

P. I. Čajkovskij  
Die Ballette

Einführungen von Thomas Kohlhase

Der Schwanensee (S. 13)  
Dornröschen (S. 32)  
Der Nußknacker (S. 40)

# Die Ballette

## Schwanensee

Čajkovskijs erstes Ballett, *Der Schwanensee (Lebedinoe ozero)* op. 20 von 1875/76, gehört zu den schönsten und meist aufgeführten Werken seiner Gattung, ja, es ist der Prototyp und wohl nie wieder erreichte Höhepunkt des klassischen Handlungsballetts. Selbst Čajkovskijs spätere beiden Werke für das Tanztheater, *Dornröschen (Spjaščaja krasavica)* op. 66 von 1888/89 nach Charles Perraults Märchen *La belle au bois dormant* und *Der Nußknacker (Ščelkunčik)* op. 71 von 1891/92 nach E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Nußknacker und Mausekönig*, haben den Erstling nicht ausstechen können. Und dies trotz ihrer musikalischen Überlegenheit: dem sprühenden Erfindungsreichtum und der meisterlichen Charakterisierungskunst in *Dornröschen* sowie der sinfonischen Anlage (vor allem des ersten Akts) und der instrumentatorischen Raffinesse des *Nußknackers*. Worin mag das begründet sein? Vielleicht in der auch heute noch spürbaren Neuheit und Frische des frühen Ballett-Reformwerks, vielleicht in der Ausgewogenheit von Handlungsepisoden wie *Scène, Pas d'action* sowie *Sujet* und solchen des reinen Tanzes wie *Pas de deux, Pas de trois* usw. sowie *Pas d'ensemble* oder der Tanz-Divertissements mit ihren Walzern, Charakter- und Nationaltänzen, in der schlagenden Einfachheit der dramatischen Konstellation und des musikalischen Leitgedankens (Schwanenthema), vielleicht auch im plakativen Gewande der Partitur.

Uns erscheint es heute unverständlich genug, daß ein Werk wie *Schwanensee* zu Lebzeiten des Komponisten erfolglos blieb und erst nach seinem Tode durch die Petersburger Choreographen Marius I. Petipa (1818-1910) und Lev I. Ivanov (1834-1901) zu neuem Leben erweckt werden mußte. Den Mißerfolg der Uraufführung am 20. Februar 1877 im Moskauer *Bol'šoj teatr* (dem "Großen Theater" für Oper und Ballett) in der Inszenierung von Wenzel Julius Reisinger (Vencel' Julij Rejzinger, geb. 1827) unter der musikalischen Leitung von Stepan Ja. Rjabov (1831-1919) kann man sicher nicht nur der miserablen Vorbereitung, kläglichen Ausstattung und bescheidenen Qualität der Mitwirkenden anlasten. Vielmehr ist er auch in der besonderen geschichtlichen Situation des Balletts jener Zeit zu suchen.

John Cranko (1927-1973), einer der Großen des Balletts unserer Tage, dessen berühmte Stuttgarter *Schwanensee*-Inszenierung der Spielzeit 1972/73 Petipas und Ivanovs Fassung und verschiedene sovjet-russische Versionen choreographisch frei verarbeitet, schreibt dazu im betreffenden Programmheft *Tschalkowsky Schwanensee* der Württembergischen Staatstheater Stuttgart, wenn auch in parodistischer Pointierung, so doch richtig im Kern der Sache: "Betrachten wir einmal, wie damals Ballette entstanden. Der Verfasser, gewöhnlich ohne jede Ahnung vom Medium Ballett, wählte [...] irgendein Thema, das ihm lag; es gab niemals eine seltsamere Welt als jene, die diese Szenariumsbastler darstellten, geschichtliche Ereignisse wurden völlig geändert, Nationaltänze wurden in ganz falschen Ländern und in total unpassenden Kostümen getanzt,

Flüsse, die geographisch in Rußland oder Spanien lagen, fanden sich nach Ägypten versetzt.

Danach wurde vom Komponisten verlangt, eine Anzahl allgemein beliebter Rhythmen wie Polka, Galopp, Walzer oder Mazurka zu liefern. Da der Komponist mit dem Szenarium nur wenig bekannt war, stand die Musik oft in einem komischen Kontrast zu dem Stück. Und dann wurde das Ganze von einem Ballettmeister auf einer Diskant-Violine geprobt, so daß, wenn das Ballett schließlich mit dem Orchester zusammengebracht wurde, der Tanz manchmal einen sonderbaren Gegensatz zur Musik darstellte. Auch mußte die Primaballerina von den 'Nummern' befriedigt sein, und war sie es nicht, war es leicht, die Stücke zu streichen, unbekümmert darum, ob die musikalische Sequenz unterbrochen wurde oder nicht, und dafür bewährte Erfolge aus alten Balletten einzufügen."

### Werkgeschichte

Ähnliches geschah in der Tat auch mit Čajkovskijs *Schwanensee* in den auf die unglückliche Uraufführung folgenden Neuinszenierungen seit 1880. Doch werfen wir zunächst einen Blick auf die Entstehungsgeschichte des Werkes! Es zeigt Čajkovskij als fertigen Komponisten — drei Sinfonien und drei Opern, Instrumental- und Kammermusik, Lieder u.a. gehen voraus; und es zeigt ihn am Beginn seiner Meisterschaft — 4. Sinfonie und *Evgenij Onegin* folgen. Mit Ballettplänen beschäftigt hat sich der Komponist zum erstenmal 1870. Im Auftrag der Moskauer Theaterdirektion begann er im Oktober 1870 ein vieraktiges Ballett *Sandrillona* (so die russische Form des französischen *Cendrillon*, Märchen von Charles Perrault, zu deutsch *Aschenbrödel*) zu schreiben, das bis Mitte Dezember abgeschlossen sein sollte. Warum das Werk, von dem keine Skizzen erhalten blieben — wir wissen von ihm nur aus Čajkovskijs Briefen — noch in der Planung steckenblieb, ist unbekannt. Auch das nächste Tanzstück, ein einaktiges Kinderballett *Schwanensee* ist nicht erhalten. Čajkovskij schrieb es in den Sommerferien 1871 im ukrainischen Kamenka für die Kinder seiner Schwester Aleksandra ("Saša") I. Davydova. Nach den *Erinnerungen* von Sašas jüngstem Sohn Jurij L. Davydov (1876–1965) ist das Ballett von den Davydov-Kindern aufgeführt worden; sein musikalisches Hauptmotiv hat Čajkovskij als Leitmotiv in das spätere Ballett gleichen Titels übernommen.

Mit diesem hatte ihn im Sommer 1875 die Moskauer Theaterdirektion beauftragt; Honorar: 800 Rubel. Komponiert wurde das Ballett von August 1875 bis zum 10. April 1876. Seine Musik ist original — bis auf zwei Nummern: Der *Entr'acte* Nr. 25 zwischen III. und IV. Akt stammt aus Čajkovskijs Oper *Der Voevode* (*Voevoda*) op. 3 von 1867/68 und ist dort Introduction zum III. Akt. Der *Pas d'action* von Odette und Siegfried, Nr. 13/V des II. Akts *Schwanensee* (*Andante non troppo*, Ges-Dur), geht zurück auf einen Teil des Schlußduetts der Oper *Undina* von 1869, deren Partitur Čajkovskij vernichtet hat. Nur zwei Nummern der Oper blieben erhalten (ČPSS 2); drei weitere Stücke überlebten in

anderen Werken: ein Hochzeitsmarsch im zweiten Satz der 2. Sinfonie, die Ouvertüre als Ouvertüre zur Bühnenmusik zu A.N. Ostrovskijs *Sneguročka* und das oben genannte Duett in *Schwanensee*.

