze Abschnitte für Violine solo, die der Sultanin Scheherazade zugeordnet sind und gleichsam darstellen sollen, wie sie dem grimmigen Sultan ihre wundersamen Märchen erzählt.<sup>4</sup>

Sei es, dass sich Rimskij-Korsakow zur Zeit der Entstehung des Werkes bewusst bei der Beschreibung eines (möglichen) Inhalts zurückhielt, sei es, dass sich ihm in der Erinnerung einiges nun doch anders darstellte: Aus den ursprünglich nur vagen Hinweisen hatte sich ein konkreteres Programm entwickelt, das dann der Komponist in seiner *Chronik* noch weiter erläuterte.

Zwei Motive beherrschen die Suite, zum einen das Thema des herrischen Sultans, gleich zu Beginn im wuchtigen Unisono vorgestellt:



und zum andern das der erzählenden Scheherazade, ein harfenbegleitetes arabeskenhaftes Violinsolo:



<sup>4</sup> Ebda., S. 315.

Beide Themen tauchen im Laufe der Komposition in immer neuer Gestalt und mit verändertem Charakter auf, haben aber, so betont Rimskij-Korsakow ausdrücklich, keine Leitmotiv-Funktion:

Leitmotive, die durchgehend stets mit ein und denselben poetischen Ideen und Vorstellungen verbunden sind, wird man in meiner Suite vergeblich suchen. Die vermeintlichen Leitmotive sind vielmehr nichts anderes als rein musikalisches Material oder Motive zur sinfonischen Verarbeitung. Diese Motive ziehen sich – nacheinander oder miteinander verflochten – durch alle vier Sätze, und zwar in der Weise, daß sie bei jedem Auftreten andere Momente und Stimmungen ausdrücken und jedesmal anderen Vorstellungen, Ereignissen und Bildern entsprechen [...]. Auf der Grundlage der völlig freien Behandlung des musikalischen Materials wollte ich eine viersätzig Orchestersuite schaffen, die einerseits durch gemeinsame Themen und Motive innerlich geschlossen ist und andererseits gleichsam eine kaleidoskopartige Folge von Märchenbildern orientalischen Gepräges bietet.<sup>5</sup>

Ursprünglich wollte er – dies deckt sich mit den Informationen aus dem Brief von 1888 – den Sätzen neutrale Überschriften geben. Doch Anatolij Ljadow und andere Freunde drängten ihn zu Konkretisierungen: Rimski-Korsakow gab nach und betitelte die einzelnen Sätze nun doch: 1. Meer und das Schiff des Sindbad, 2. Die Erzählung des Prinzen Kalender, 3. Der junge Prinz und die Prinzessin, 4. Fest in Bagdad – Das Meer – Das Schiff zerbricht an einem magnetischen Felsen in Form eines ehernen Kriegers. Aber kaum überredet, zog der Komponist die Überschriften für die Partiturausgabe (1889 in Leipzig bei Belaieff) wieder zurück:

[...] um aber fürderhin zu vermeiden, daß die Hörer nach einem allzu konkreten Programm suchten [...]. Mit diesen programmatischen Andeutungen wollte ich ja nur die Phantasie des Hörers behutsam in eine bestimmte Richtung lenken, während die Ausmalung der Details dem Vorstellungsvermögen und der Stimmung jedes einzelnen Hörers überlassen bleiben sollte. Ich wollte lediglich dem Hörer, dem meine Suite als sinfonische Musik gefällt, zu verstehen

<sup>5</sup> Ebda., S. 315f.

geben, daß hier allerlei orientalische Märchengeschichten erzählt werden und es sich eben nicht bloß um vier aufeinanderfolgende Sätze mit gleichen musikalischen Themen handelt. Und warum wählte ich gerade den Namen der Sultanin Scheherazade als Titel des Werkes? Nun, weil jeder Hörer mit diesem Namen und mit der Märchensammlung „Tausend-undeine Nacht“ die Vorstellung vom Orient verbindet und weil verschiedene Einzelheiten der musikalischen Gestaltung darauf hinweisen, daß die Märchengeschichten von einer Person – eben von Scheherazade, die damit ihren grimmigen Gemahl umstimmen will – erzählt werden.<sup>6</sup>