Auf Drängen des Ballettmeisters Wenzel Julius Reisinger ergänzte Čajkovskij noch vor der Uraufführung am 20. Februar 1877 einen *Russischen Tanz*. Er wurde für die Ballerina Pelagaja Karpakova (die Odette-Odile der Uraufführung) im III. Akt vor dem *Spanischen Tanz* Nr. 21 eingeschoben und fehlt noch in dem rechtzeitig vor der Uraufführung bei Petr I. Jurgenson (1836-1903) in Moskau erschienenen, von Nikolaj D. Kaškin (1839-1920) besorgten Klavierauszug. (1878 bearbeitete Čajkovskij diesen *Russischen Tanz* für Klavier und fügte ihn als Nr. 10 in sein Opus 40, *Zwölf Stücke mittlerer Schwierigkeit*, ein. Eine eigenhändige Abschrift des Tanzes mit geringen Abweichungen sandte er im gleichen Jahr an das Konservatorium in Neapel, wo man ein Album mit Klavierkompositionen verschiedener europäischer Komponisten zum Gedenken an Bellini vorbereitete.)

Bei der Moskauer Uraufführung von *Schwanensee* wurde im III. Akt nach dem *Pas de six* Nr. 19 ein *Pas de cinq* auf eine uns unbekannte Musik eingefügt; andere Originalnummern wurden gekürzt oder fielen weg. Im übrigen gibt es – worauf der schon zitierte John Cranko hinweist – trotz gegenteiliger Behauptungen wohl keine Aufführung des *Schwanensee*, die die gesamte Partitur ohne Kürzungen bringt: "Eine solche Inszenierung würde so lange dauern wie etwa 'Die Meistersinger'. Während Opernliebhaber sie durchsitzen können, so neigen doch Ballettomannen dazu, ihre Kost kürzer zu genießen" (Cranko). Für die fünfte Aufführung der ersten Inszenierung des *Schwanensee* komponierte Čajkovskij auf Bitten der Ballerina Anna Sobeščanskaja, die die Rolle der Odette-Odile von der Karpakova übernommen hatte, noch einen *Pas de deux* in Form der üblichen *Variationen* – ebenfalls als Ergänzung im III. Akt, wahrscheinlich vor Nr. 20. Von ihm haben sich lediglich das Exemplar des Repetitors (Auszug für zwei Violinen), die Orchesterstimmen der zweiten *Variation* sowie der Entwurf der *Coda* erhalten. Dieser *Pas de deux* ist von Vissarion Ja. Šebalin (1902-1963) rekonstruiert und im Anhang von ČPSS 11 b erstmalig veröffentlicht worden.

Mit der Moskauer Neuinszenierung des Reisinger-Nachfolgers Joseph Hansen (im Russischen, das kein h kennt, als "Ganzen") im Jahre 1880 beginnt, ausgerechnet zu einer Zeit, in der Čajkovskijs Ruhm auch über Rußlands Grenzen hinaus zu dringen beginnt, das traurigste Kapitel der *Schwanensee*-Geschichte. Das Werk wurde zwar immer wieder mit nur leidlichem Erfolg gegeben, aber durch Kürzungen, Umstellungen und Ersatznummern mehr und mehr entstellt. Der schon erwähnte Kaškin, Autor des Klavierauszugs, Moskauer Musikkritiker und -historiker sowie Professor am dortigen Konservatorium, schreibt dazu in seinen *Erinnerungen an P.I. Čajkovskij (Vospominanija o P.I. Čajkovskom, Moskau 1896, Neuauflage 1954, S. 119)*: "Der Ersatz der ursprünglichen Nummern durch eingeschobene wurde in immer höherem Grade praktiziert, und schließlich war fast ein ganzes Drittel der Musik von 'Schwanensee' durch Einschübe aus anderen Balletten ersetzt, zudem meist aus durchschnittlichen."

Hansens Inszenierung hielt sich am Moskauer *Bol'šoj teatr* bis 1883 – danach wurde das Werk zu Lebzeiten des Komponisten in Rußland auf der Bühne nicht mehr aufgeführt. Nach seinem Tode am 25. Oktober 1893 gab es zunächst konzertante Aufführungen des II. Aktes (den der Komponist selbst übrigens für den "in jeder Beziehung besten" des Werkes hielt), zum Gedenken an Čajkovskij, so am 17. und 22. Februar 1894 im Petersburger *Mariinskij teatr* (dem zweiten großen Opern- und Ballett-Theater neben dem Petersburger *Bol'šoj teatr*). Und diese Konzerte weckten offenbar das Interesse an einer Wiederbelebung des Werkes auf der Bühne.

Dazu schreiben I. Jordan und G. Kirkor im Vorwort des betreffenden, 1958 in Moskau erschienenen Bandes 11 a der alten Čajkovskij-Gesamtausgabe (ČPSS 11 a, S. XIV): "Im Jahre 1894 entschloß sich der Direktor der Kaiserlichen Theater [van] A. Vsevoložskij [1835-1909], den 'Schwanensee' auf der Bühne des Mariinskij-Theaters aufzuführen und wandte sich an M[odest] I. Čajkovskij [den Bruder des Komponisten; er war sein Biograph und Librettist seiner beiden letzten Opern *Pique Dame* op. 68 und *Iolanta* op. 69] mit dem Vorschlag, das Libretto des Balletts umzuarbeiten. M. I. Čajkovskij nahm diesen Vorschlag an. Das Libretto wurde umgeformt; grundlegenden Änderungen wurde auch die Partitur des Balletts unterworfen: Aus den vier Akten wurden drei gemacht (ungeachtet dessen, daß im Libretto von M. Čajkovskij in der gedruckten, [1895] von P. Jurgenson publizierten Partitur die vier Akte beibehalten sind), eine ganze Reihe von Nummern wurde umgestellt, ein Teil der Nummern wurde gekürzt, ergänzt wurden drei Stücke Čajkovskijs aus den 18 Stücken für Klavier op. 72 (Nr. 11, 12 und 15 [*Valse bluette, L'espiègle, Un poco di Chopin*]). Diese Fassung der Partitur und die Instrumentierung der erwähnten Klavierstücke wurde von dem Dirigenten des Mariinskij-Theaters, dem Komponisten R[iccardo E.] Drigo [1846-1930] vorgenommen", der auch die von den Ballettmeistern Marius Petipa (I. und III. Akt) und Lev Ivanov (II. und IV. Akt) choreographierte und inszenierte Erstaufführung der Neufassung am 15. Januar 1895 dirigierte.