Auf dem schmalen Grad zwischen Absoluter Musik und Programmmusik suchte der Komponist, der Gefahr des plakativen, bloß vordergründigen „Malens“ musikalischer Szenen zu entgehen: Ziel seiner symphonischen Suite sollte es sein, den Hörer nicht zu genau zu lenken, sondern ihm lediglich eine Interpretationsrichtung zu geben und seine Fantasie für farbenfrohe Bilder und packende Geschichten anzuregen. Am 22. Oktober (3. November) 1888 wurde *Scheherazade* innerhalb der Konzerte der Russischen Musikgesellschaft in Petersburg unter des Komponisten Leitung uraufgeführt; gewidmet hatte er diese symphonische Suite Wladimir Stassow, dem einflussreichen Kunstkritiker und leidenschaftlichen Sprachrohr des *Mächtigen Häufleins*.

Rimskij-Korsakows Lehrer Milij Balakirew sah in seinem Schüler den geborenen Symphoniker, auch wenn sich herausstellen sollte, dass er auf dem Gebiet der Oper größere Bedeutung für die russische Musikgeschichte erlangen würde. Aber in beiden Bereichen zeigte sich der Petersburger Musiker als ein exzellenter Orchesterkenner und Instrumentationsvirtuose, der seine Kunst an zahlreiche Schüler, wie Glasunow und Gretschaninow, Prokofjew und Strawinsky, weitervermittelte. Schon auf eine fast dreijährige Seereise in den 60er-Jahren, praktischer Bestandteil seiner Seekadetten-Ausbildung, hatte er Berlioz' *Instrumentationslehre* mitgenommen, und nach seiner Ernennung zum Inspekteur der Marine-Militärkapellen 1873

widmete er sich nochmals ausgiebig der Charakteristik der Orchesterinstrumente, speziell derjenigen der Blasinstrumente. (Er selbst fasste später seine Ideen in den erst 1913 posthum veröffentlichten *Grundlagen der Orchestration* zusammen.) Scheherazade ist des Musikers letzte große Orchesterkomposition und sie stellt seinen glänzenden Umgang mit den Klangfarben und -effekten eines großen Orchesterapparates unter Beweis, zumal das Sujet ja genügend Raum für exotische Elemente bot: in Motivik, Harmonik, melismatischer Melodik und eben in der Instrumentation.

Beide Werke [*Antar* und *Scheherazade*] sind Musterbeispiele für die sog. Petersburger Orientalismen, die sich in der Verwendung von Skalen mit übermäßigen Sekunden, in reicher melodischer Ornamentik, häufig in Triolen notiert, und in der Orchestrierung mit Rohrblatt- und Schlaginstrumenten kundtun.<sup>7</sup>

Der Philosoph Iwan Lapschin, ein Freund des Komponisten, schätzte das Werk besonders und fasste die allgemeine Bedeutung des Musikers 1945 in einer Schrift *Rimsky-Korsakow und seine Bedeutung in der Geschichte der russischen Musik* zusammen; für ihn sind *Antar* und *Scheherazade*

mustergültige Beispiele für das „Tonmalerische“, wie es Rimsky-Korsakow zu bezeichnen pflegte. Trotz lebhafter Aufeinanderfolge von Gestalten und Bildern entsteht keinerlei musikalische Buntheit oder Zusammenhanglosigkeit, denn die natürliche Geschlossenheit beider Werke wird durch eine vorgegebene Architektonik garantiert.<sup>8</sup>

Bis heute ist die symphonische Suite – sieht man einmal vom *Hummelflug* aus seiner Oper *Das Märchen vom Zaren Saltan* ab – das populärste und eingängigste Werk des Orchesterzaubers geblieben.

Wolfgang Birtel

<sup>7</sup> Dorothea Redepenning, „Rimskij-Korsakov“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel, Basel u. a. 2005, Sp. 138–167, hier Sp. 154.