Es gibt keinerlei Anzeichen dafür, daß Čajkovskij selbst an eine Umarbeitung seines Ballett-Erstlings gedacht hatte. (Bei anderen Werken sind wir über solche Neufassungen oder Pläne dazu bestens informiert – gerade durch die umfangreiche Biographie des Bruders Modest.) Autorisiert ist diese Fassung M. Čajkovskij-Drigo-Petipa-Ivanov also nicht, und erfolgreich war sie zunächst nur in Maßen. Und doch hat sie die weitere Aufführungsgeschichte bis heute entscheidend geprägt – bis hin zu Balanchine (New York), Bourmeister (Moskau), Orlikowsky (Basel), Cranko (Stuttgart) und Neumeier (Hamburg). Dazu John Cranko: "Viele Ballette, Fragmente und Nummern von Petipa [und Ivanov] leben auf unseren Bühnen unter den Namen neuer Choreographen. Wir erkennen auch seine choreographischen Motive, seine plastischen Bilder in der Arbeit seiner Nachfolger. Daher wissen wir, wenn wir hören, daß dieser oder jener Choreograph 'Schwanensee', 'Dornröschen' oder 'Raymonda' [mit der Musik von A. Glazunov] usw. erfolgreich auf die Bühne gebracht hat, daß dieser Erfolg auf Petipas Material aufgebaut ist und nicht auf leeren Grund gelegt war" (im oben genannten Programmheft).

Die beiden Hauptrollen des Balletts gehören zu den schwierigsten des klassischen Repertoires. Schon seit der Uraufführung – und nicht erst seit Petipa/Ivanov, wie man hier und da lesen kann – tanzt die Primaballerina beide weiblichen Hauptfiguren Odette und Odile, den weißen und den schwarzen Schwan, die Verkörperung des Lichten-Unschuldigen-Reinen und des Dunklen-Bösen-Abgründigen. Pierina Legnani war die erste berühmte Odette-Odile – ihr folgten Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Maria Danilova, Margot Fonteyn und andere. Zur Partie des Siegfried heißt es in einem gängigen Ballettlexikon prosaisch: "Auch die Rolle des Siegfried stellt an den Tänzer [...] gewaltige Anforderungen; eine wesentliche Aufgabe dieser Rolle ist es, der Tänzerin der Hauptrolle bei den schwierigsten Sprüngen, die es je in einem Ballett gegeben hat, zu assistieren." Mit diesem Hinweis sind gleichzeitig die dramaturgischen und choreographischen Probleme moderner *Schwanensee*-Inszenierungen angedeutet. Dazu noch einmal John Cranko im Kommentar zu seiner eigenen Inszenierung: "[...] das Drama ist hauptsächlich dadurch verstärkt worden, daß der Prinz zu einem lebenden Wesen gemacht wurde, der die Tragödie durchlebt, anstatt ein menschlicher Kran zu sein, der lediglich die Ballerina aufhebt."

#### Stoff und Libretto

Aus Nikolaj D. Kaškins oben genannten *Erinnerungen* wußte man, daß Vladimir P. Begičev (1828-1891), Dramaturg an den Kaiserlichen Theatern Moskaus, Čajkovskij das märchenhafte Sujet *Schwanensee* vorgeschlagen hatte. (Wie es sich zu demjenigen von Čajkovskijs verlorenem Kinderballett *Schwanensee* von 1871 verhält, muß dabei ungewiß bleiben.) Begičevs Autorschaft wird auch von Čajkovskijs Moskauer Verleger-Freund Petr I. Jurgenson bestätigt.

Doch weist Modest I. Čajkovskij 1894 in einem Brief an Hermann A. Laroche (German A. Laroš, 1845-1904), Musikkritiker und Professor für Musikgeschichte am Moskauer Konservatorium, darauf hin, daß das Libretto-Exemplar der Moskauer Theaterdirektion die Aufschrift "Eigentum von Gel'cer" trage. Wie dem auch sei, der Anteil von Begičev und dem Tänzer Vasilij F. Gel'cer am Libretto bleibt ungewiß. Auf dem zur Uraufführung gedruckten Libretto von 1877 – erst in den 1950er Jahren von Ju. Slonimskij, dem Verfasser der Arbeit über *P.I. Čajkovskij und das Ballettheater seiner Zeit*, Moskau 1956, wieder aufgefunden – ist jedenfalls kein Verfasser angegeben.

Als Vorlage zum Libretto nennt Slonimskij das Märchen *Schwanenteich* des Johann Karl August Musäus (1735-1787), dessen Märchensammlungen vor allem im deutschsprachigen Raum weit verbreitet waren. In des Musäus berühmten *Volksmärchen der Deutschen* (1782-1786) ist ein so oder ähnlich betiteltes Märchen allerdings nicht enthalten. Wahrscheinlich meint Slonimskij das Märchen *Der geraubte Schleier (oder das Märchen à la Montgolfier)*. In dessen erstem Satz ist die Rede von einem Schwanenteich: "Unfern der Stadt Zwickau, im Erzgebirge, liegt das bekannte Schwanenfeld, welches den Namen hat von einem Weiher, der Schwanenteich genannt, der heutzutage zwar beinahe versiegt

aber doch noch nicht ausgetrocknet ist." Mit dem Sujet des Balletts hat dieses Märchen jedoch nichts zu tun, als Vorlage für das Libretto ist es auszuschließen. Musäus verarbeitet darin das Motiv der Schwanenjungfrau – ein weit verbreitetes Märchenmotiv: Die Schwanenjungfrau kann nur fliegen, solange sie ihr Federkleid trägt; wird ihr dies geraubt, so ist sie ein Mädchen wie andere auch und muß einem Mann als Frau angehören ... Sujet und Handlungsmotive von Čajkovskijs *Schwanensee* sind zwar der Märchenwelt entlehnt, doch gehen sie nicht auf ein vorgeformtes Märchen zurück. (Auch der Märchentyp, wie er etwa vom Grimmschen *Die sechs Schwäne* repräsentiert wird – in Schwäne verwandelte Brüder werden von ihrer Schwester erlöst –, ist motivisch nicht verwandt.) Im übrigen ist in den Standardwerken über Märchenmotive (Bolte/Pollivka, *Anmerkungen ...*, 1913-1932, und St. Thompson, *Motif-Index ...*, 21955-1958) weder das Schwanensee-Motiv noch eine andere Handlungs- oder Motivkonstellation, die dem Libretto zugrundeliegt, nachzuweisen.

Das Libretto mischt vielmehr verschiedene Märchenmotive: die unglückliche Prinzessin, von einem bösen Zauberer verwandelt, die mögliche Erlösung durch die treue Liebe des Prinzen ... und überhöht diese Motive durch einen tragischen Zug: Die Erlösung mißlingt, die Liebenden gehen in den Tod. Zwar kennt das Märchen – wenn auch sozusagen nur als Ausnahme von der Regel des *happy ending* – die mißlungene Erlösung; doch ohne tragische Kategorie. Der Sieg des Bösen über den unschuldig schuldigen Prinzen ist Erfindung des Ballett-Librettos, nicht eben meisterlich gestaltet, doch im getanzten Drama wirkungsvoll genug.

Nun spielt die sprachliche Gestaltung eines Ballett-Librettos für die Qualität des Balletts selbst – seine Musik, Choreographie und Inszenierung – eine durchaus untergeordnete Rolle, stimmen nur Sujet, dramatischer Impetus und Rollen zusammen. Das Libretto eines Balletts interessiert denn auch im allgemeinen nur am Rande. Und das gilt bei *Schwanensee* sogar für Choreographen und Regisseure. In den Programmheften zu Aufführungen wird das Libretto nicht mitgeteilt; man liest meist allgemeine Inhaltsangaben der einfachen Handlung; in vielen Choreographien werden die beiden Fassungen des Librettos vermischt; Unklarheit herrscht vor allem über den Schluß: tragisch oder glücklich?