<sup>8</sup> Zit. nach: *Nikolai Rimsky-Korsakow. Zugänge zu Leben und Werk*, aus dem Russischen übersetzt und hrsg. von Ernst Kuhn, Berlin 2000, S. 96.

<sup>6</sup> Ebda., S. 316f.

## Programm

Der Sultan Schahriar, überzeugt von der Falschheit und Untreue der Frauen, hatte geschworen, jede seiner Frauen nach der ersten Nacht töten zu lassen. Aber die Sultanin Scheherazade rettete ihr Leben, indem sie sein Interesse fesselte durch die Märchen, die sie ihm während 1001 Nächten erzählte. Unter dem Eindruck der Spannung schob der Sultan von Tag zu Tag die Vollstreckung des Todesurteils an seiner Frau auf, und endlich ließ er seinen grausamen Beschluss völlig fallen.

Sehr viele Wunder wurden dem Sultan Schahrlar von der Sultanin Scheherazade erzählt. Für ihre Erzählungen entlehnte die Sultanin den Dichtern die Verse, den Volksliedern die Worte, und sie schob dieselben ineinander ein.

---

# PRÉFACE

---

Le *Capriccio espagnol*, *Shekherazada* et l'*Ouverture de Pâques* conclurent cette période de mon activité au terme de laquelle mon orchestration avait atteint un degré considérable de virtuosité et de brillance sonore, hors de toute influence de Wagner, dans les limites de la disposition traditionnelle de l'orchestre de Glinka.<sup>1</sup>

C'est par ces mots que Rimski-Korsakov (1844–1908) évoque ses trois œuvres orchestrales des années 1887/88 dans le chapitre 20 de ses Mémoires – écrit beaucoup plus tard à Riva, sur le Lac de Garde, et daté du 30 juin 1906. Ses pages sur *Shéhérazade*, notamment, montrent combien une réflexion menée sur sa propre production et sur sa genèse pouvait se heurter à la difficile catégorisation musicale et esthétique de cette œuvre.

Rimski-Korsakov appartenait au *Groupe des Cinq*, appelé aussi «le puissant petit groupe» et formé au début des années 1860 à Saint-Petersbourg, aux côtés de Mili Balakirev, César Cui, Alexandre Borodine et Modeste Moussorgski. Ces musiciens avaient pour objectif de composer une musique authentiquement russe délivrée des contraintes de l'académisme et s'opposaient aux adeptes de la tendance pro-occidentale regroupés autour d'Anton Rubinstein et de Piotr Tchaïkovski. Toutefois, dans le cas de Rimski-Korsakov, la frontière rigide séparant les deux camps allait bientôt s'assouplir, du moins à partir de 1871, alors qu'il accepta les fonctions de professeur de composition et d'orchestration ainsi que de directeur du Conservatoire de Saint-Petersbourg – établissement contre lequel le « puissant petit groupe » avait farouchement lutté du fait de l'orientation de sa formation vers les modèles occidentaux.

Rimski-Korsakov s'était déjà tourné, dès ses premières œuvres, vers des sujets de contes, ainsi s'intéressa-t-il, par exemple, au personnage de

Sadko, navigateur et joueur de *gusli*, dans l'œuvre orchestrale du même titre, ou aux formes légendaires arabes dans *Antar*. Ses œuvres ultérieures furent également marquées par les coloris locaux distinctifs, les sujets exotiques et le faste sonore orné, en particulier sa suite symphonique *Shéhérazade*, opus 35. Tandis qu'il travaillait, en 1887, à l'orchestration de l'opéra inachevé de Borodine, *Le Prince Igor*, les éléments folkloriques de la musique de scène, notamment les *Danses polovtsiennes*, inspirèrent probablement sa propre composition. Il raconta dans ses Mémoires, avant d'invoquer le programme soutenant l'œuvre et sa traduction musicale:

Au milieu de l'hiver, absorbé comme je l'étais, entre autres, par mon travail sur *Le Prince Igor*, je conçus l'idée d'écrire une composition orchestrale ayant pour sujet certains épisodes de *Shekherazada*, de même qu'une ouverture sur les thèmes de l'*Obikhod* [liturgie orthodoxe]. C'est avec ces intentions et les esquisses musicales correspondantes que je m'installai avec toute ma famille au domaine de Glinki-Mavriny, Niezhgovitsy, au début de l'été [1888] [...].<sup>2</sup>

Rimski-Korsakov reprit, de fait, ses esquisses et termina les deux œuvres pendant l'été. Il put ainsi annoncer à son collègue le compositeur Alexandre Glazounov dans une lettre du 25 juin :

J'ai fini ma suite hier. Elle sera intitulée *Shéhérazade* et ne comporte pas de programme spécial. Le premier mouvement est un *Prélude* [...], le deuxième s'intitule *Conte*, le troisième *Rêverie* et le quatrième est une fête orientale, une danse, en bref une sorte de *Carnaval (!) à Bagdad*.<sup>3</sup>

Aucune explication de programme défini indiquant à quelle image ou événement pouvait se rattacher chaque partie de la suite ne suivit immédiatement l'achèvement de sa composition.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp.291 et suiv.

<sup>3</sup> Traduit d'après Nicolai Andréievitch RIMSKI-KORSAKOV, *Chronik meines musikalischen Lebens*, éd. et trad. anglaise de Lothar FAHLBUSCH, Leipzig, 1968, p.319

<sup>1</sup> Nicolai Andréievitch RIMSKI-KORSAKOV, *My Musical Life*, trad. anglaise Judah A. JOFFE, New-York, 1923, 1925, réimpr. Londres, 1974, p.296

## XII

Toutefois, en 1906, Rimski-Korsakov écrivit dans ses souvenirs :

Le programme qui m'a guidé pour la composition de *Shéhérazade* est constitué d'épisodes sans liens entre eux et d'images des *Contes des mille et une nuits*, disséminés dans les quatre mouvements de ma suite, à savoir la mer et le vaisseau de Sinbad, le récit fantastique du prince Calender, le Prince et la Princesse, les fêtes de Bagdad et le bateau heurtant le rocher au cavalier d'airain. Le fil conducteur de l'œuvre est formé par les brèves introductions aux mouvements I, II et IV et l'*Intermezzo* du mouvement III, écrit pour violon solo et représentant Shéhérazade elle-même racontant ses contes extraordinaires au cruel sultan. La conclusion finale du mouvement IV sert le même objectif artistique.<sup>4</sup>

Rimski-Korsakov se limita-t-il volontairement dans la description d'un (possible) programme à l'époque de la genèse de l'œuvre ou celui-ci s'est-il dessiné rétrospectivement ? Partant de références floues, un programme précis a néanmoins émergé et évolué avant d'être exposé par le compositeur dans ses Mémoires.

Deux motifs dominent la suite. Tout d'abord, le thème du sultan impérieux est d'emblée énoncé en un unisson puissant :



Celui-ci est suivi du thème de Shéhérazade la conteuse, solo de violon en arabesques accompagné de la harpe :

Tout au long de l'œuvre, les deux thèmes réapparaissent sous des formes toujours renouvelées et de caractères variés mais – Rimski-Korsakov

<sup>4</sup> RIMSKI-KORSAKOV, *My Musical Life*, ibid., p.292

a insisté sur ce point – ils ne jouent pas le rôle de *Leitmotiv* :

C'est en vain que l'on cherche dans ma suite des motifs dominants incessamment liés à la même idée poétique ou à la même action. Bien au contraire, dans la majorité des cas, ces *Leitmotive* apparents ne sont rien d'autre que des éléments purement musicaux ou la thématique d'un développement symphonique. Ces thèmes passent et se propagent dans tous les mouvements de la suite, en alternance ou entrecroisés. Chacune de leurs apparitions est éclairée différemment, décrit un trait spécifique et dénote un climat particulier. [...] De cette manière, en développant très librement les éléments musicaux que j'avais pris pour fondement de ma composition, j'envisageai la création d'une suite orchestrale en quatre mouvements étroitement unifiés par des thèmes et motifs communs tout en présentant, pourrait-on dire, un kaléidoscope d'images de contes de fées et de tournures de caractère oriental [...]<sup>5</sup>