Die Originalfassung des Librettos von 1877 (von Čajkovskij? – Reisinger? – Begičev? – Gel'cer?) teilen wir in der Synopse mit. Ihren tragischen Schluß charakterisiert John Cranko – unter Umgehung des Schuldgedankens – folgendermaßen: "Siegfried ist unwürdig, er bricht seinen Schwur, unwissentlich verwechselt er äußere Erscheinungen mit innerer Wirklichkeit" – eine schöne Deutung (im oben genannten Programmheft).

Als, wie schon berichtet, 1894/95 in Petersburg eine Neuinszenierung von *Schwanensee* vorbereitet wurde, hat Modest I. Čajkovskij das Libretto im Auftrag des Direktors der Kaiserlichen Theater, I.A. Vsevoložskij, revidiert. (Beide Fassungen sind im Anhang von ČPSS 11b abgedruckt.) Vom Verfasser des Original-Librettos meinte Modest Čajkovskij, er habe "es so schlecht gemacht, daß ich den ganzen Text ändern mußte" (Brief an Hermann Laroche, 1894). Es ging

ihm zunächst um die sprachliche Form: Er hat den Text von 1877 gekürzt, sprachlich und gedanklich konziser gestaltet, er hat die kurzen Dialoge des Originals durch indirekte Rede oder Erzählung ersetzt, er hat manche Handlungsmotive vereinfacht oder weggelassen, er hat Verbindungen zwischen ihnen geschaffen und Begründungen nachgeliefert. Die Fabel wirkt denn auch einfacher und plausibler, ist jedoch nicht mehr dieselbe. Die eher konfuse Personenkonstellation des Original-Librettos – Großvater und Eltern der Odette, die böse Stiefmutter als Zauberin in Gestalt einer Eule, der von ihr gesandte Dämon Rotbart mit seiner (Odette ähnlichen) Tochter Odile – wird von Modest Čajkovskij vereinfacht: Bei ihm gibt es nurmehr den bösen Zauberer (auch in Gestalt des Uhus), Rotbart (mit Odile) erscheint zwar als eigene Person, doch legt das neue Libretto die Zusammenlegung der beiden Gestalten nahe, wie sie bei der Besetzung des Stücks wohl sowieso von Anfang an praktiziert wurde. Für die Choreographie und Inszenierung hatte und hat das Personal der "Vorgeschichte" keine Bedeutung – die Rollen der beiden Fassungen des Librettos (1877 und 1894/95) sind also identisch.

Einen gewaltigen Eingriff in die dramatische Gestalt des Tanzmärchens erlaubte sich Modest Čajkovskij mit dem Schluß des Balletts: Er ist in sein Gegenteil verkehrt. Nach dem Abschied vom Geliebten stürzt sich Odette in den See. Das Libretto von 1894/95 hingegen schließt: "Vierte Szene: Der böse Geist fliegt in Gestalt eines Uhus herbei. Siegfried ersticht sich, und der Uhu fällt tot hin. Der See verschwindet. – Apotheose: Königreich unter Wasser. Nymphen und Najaden begrüßen Odette und ihren Geliebten und tragen sie in den Tempel ewigen Glücks und ewiger Seligkeit." Seltsam genug, daß den Librettisten (und die Choreographen) von 1894/95 die musikalische Unvereinbarkeit der maritimen Apotheose mit dem tragisch-pathetischen Ton der Partitur nicht gestört hat. Die naive Erzählfreude und Umständlichkeit der Originalfassung wird man nicht nur wegen ihrer Authentizität vorziehen. Sie mag verworren in Personalkonstellation und Handlungsverlauf sein, wirkt aber eben deshalb echter und "märchenhafter" als die spätere Version, deren Schluß dem Original Gewalt antut.

Die folgende Synopse geht auf die Originalfassung des Librettos zurück, ohne sie allerdings mit sämtlichen Weitschweifigkeiten und Ungeschicklichkeiten der Darstellung beizubehalten. Wenige tanztechnische und choreographische Hinweise mögen im übrigen die Imagination des Lesers und Hörers anregen.

#### Synopse: Libretto und Musik

In der folgenden Übersicht sollen kurz die einzelnen Handlungsszenen mit ihren musikalischen Nummern charakterisiert werden. Die Numerierung folgt dabei der Erstausgabe der Partitur (Moskau 1895, Verlag P. I. Jurgenson). Ihr und Čajkovskijs Partitur-Autograph entnehmen wir für unsere Synopse Bühnenanweisungen und (meist knappe) Hinweise auf Handlung und Libretto; das Fehlende ergänzen wir aus dem Original-Libretto. Das Vorwort zur *Schwanen-*

see-Partitur in ČPSS (Band 11 a und b, hg. von I. Jordan und G. Kirkor, Moskau 1958), dem wir manche werkgeschichtliche Hinweise verdanken, und das dort erstmals veröffentlichte Original-Libretto hat Frau Dr. Irmgard Wille (Tübingen) für die vorliegende Einführung ins Deutsche übertragen. Wie schon angedeutet, werden nur die Partien des Original-Librettos übernommen, die die anderen Quellen ergänzen; den unterschiedlichen Textfassungen wird dabei keine Beachtung geschenkt. Bühnen- und Regieanweisungen sowie der Text des Librettos werden durch Kursivdruck abgesetzt.

#### Die Personen der Handlung

Odetta (französisiert zu Odette), gute Fee; Prinzessin-Mutter (regierende Fürstin); Prinz Siegfried, ihr Sohn; Wolfgang, sein Erzieher; Benno von Sommerstern, Freund des Prinzen; von Rotbart, böser Zauberer, als Gast verkleidet; Odilija (französisiert zu Odile), seine Tochter, Odette gleichend; Zeremonienmeister; Baron von Stein; Baronessa, seine Frau; Freiherr von Schwarzfels; seine Frau; drei Höflinge, Freunde des Prinzen; Herold; Bote; vier Dorfbewohnerinnen; Höflinge beiderlei Geschlechts; Gäste; Pagen; Dorfbewohner und Dorfbewohnerinnen; Diener; Schwäne und kleine Schwäne.

#### Orchesterbesetzung

Piccoloflöte, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte; 4 Hörner, 2 Cornets à piston, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba; Pauken, Triangel, Tamburin, Castagnetten, kleine Trommel, Becken, große Trommel, Tamtam; Glockenspiel, Harfe; Streicher.

#### Introduction

Die Einleitung in knapper Rahmenform stellt dem lyrisch-melancholischen, zuerst von der Solo-Oboe intonierten Motiv A [Moderato assai], das die verzauberten Schwäne charakterisiert, ein drohendes, synkopiertes und punktiertes Motiv B gegenüber [Allegro non troppo], das die Welt des bösen Zauberers symbolisiert.

#### Erster Akt (Nr. 1-9)

Im Park des Schlosses feiert Prinz Siegfried mit seinen Freunden am Vorabend seiner Volljährigkeit.