A l'origine – et ceci concorde avec le contenu de la lettre de 1888 – Rimski-Korsakov voulait donner à ces mouvements des titres neutres mais Anatoly Liadov et d'autres de ses amis le pressèrent de les rendre plus spécifiques. Il céda à leur instance et intitula les mouvements respectivement : 1. *La mer et le vaisseau de Sinbad*, 2. *Récit du prince Calender*, 3. *Le jeune prince et la jeune princesse*, 4. *Fête à Bagdad – la mer – le vaisseau se brise sur un rocher surmonté d'un guerrier d'airain*. Toutefois, peu convaincu, il retira les titres lors de l'édition de la partition (publiée par Belaieff à Leipzig en 1889) :

[...] Ma réticence à la poursuite d'un programme trop circonstancié dans mon œuvre me conduisit (dans la nouvelle édition) à y enlever toute allusion contenue dans les titres de chaque mouvement, tels que *La mer et le vaisseau de Sinbad*, *Le récit du prince Calender*, etc. Je voulais, en composant *Shéhérazade*, ne diriger que légèrement, par ces évocations, l'imagination de l'auditeur sur le chemin qu'avait suivi ma propre imagination et laisser plus d'espace aux représentations concises et personnelles de chacun. Tout ce que je désirais fut que l'auditeur, en appréciant ma pièce comme de la *musique symphonique*, emporterait l'impression d'un récit à

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp.293 et suiv.

l'évidence orientalisant de prodiges nombreux et variés issus de contes de fées et pas simplement de quatre pièces exécutées l'une après l'autre sur des thèmes communs aux quatre mouvements. Pourquoi, alors, ma suite porte-t-elle précisément le titre de *Shéhérazade* ? Parce que ce nom et le titre des *Contes des mille et une nuits* sont liés dans l'esprit de chacun à l'Orient et aux contes féériques. De plus, certains détails de l'exposition musicale montrent que ces divers contes proviennent d'une même personne (qui se trouve être Shéhérazade) divertissant ainsi son sinistre mari.<sup>6</sup>

Sur la fine gradation s'intercalant entre la musique absolue et la musique à programme, le compositeur s'efforça d'échapper au danger consistant à « peindre » une scène musicale de façon saisissante et extérieure. Sa suite symphonique ne devait pas conduire l'auditeur trop précisément mais lui donner une orientation d'interprétation et stimuler son imagination vers des images colorées et des contes captivants. La suite symphonique *Shéhérazade* fut créée le 22 octobre/3 novembre 1888, lors d'un concert de la Société russe de Musique à Saint-Petersbourg, sous la direction du compositeur qui avait dédié cette suite symphonique à Vladimir Stasov, influent critique musical et soutien passionné du « puissant petit groupe ».

Balakirev, le maître de Rimski-Korsakov, avait reconnu en son disciple le symphoniste-né, bien que son importance dans l'histoire de la musique russe se soit plutôt révélée dans le domaine de l'opéra. Or, dans ces deux univers, Rimski-Korsakov fut réputé pour l'excellence de son expertise de l'orchestre et sa virtuosité du solo instrumental dont il transmet l'art à de nombreux élèves tels que Glazounov et Grechaninov, Prokofiev et Stravinsky. Lors de son voyage en mer de près de trois ans, dans les années 1860 (partie pratique de sa formation de cadet de marine), il avait déjà emporté le *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de Berlioz et, après sa nomination en tant qu'Inspecteur des Orchestres navals en 1873, il se pencha de nouveau en profondeur sur les caractéristiques des instruments de l'orchestre, en particulier des instruments à vent.

(Il rassembla lui-même ses idées plus tard dans son ouvrage *Principes fondamentaux de l'orchestration*, publié de façon posthume en 1913.) *Shéhérazade* représente la dernière grande œuvre orchestrale de Rimski-Korsakov et montre son traitement étincelant de la couleur sonore et des effets obtenus par une large formation orchestrale, notamment sur un sujet offrant un vaste espace aux éléments exotiques, tant dans la thématique, l'harmonie, les mélismes mélodiques que, surtout, dans l'instrumentation.