*Die Handlung spielt in Deutschland. Das Theater stellt einen Teil eines prächtigen Parks dar; im Hintergrund sieht man ein Schloß. Eine anmutige kleine Brücke spannt sich über einen Bach.*

#### Nr. 1 Scène (Allegro giusto)

Als "Scène" bezeichnet man in Handlungsballetten solche dramatischen, sozusagen rezitativen Partien, die pantomimische Darstellungsweisen in den

reinen Tanz einbeziehen (vgl. auch die Bemerkung zum "Pas d'action" in Nr. 6) – im Gegensatz zu den Partien mit reinem Tanz oder Tanzdivertissements.

Musikalisch ist die Nummer in drei Teile gegliedert. Sie beginnt mit einer Einleitung und einem festlichen, marschartigen Teil in D-Dur: *Auf der Bühne ist der junge Prinz Siegfried, der seine Volljährigkeit feiert. Die Freunde des Prinzen sitzen an Tischen und trinken Wein.* Es folgt ein volkstümlicher, pastoraler Teil, mit den Holzbläsern über Dudelsackquinten beginnend: *eine Gruppe Bauern kommt, um dem Prinzen zu gratulieren.* Wiederholung des ersten Teils. *Sein Hofmeister Wolfgang bittet sie, den Prinzen mit ihren Tänzen zu erfreuen; die Bauern stimmen zu. Der Prinz befiehlt, sie mit Wein zu bewirten. Die Diener führen seine Befehle aus. Den Frauen geben sie Blumen und Bänder. Die Tänze werden lebhafter.*

#### Nr. 2 Valse: Corps de ballet (Tempo di valse)

Eine in lockerer Rondoform gereichte Walzerfolge mit feinen rhythmisch-motivischen Verknüpfungen: Pizzicato-Einleitung, A-Teil in A-Dur mit einem rhythmisch prägnanten Zweitaktmotiv nach einer Viertelpause auf dem ersten Schlag; B-Teil in fis-Moll, mit synkopischen Holzbläserakkorden zu Beginn und Achtelfigurationen in den Streichern; A-Teil; C-Teil in F-Dur mit raffiniert instrumentierten chromatischen Rückungen in den Holzbläsern und einer frechtivialen Piston-Melodie; D-Teil in d-Moll; Überleitung und Schluß: A'.

#### Nr. 3 Scène (Allego moderato)

*Ein Bote kommt gelaufen und meldet, daß die Prinzessin-Mutter mit ihrem Sohn zu sprechen wünsche und gleich eintreffen werde. Die Nachricht stört die Fröhlichkeit: Die Tänze brechen ab, die Bauern gehen in den Hintergrund, die Diener beeilen sich, die Tische wegzuschaffen, die Flaschen zu verstecken usw. Der ehrwürdige Erzieher erkennt, daß er seinem Zögling ein schlechtes Beispiel gibt und bemüht sich, das Aussehen eines geschäftigen und nüchternen Menschen anzunehmen.* Nach einer Einleitung, die von einem erzählenden Streicher-Unisono und triolischen Lauffiguren der Holzbläser geprägt ist, erfolgt zu einem zügigen triolierten Blechbläser-Motiv der *Auftritt der Prinzessin in Begleitung ihres Gefolges. Alle Gäste und Bauern grüßen sie auf das ehrerbietigste. Der junge Prinz und hinter ihm auch sein leicht berauschter und etwas schwankender Erzieher gehen der Prinzessin entgegen.*

Das Streicher-Unisono leitet über zu einer einschmeichelnden Violinen-Kantilene; pantomimische Darstellung: *Die Prinzessin bemerkt die Verwirrung ihres Sohnes und erklärt ihm, daß sie ganz und gar nicht hierher gekommen sei, um die Fröhlichkeit zu verderben, um ihn zu stören, sondern weil sie mit ihm über seine Heirat sprechen müsse, für die sie den gegenwärtigen Tag seiner Volljährigkeit ausgewählt habe. "Ich bin alt", fährt die Prinzessin fort, "und darum will ich auch, daß du zu meinen Lebzeiten heiratest. Ich will sterben in dem Wissen, daß du mit deiner Heirat unserem berühmten Geschlecht keine Schande gemacht hast." Der Prinz, dem noch nicht nach Heirat zumute ist, ärgert sich*

zwar über den Vorschlag seiner Mutter, ist aber bereit zu gehorchen und fragt seine Mutter ehrerbietig, wen sie ihm als Lebensgefährtin ausgewählt habe. "Ich habe noch keine ausgewählt", antwortet die Mutter, "weil ich will, daß du das selbst tust. Morgen ist bei mir ein großer Ball, zu dem sich die Würdenträger mit ihren Töchtern versammeln werden. Aus eben diesen wirst du dir die auswählen müssen, die dir gefällt, und sie wird deine Frau sein." Siegfried sieht, daß die Sache nicht allzu schlimm steht und antwortet deshalb: "Ich werde Ihnen immer gehorchen, Maman." "Ich habe alles Notwendige gesagt", antwortet die Prinzessin darauf, "und gehe fort. Vergnügt euch nur zwanglos!"

Nach dem schon bekannten erzählenden Unisono – Die Prinzessin geht weg. Die Freunde umringen den Prinzen und er teilt ihnen die traurige Neuigkeit mit. – heißt es zur Musik, die die Kantilene der Mutter mit triolischen Holzbläser-Achteln kombiniert: Der Prinz sagt: "Das ist das Ende unseres sorglosen Lebens, ade, liebe Freiheit!" Es folgt eine zupackende fugierte Überleitung: Ritter Benno tröstet ihn: "Das Lied ist noch lang; jetzt beiseite die Zukunft, wenn uns die Gegenwart lächelt, wenn sie unser ist." "Das ist wahr", lacht der Prinz. Alle setzen sich, und das Fest beginnt von neuem: Wiederaufnahme der Festmusik aus Nr. 1. Die Bauern tanzen, bald in Gruppen, bald einzeln: Nr. 4 und 5, vom Libretto her nicht näher charakterisiert.

#### Nr. 4 Pas de trois

"Pas seul", "Pas de deux", "Pas de trois" usw. bis zu "Pas de neuf" (Solotanz, Tanz für zwei usw. Solisten) – im Gegensatz zu "Pas d'ensemble" (Ensembletanz) bzw. Tanz des Corps de ballet.

Die sechs – in sich dreiteiligen (mit oder ohne Coda) – Tänze des "Pas de trois" geben kontrastreiche Möglichkeiten für seine übliche choreographische Anlage: Entrée, Adagio, "Variationen" (so heißen die tänzerischen Soli) und Coda: I. Intrada (Allegro, B-Dur) mit wiegendem Sechsstachel-Schmelz und gekonnten chromatischen Gegenstimmen – besonders wirkungsvoll ist die metrisch widerborstige Dreivierteltakt-Hornstimme; II. ein melancholischer Zwiegesang (Andante sostenuto, g-Moll) zwischen Oboe und Fagott über Streicher-Pizzicati; III. ein deftiges Allegro semplice (Es-Dur); IV. ein rhythmisch starres Sechsstachel-Tutti (Moderato, c-Moll); V. ein flüchtiges Allegro über einer chromatisch gewürzten aufsteigenden Baßfigur (F-Dur); VI. und eine schwungvolle, laute Coda (Allegro vivace, B-Dur). Ursprünglich, wie aus dem Libretto ersichtlich, für die gratulierenden Landleute vorgesehen, choreographierte Petipa die Nummer im klassischen Stil für zwei Ballerinen und einen danseur noble.