Les deux œuvres [*Antar* et *Shéhérazade*] sont des exemples de premier ordre du prétendu orientalisme de Saint-Petersbourg que l'on reconnaît dans le recours aux échelles comportant des secondes augmentées, dans l'ornementation mélodique abondante, souvent notée en triolets, et dans l'orchestration faisant appel aux anches et instruments à percussion.<sup>7</sup>

Le philosophe Ivan Lapchine, ami de Rimski-Korsakov qui aimait particulièrement cette pièce, synthétisa l'importance générale prise par le compositeur en 1945 dans son ouvrage *Rimsky-Korsakov und seine Bedeutung in der Geschichte der russischen Musik (Rimski-Korsakov et sa place dans l'histoire de la musique russe)*. Pour lui *Antar* et *Shéhérazade* sont :

des instances exemplaires de la «sonorité picturale», telle que Rimski-Korsakov avait l'habitude de la définir. Malgré une succession animée de formes et d'images, aucune sorte de bigarrure musicale ou d'incohérence ne survient car l'unité naturelle des deux œuvres est garantie par des éléments architecturaux significatifs.<sup>8</sup>

Jusqu'à présent, en faisant exception du *Vol du bourdon* extrait de son opéra *Le conte du tsar Saltan*, la suite symphonique *Shéhérazade* demeure l'œuvre du genre la plus célèbre et la plus attrayante de ce magicien de l'orchestre.

Wolfgang Birtel,  
Traduction : Agnès Ausseur

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp.294 et suiv.

<sup>7</sup> Dorothea REDEPENNING, « Rimskij-Korsakov » in : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2<sup>e</sup> éd. révisée, éd. Ludwig FINSCHER, Kassel, Basel, etc., 2005, Col.138-167, ici Col.154

<sup>8</sup> Cité d'après : *Nikolai Rimsky-Korsakov. Zugänge zu Leben und Werke*, trad. du russe et éd. Ernst KUHN, Berlin, 2000, p.96

## Programme

Le sultan Schahriar, convaincu de la fourberie et de l'infidélité des femmes, avait juré de faire périr chacune de ses épouses après la première nuit passée en sa compagnie. Cependant, la sultane Shéhérazade parvint à rester en vie en entretenant son intérêt avide pour les contes qu'elle lui raconta pendant mille et une nuits. Pressé par la curiosité, le sultan remit chaque jour le supplice de sa femme et finit par renoncer à son projet sanguinaire.

La sultane Shéhérazade imagina d'innombrables histoires fabuleuses pour Schahriar, mêlant vers de poètes et paroles de chansons traditionnelles, récits d'aventure et univers féérique.

# SCHEHERAZADE

Symphonic Suite for Orchestra

## I

Nikolay Rimsky-Korsakov

(1844–1908)

Op. 35

**Largo e maestoso** M.M.  $\text{♩} = 48$  *G.P.* *G.P.*

Flauto piccolo  
2 Flauti  
2 Oboi  
2 Clarinetti in A  
2 Fagotti  
4 Corni in F  
2 Trombe in A  
3 Tromboni e Tuba  
Timpani in E H  
Arpa  
Violini I  
Violini II  
Viole  
Violoncelli  
Contrabassi



Lento  $\text{♩} = \text{♩}$   
*Recit.*

Fl.  $\text{pp}$   
Ob.  $\text{pp}$   
Clar.  $\text{pp}$   
Fag.  $\text{p}$   
Cor.  $\text{p}$   
Arpa  $\text{f}$   
Solo  $\text{espressivo}$   
*colla parte*

Detailed description: This block contains the first system of a musical score. It features staves for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Arpa (harp), and Violin. The woodwinds and harp are marked *pp* (pianissimo) or *p* (piano). The violin part is marked *Solo* and *espressivo*, with a *colla parte* instruction. The harp part is marked *f* (forte). The tempo is *Lento* with a metronome marking of a quarter note equal to a half note. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The woodwinds and harp play chords, while the violin plays a melodic line with triplets.

Arpa  $\text{mf}$   
Viol. *Cadenza*  
*ten.*

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, focusing on the Arpa and Violin parts. The Arpa part is marked *mf* (mezzo-forte). The Violin part features a *Cadenza* section, marked *ten.* (tension). The violin part includes several triplet figures and a melodic line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Allegro non troppo  $\text{♩} = 56$

Musical score for strings and harp, measures 1-16. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first system includes staves for Violin I, Violin II, Violin III, and Violin IV, all marked *mf*. The second system includes staves for Viola I, Viola II, Viola III, and Viola IV, also marked *mf*. The third system includes staves for Cello I, Cello II, and Double Bass, marked *mf*. The fourth system includes staves for Harp I and Harp II, marked *f* with the instruction "Arpa tacet".

Musical score for violins, measures 17-24. The section is titled "Tutti violini". It features staves for Violin I, Violin II, Violin III, and Violin IV. The Violin I and II parts are marked *p* and feature a *tr* (trill) in measure 20. The Violin III and IV parts are marked *mf* and *p* respectively. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fl. *mf*

Ob. *p* *mf*

Clar. *mf* *mf*

Fag. *pp*

Viol. *pizz.* *pp* *arco* *pizz.*

Viola *f* *pizz.* *pp* *arco* *pizz.*

Detailed description: This musical score system contains six staves. The top staff is for Flute (Fl.) with a dynamic marking of *mf*. The second staff is for Oboe (Ob.) with dynamics *p* and *mf*. The third staff is for Clarinet (Clar.) with a dynamic marking of *mf*. The fourth staff is for Bassoon (Fag.) with a dynamic marking of *pp*. The fifth staff is for Violin (Viol.) with markings for *pizz.* (pizzicato) and *pp* (pianissimo), and *arco* (arco) sections. The sixth staff is for Viola with markings for *f* (forte), *pizz.* (pizzicato), *pp* (pianissimo), and *arco* (arco). The music is in a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature.

Ob. *pp cresc.* *poco* *a poco*

Clar. *pp cresc.* *poco* *a poco*

Fag. *pp* *cresc.* *poco* *a poco*

Viol. *pp cresc.* *poco* *a poco*

Viola *pp cresc.* *poco* *a poco*

Detailed description: This musical score system contains five staves. The top staff is for Oboe (Ob.) with dynamics *pp cresc.* (pianissimo crescendo), *poco* (poco), and *a poco* (a poco). The second staff is for Clarinet (Clar.) with dynamics *pp cresc.* (pianissimo crescendo), *poco* (poco), and *a poco* (a poco). The third staff is for Bassoon (Fag.) with dynamics *pp* (pianissimo), *cresc.* (crescendo), *poco* (poco), and *a poco* (a poco). The fourth staff is for Violin (Viol.) with dynamics *pp cresc.* (pianissimo crescendo), *poco* (poco), and *a poco* (a poco). The fifth staff is for Viola with dynamics *pp cresc.* (pianissimo crescendo), *poco* (poco), and *a poco* (a poco). The music is in a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature.

This musical score page contains four systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves. The second system consists of two staves. The third system consists of two staves. The fourth system includes a grand staff and two additional staves. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. Dynamics include *f* (forte) and *a 2* (second ending). Performance instructions include *tr* (trill) and *unis.* (unison). The page concludes with a final *f* dynamic marking.

A

This musical score is for a string quartet, consisting of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. Section A begins at the top right of the page. The score features a variety of musical textures and dynamics. The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II part provides harmonic support with slurs and accents. The Viola part has a melodic line with slurs and accents. The Cello/Double Bass part has a rhythmic pattern with slurs and accents. Dynamics include *mf*, *f*, *ff*, and *p*. Performance instructions include *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The score is written in a standard musical notation style with a clear layout and a professional appearance.