#### Nr. 5 Pas de deux

Diesen musikalisch breit angelegten Pas de deux (nach dem choreographischen Schema: Entrée, Adagio, zwei Variationen, Coda), wahrscheinlich ursprünglich vom Prinzen und einer der Hofdamen getanzt, nahm Petipa in den III. Akt (Hofball mit Auftritt Rotbart-Odile), wo im Original nach den Ball-Di-

vertissements ein Pas de deux zwischen Siegfried und Odile nicht vorgesehen ist. Die Einflügung dieser Nummer in den III. Akt ist dramaturgisch durchaus glücklich; sie wird seither als "Schwarzer Schwan – Pas de deux" bezeichnet. Ihre Gliederung: I. Entrée als dreiteiliger Walzer (Tempo di valse ma non troppo vivo, quasi moderato); II. Andante – Allegro mit äußerst virtuos geführter Solovioline; III. ein weiterer Walzer mit solistischem Cornet à piston (Tempo di valse); IV. eine wirbelnde, schmissige Tutti-Coda (Allegro molto vivace): Pierina Legnani, die erste Odette-Odile der Petipa-Ivanov-Version von 1895, hat für sie jene Folge von 32 Fouettés erfunden (auf der Spitze ausgeführte schnelle Drehungen aus dem Knie heraus, durch "peitschende" Bewegungen des Spielbeins erzielt), mit denen auch die späteren Interpretinnen der Doppelrolle brillierten.

#### Nr. 6 Pas d'action (Andantino quasi moderato – Allegro)

Als »Pas d'action« bezeichnet man eine Art rezitativischen Tanzes, etwas wie die Kombination aus reinem Tanz und pantomimischem Tanz.

*Wolfgang, der Erzieher des Prinzen, ist angetrunken und erregt durch seine Ungeschicklichkeit allgemeine Heiterkeit.* Eine gemütliche, behäbige Andantino-Melodie der Violoncelli und Fagotte gibt die passende musikalische Atmosphäre. Im Libretto ist die Szene weiter ausgeführt: *Nachdem er genug getanzt hat, beginnt Wolfgang wieder den Bäuerinnen den Hof zu machen, doch diese lachen über ihn und laufen ihm davon. Eine von ihnen hat ihm besonders gefallen, und nachdem er ihr vorher seine Liebe erklärt hat, will er sie küssen, aber die Schelmin macht sich los und, wie das immer in Balletten zugeht, küßt sie statt seiner ihren Bräutigam. Verblüffung Wolfgangs. Allgemeines Gelächter der Anwesenden.*

Zu Beginn jener Stelle der Partitur, an der die Violinen ein früheres Viertelmotiv in Vierteln aufnehmen und zweimal diminuieren, steht der Hinweis *Der Erzieher dreht sich*, und dort, wo die sich "drehende" Violinenfigur in einen Fortissimo-Schlag des gesamten Orchesters einmündet: *und fällt hin!* Die Szene schließt mit einer fröhlichen Allegro-Coda über das vorangehende Motiv.

#### Nr. 7 Sujet

Kurze Überleitung: *Es beginnt dunkel zu werden. Einer der Gäste schlägt vor, einen letzten Tanz zu tanzen: mit den Bechern in der Hand. Die Anwesenden führen den Vorschlag gern aus:*

#### Nr. 8 Danse de coupes (Tempo di polacca)

"Becher-Tanz" des Corps de ballet: eine strahlende Polonaise in E-Dur mit einem eleganten Staccato-Mittelteil auf der Moll-Subdominante.

#### Nr. 9 Finale: Sujet (Andante)

Der Terminus "Sujet" (Stoff, Thema, Inhalt) wird hier im Sinne von "Scène" verwendet. – Zu Streicher-Tremolo und Harfen-Arpeggien erklingt zum ersten-

mal, "dolce espressivo" in der Oboe, das sehnsuchtsvolle Schwanenthema in h-Moll. *Sujet: In der Ferne zeigt sich ein Schwarm von Schwänen im Fluge. "Es ist schwer, in sie hineinzutreffen", stachelt Benno den Prinzen auf, indem er ihn auf die Schwäne hinweist. "Das ist doch Unsinn", antwortet der Prinz, "ich werde wahrscheinlich treffen. Bringt ein Gewehr!" "Es ist nicht nötig", antwortet Wolfgang, "nicht nötig: Es ist Zeit zu schlafen." Der Prinz tut so, als ob es tatsächlich Zeit wäre zu schlafen, obwohl er es nicht für nötig hält. Aber sobald der Alte beruhigt weggeht, ruft er einen Diener herbei, nimmt ein Gewehr und eilt mit Benno in die Richtung, in die die Schwäne geflogen sind. (Das Gewehr des Librettos ist in den bekannten Choreographien meist eine Armbrust, die die Prinzessin-Mutter ihrem Sohn in Szene Nr. 3 zum Geschenk macht.)*

Zweiter Akt (Nr. 10-14)

Auf der Schwanenjagd am See verliebt sich Siegfried in die verzauberte Odette und schwört ihr ewige Treue, die allein sie erlösen kann.

*Bergige, wilde Gegend; auf allen Seiten Wald. Im Hintergrund befindet sich ein See, an dessen Ufer, rechts vom Zuschauer, ein halb verfallenes Gebäude steht, etwas in der Art einer Kapelle. Es ist Nacht; der Mond scheint.*

Nr. 10 Scène (Moderato)

Die in der autographen Partitur "Entr'acte" genannte Musik nimmt das Schwanenthema der Nr. 9 wieder auf und führt es hymnisch aus.

Nr. 11 Scène (Allegro moderato – Moderato – Allegro vivo)

In der autographen und gedruckten Partitur des Balletts finden sich in den erzählenden und pantomimischen Szenen Nr. 11 und 12 nur wenige Hinweise zu Handlung und Libretto, doch stimmen sie genau überein mit den entsprechenden Stellen des Original-Librettos, das deshalb, auch wenn die Musik (und wahrscheinlich auch die Original-Choreographie) nicht alle Details berücksichtigt hat, vollständig mitgeteilt wird. Die Angaben in den Partituren sind auch deshalb wichtig, weil sie die Interpretation eigentümlicher Intonationen in Čajkovskijs Ballett-Musik bestätigen: einen merkwürdigen, unverwechselbaren Erzählton. Er ist ebenso ausgeprägt schon in Odettes Erzählungen im II. Akt *Schwanensee* wie etwa in der Erzählung des Nußknackers von seiner Rettung durch Klara im II. Akt des späten *Nußknacker*-Balletts.

Die Streicher-Einleitung (Allegro moderato) der Szene Nr. 11 mit ihrem punktierten aufsteigenden Motiv und den ruhigen Triolen begleitet den Auftritt des Prinzen: *Ermüdet kommen der Prinz und Benno auf die Bühne. "Weiter gehen kann ich nicht", sagt der zweite, "ich habe keine Kraft mehr. Ruhen wir uns aus, ja?" "Meinetwegen", antwortet Siegfried. "Wir müssen weit vom Schloß abgekommen sein. Wir werden am Ende hier übernachten müssen ... Schau!" Er weist auf den See. "Da sind Schwäne. Schnell das Gewehr!" Benno reicht ihm das Gewehr; der Prinz hat gerade gezielt, als die Schwäne plötzlich*

*verschwinden.* Musikalisch wird die Szene prägnant dargestellt: Die Streicher-Einleitung mündet in drei drohende Tutti-Akkorde, die mit dem klagenden Terzen-Motiv aus dem Schwanenthema abwechseln. Nach dem Verschwinden der Schwäne wird die Einleitungs-Musik wieder aufgenommen; sie geht über in lang gehaltene E-Dur-Akkorde, die Erscheinung Odettes:

*In demselben Moment wird das Innere der Ruine von einem ungewöhnlichen Licht erleuchtet. "Sie sind weggefliegen! Ärgerlich ... Aber schau, was ist das?" Und der Prinz weist Benno auf die erleuchtete Ruine hin. "Seltsam!", verwundert sich Benno. "Dieser Ort muß verzaubert sein." – "Das werden wir gleich erkunden", antwortet der Prinz kühn und geht auf die Ruine zu. Er ist gerade dort angekommen, als auf den Stufen der Treppe ein Mädchen erscheint – in weißem Kleid, mit einer Krone aus Edelsteinen. Das Mädchen wird vom Mondlicht beschienen. Erstaunt treten Siegfried und Benno von der Ruine zurück. Das Mädchen schüttelt finster den Kopf und fragt dann den Prinzen: "Warum verfolgst du mich, Ritter? Was habe ich dir getan?" Der Prinz antwortet verwirrt: "Ich habe nicht gedacht ... nicht erwartet ..."*

Bei Odettes pantomimischer Frage an den Prinzen erklingt zu Pizzicato-Streichern eine ruhige Oboen-Melodie (Moderato), die von den Violoncelli beantwortet und von den Holzbläsern in einer Dur-Variante weitergeführt wird, bis die Streicher sie *più mosso* aussingen – eine sehr unaufdringliche, doch sprechende Darstellung der ersten Annäherung. *Das Mädchen geht die Stufen herunter, tritt leise auf den Prinzen zu, legt ihm die Hand auf die Schulter und sagt vorwurfsvoll: "Der Schwan, den du töten wolltest, war ich!" "Du? Ein Schwan? Das kann nicht sein!"*

Die folgende *Erzählung Odettes* (Allegro vivo) wird musikalisch durch ein Erzählmotiv zusammengehalten: Eine kleine engschrittige Viertonformel wird in einem Allegro vivo alla breve zu einem gleichsam atemlosen Bericht ausgesponnen, unterbrochen von einer ruhigeren, von Oboe und Bratschen intonierten wiegenden Melodie: zunächst in B-, dann in H-Dur. *"Ja, höre ... Ich heiße Odette; meine Mutter war eine gute Fee; sie verliebte sich gegen den Willen ihres Vaters leidenschaftlich, wahnsinnig in einen edlen Ritter, heiratete ihn, aber er richtete sie zugrunde – und sie starb. Mein Vater heiratete eine andere, vergaß mich, und die böse Stiefmutter, eine Zauberin, begann mich zu hassen und hätte mir beinahe etwas angetan; aber mein Großvater nahm mich zu sich. Der Alte hatte meine Mutter schrecklich geliebt und trauerte und weinte so sehr um sie, daß sich aus seinen Tränen dieser See hier bildete, und dorthin, in die größte Tiefe ging er selbst und verbarg mich vor den Menschen. Jetzt, seit kurzem, begann er mich zu verwöhnen und gibt mir volle Freiheit, mich zu vergnügen. Da, am Tage, verwandeln ich und meine Freundinnen uns in Schwäne, teilen froh mit der Brust die Luft und fliegen hoch, hoch, fast unmittelbar am Himmel dahin und nachts spielen und tanzen wir hier, um unseren Alten. Aber die Stiefmutter läßt bis jetzt weder mich noch auch sogar meine Freundinnen in Ruhe ..."*

Tutti-Schläge in Triolen und ein dreimaliges punktiertes absteigendes Dreiton-Motiv signalisieren die *Erscheinung der Eule.* In diesem Augenblick ertönt

der Ruf einer Eule. "Hörst Du? ... Das ist ihre unheilverkündende Stimme", sagt Odette und sieht sich unruhig um. "Schau, da ist sie!" Auf der Ruine erscheint eine riesige Eule mit leuchtenden Augen. "Sie hätte mich längst vernichtet", fährt Odette fort, "aber mein Großvater beobachtet sie aufmerksam und läßt nicht zu, daß sie mir etwas antut." Nach der Erscheinungsmusik wird das auf die ersten vier Takte verkürzte Erzählmotiv wieder aufgenommen. Odette: "Mit meiner Heirat verliert die Zauberin die Möglichkeit, mir zu schaden; aber bis dahin schützt mich vor ihrer Bosheit nur diese Krone! Das ist alles; meine Geschichte ist nicht lang!" "O verzeih' mir, Schöne, verzeih'!", sagt der Prinz verwirrt und wirft sich auf die Knie.

Nr. 12 Scène (Allegro – Moderato assai quasi andante)

Über einem Orgelpunkt wird ein rhythmisch prägnantes Motiv sequenziert und wiederholt (Allegro). Aus der Ruine laufen in einer langen Reihe junge Mädchen und Kinder heraus; alle wenden sich vorwurfsvoll dem jungen Jäger zu und sagen, daß er ihnen aus reiner Vergnügungssucht beinahe die geraubt hätte, die ihnen am allerteuersten ist. – Der Prinz und sein Freund sind verzweifelt.

Auch die nächste pantomimische Äußerung Odettes wird durch ein charakteristisches sprechendes Oboen-Motiv eingeleitet (Moderato assai quasi andante). "Genug", sagt Odette, "hört auf; ihr seht, er ist gut; er ist traurig, ihm tut es leid um mich!" – Der Prinz nimmt sein Gewehr, zerbricht es schnell und wirft es von sich mit den Worten: "Ich schwöre, von jetzt an wird sich meine Hand niemals mehr erheben, um irgendeinen Vogel zu töten!" Zum Schluß der Nummer greifen die Holzbläser Odettes Oboen-Motiv wieder auf: "Beruhige dich, Ritter; wir wollen alles vergessen. Laß uns miteinander fröhlich sein!"

Nr. 13 Danse des cygnes

Es beginnen Tänze, an denen der Prinz und Benno teilnehmen. Die Schwäne bilden bald schöne Gruppen, bald tanzen sie einzeln. Tänze der Schwäne: I. Tempo di valse: Corps de ballet; II. Moderato assai – Molto più mosso, Sechsaachtel-Takt: Solo der Odette; III. "Danse des cygnes" wie I., jedoch ohne den Mittelteil; IV. Allegro moderato, durch sein durchgehendes Staccato (ostinate Fagott-Achtel Fis-cis im A-Teil) und den hüpfenden Charakter – und durch Ivanovs geniale Choreographie – eines der bekanntesten Plücen des Balletts: vier Mädchen halten sich über Kreuz an den Händen und überqueren am Schluß des Tanzes diagonal die Bühne in 16 "Pas de chat".