This page of musical notation consists of 14 staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) are present. There are also hairpins indicating crescendos and decrescendos. The piece features complex melodic lines with many slurs and ties, and a dense harmonic texture with many chords and arpeggiated figures. The bottom two staves appear to be a piano accompaniment, with a steady eighth-note bass line and a more active treble line.

This page of musical notation is for a string quartet, consisting of four staves. The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Key performance instructions and dynamics are as follows:

- Staff 1 (Violin I):** Starts with a dynamic marking of *p* (piano) and includes the instruction *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco). It features a *tr.* (trill) marking and a *rit.* (ritardando) marking.
- Staff 2 (Violin II):** Also starts with *p* and includes *cresc. poco a poco*. It features a *tr.* marking and a *rit.* marking.
- Staff 3 (Viola):** Starts with *p* and includes *cresc. poco a poco*. It features a *tr.* marking and a *rit.* marking.
- Staff 4 (Cello/Double Bass):** Starts with *p* and includes *cresc. poco a poco*. It features a *tr.* marking and a *rit.* marking.

The notation is arranged in a system with four staves. The first two staves are for Violin I and Violin II, the third is for Viola, and the fourth is for Cello/Double Bass. The music is characterized by a steady rhythmic pattern in the lower strings and more melodic lines in the violins and viola.

This page of musical notation is for a string quartet, consisting of four staves. The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *tr* (trill) and *b* (basso). The first two staves are for the first and second violins, the third and fourth staves are for the first and second violas, and the fifth and sixth staves are for the first and second cellos/double basses. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, with some passages marked with trills and slurs. The notation is dense and detailed, typical of a professional musical score.



This page of musical notation is a complex score for a piano piece, likely in the style of Liszt's "Mazeppa". It consists of several systems of staves. The top system includes a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (p) dynamic marking. The second system continues the grand staff with a forte (f) dynamic. The third system features a grand staff with a piano (p) dynamic and a marking "a 2" in the bass clef. The fourth system shows a grand staff with a piano (p) dynamic. The fifth system is a grand staff with a piano (p) dynamic. The sixth system is a grand staff with a piano (p) dynamic. The seventh system is a grand staff with a piano (p) dynamic. The eighth system is a grand staff with a piano (p) dynamic. The ninth system is a grand staff with a piano (p) dynamic. The tenth system is a grand staff with a piano (p) dynamic. The notation includes various rhythmic figures, slurs, and accents, indicating a technically demanding piece.

# B Tranquillo

Fl. *p*

Ob. *dim.*

Clar. *p dim.*

Fag. *p dim.*

Viol.

Vle. *pizz. p*

V.Cello Solo *arco*

v.Celli *pizz. p*

*p*

Fl. Solo *dolce*

Ob. *pp*

Clar. *pp*

Fag. *pp*

Cor. I Solo *dolce*

Viol.

*pp*

Fl.  
Ob.  
Clar.I.  
Fag.II.  
Cor.I.  
Viol.

*Solo dolce pp*

*dolce*

This musical system contains six staves. The Flute staff has a melodic line starting in the second measure with a *Solo dolce pp* marking. The Oboe staff has a similar melodic line. The Clarinet I staff has a sustained note. The Bassoon II staff has a melodic line. The Cor Anglais I staff has a melodic line starting in the second measure with a *dolce* marking. The Violin staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Fl.  
Ob.  
Clar.I.  
Fag.II.  
Cor.I.  
Viol.

*Solo dolce pp*

*dolce*

**I**

This musical system contains six staves. The Flute staff has a melodic line starting in the second measure with a *Solo dolce pp* marking. The Oboe staff has a similar melodic line. The Clarinet I staff has a melodic line starting in the second measure with a *Solo dolce pp* marking. The Bassoon II staff has a melodic line. The Cor Anglais I staff has a melodic line starting in the second measure with a *dolce* marking. The Violin staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A section marker **I** is placed above the Clarinet I staff in the third measure.

**C**

Fl.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Viol.  
pp  
Solo  
pizz.  
pp  
pizz.  
pp  
pizz.  
p

Clar. Solo  
Fag. Solo  
Viol.  
pizz.