V. Pas d'action: Odette et le prince. Der Prinz ist beständig um Odette; während der Tänze verliebt er sich wahnsinnig in sie und fleht sie an, seine Liebe nicht zurückzuweisen. Odette lacht und glaubt ihm nicht. "Du glaubst mir nicht, kalte, grausame Odette!" "Ich fürchte mich, es zu glauben, edler Ritter; ich fürchte, daß dich nur deine Einbildungskraft trägt. Morgen auf dem Fest bei deiner Mutter wirst du viele entzückende junge Mädchen sehen, wirst dich in eine andere verlieben und mich vergessen!" "O niemals! Ich schwöre es bei meiner Ritterschle!" "Nun so höre: Ich will dir nicht verbergen, daß auch du

*mir gefällt, ich habe mich auch in dich verliebt, aber eine furchtbare Vorahnung überfällt mich ... mir scheint, daß die Ränke dieser Zauberin dir irgendeine Prüfung bereiten, unser Glück zerstören werden." "Die ganze Welt fordre ich zum Kampf heraus! Dich, nur dich werde ich mein ganzes Leben lang lieben! Und kein Zauber dieser Zauberin wird mein Glück zerstören!" "Gut, morgen muß sich unser Los entscheiden: Entweder wirst du mich nie wiedersehen oder ich werde selbst ergeben meine Krone dir zu Füßen legen; aber genug, es ist Zeit, Abschied zu nehmen – der Tag bricht an. Lebe wohl – bis morgen!"*

Auf die lange Harfeneinleitung (Andante) folgt ein inniger Zwiesgespräch zwischen Solo-Violine und Solo-Violoncello (Andante non troppo). Wie wir aus den *Erinnerungen* Kaškins wissen, übernahm ihn Čajkovskij aus dem letzten Duett Undine - Huldbrand (der Szene mit Huldbrands Tod!) seiner vernichteten Oper *Undina* (1869). Das getanzte Liebesduett (Pas de deux Odette - Siegfried) wird durch ein virtuosos Allegro beschlossen.

VI. "Allgemeiner Tanz" ("Tout le monde danse") als Walzer (Tempo di valse); VII. Coda in einem treibenden Sechsstel-Allegro vivo.

#### Nr. 14 Scène (Moderato)

Die Schlußnummer des II. Akts ist musikalisch identisch mit seiner Eingangsmusik (Nr. 10), der leitmotivischen Schwanensee-Musik. Im Libretto heißt es: *Odette und ihre Freundinnen verbergen sich in der Ruine; die Morgenröte hat sich am Himmel entzündet; auf dem See taucht ein Schwarm von Schwänen auf, und über ihm, schwer mit den Flügeln schlagend, fliegt eine große Eule.*

#### Dritter Akt (Nr. 15-24)

Beim Ball im Thronsaal des Schlosses begehrt der Prinz das Trugbild Odile zur Frau und bricht seinen Treueschwur.

#### Nr. 15 [Vorspiel und Szene] (Allegro giusto)

*Prächtiger Saal im Schloß der Prinzessin; alles ist für das Fest vorbereitet. Der alte Wolfgang gibt den Dienern letzte Anweisungen. Der Zeremonienmeister begrüßt und verteilt die Gäste. Ein Herold tritt auf und verkündet die Ankunft der Prinzessin und des jungen Prinzen, die hinter ihm in Begleitung ihrer Höflinge, Pagen und Zwerge eintreten, die Gäste freundlich begrüßen und dann die für sie vorbereiteten Ehrenplätze einnehmen. Zum Einzug von Prinzessin und Prinz erklingt – nach der festlichen Einleitungsmusik mit ihrem charakteristischen punktierten Motiv – ein kurzes ruhiges Intermezzo über ein Viertel-Motiv in Vierteln (Quint abwärts, Sekundschritte aufwärts).*

#### Nr. 16 Danses du corps de ballet et des nains

*Der Zeremonienmeister gibt auf ein Zeichen der Prinzessin hin Anweisung, mit den Tänzen zu beginnen. Wenige Einleitungstakte. Die Gäste, Männer wie Frauen, bilden verschiedene Gruppen; Allegro vivo. Ballabile, Corps de ballet – die*

*Zwerge tanzen:* Trio, Holzbläser über Hornquinten und Streicherpizzicato. Reprise des "allgemeinen Tanzes".

Nr. 17 Scène: Sortie des invités et valse

*Der Ton der Trompete kündigt die Ankunft neuer Gäste an; der Zeremonienmeister geht, sie zu begrüßen, und der Herold verkündet der Prinzessin ihre Namen. Herein tritt ein alter Graf mit seiner Frau und seiner jungen Tochter; sie grüßen ehrerbietig die Gastgeber, und die Tochter tanzt auf Einladung der Prinzessin mit einem der Kavaliers Walzer. Fanfaren (Allegro) – Überleitung – kurzer Walzer (Tempo di valse). Dann wieder der Ton der Trompete, wieder erfüllen der Zeremonienmeister und der Herold ihre Pflichten; neue Gäste treten ein ... Die Eltern führt der Zeremonienmeister zu ihren Sitzen, die jungen Mädchen tanzen Walzer mit Kavalieren. Zweimal die gleiche Abfolge von Fanfaren – Überleitung – Walzer. Dem zweiten Walzer schließt sich nach dem ersten piano und mezzoforte gehaltenen Teil beim Fortissimo das Corps de ballet an.*

Nr. 18 Scène

*Nach einigen solchen Auftritten ruft die Prinzessin ihren Sohn beiseite und fragt ihn, welches Mädchen ihm gefallen habe ... Der Prinz antwortet ihr traurig: "Bis jetzt hat mir nicht eine einzige gefallen, liebe Mutter." Die Prinzessin zuckt ärgerlich die Schultern, ruft Wolfgang herbei und berichtet ihm zornig die Worte ihres Sohnes; der Erzieher bemüht sich, seinem Zögling zuzureden ... Auch hier verwendet der Komponist für "rezitativische" Partien die "sprechende" Oboe. Ihre Melodie ist eine assoziationsreiche Verknüpfung zur vorausgehenden "Brautschau" – deutlich aus der Walzermelodie abgeleitet (Allegro). ... aber die Trompete ertönt, und den Saal betritt von Rotbart mit seiner Tochter Odile. Als der Prinz Odile sieht, ist er von ihrer Schönheit beeindruckt; ihr Gesicht erinnert ihn an den Schwan Odette. (Schwanenmotiv in den Holzbläsern, Allegro giusto.) Er ruft seinen Freund Benno herbei und fragt ihn: "Nicht wahr, wie ähnlich ist sie Odette!" "So wie ich sie sehe, nicht im geringsten ... du siehst überall deine Odette!" antwortet Benno. Der Prinz betrachtet einige Zeit mit Wohlgefallen die tanzende Odile, dann nimmt er selbst an den Tänzen teil.*

Nr. 19 Pas de six

Intrada, fünf Variationen und Coda für die fünf Prinzessinnen, unter denen Siegfried seine Frau wählen soll. I. Intrada (Moderato assai); II. Variation 1 (Allegro) mit Soloklarinette im A- und Soloflöte im A'-Teil; III. Variation 2 (Andante con moto) mit solistischen Oboen und Fagotten; IV. Variation 3 (Moderato), eine graziöse Streichermusik im Sechsstel-Takt; V. Variation 4 (Allegro), ein kraftvoller Tutti-Satz; VI. Variation 5 (Moderato-Einleitung der Harfe – Allegro semplice), ein elegantes Oboen-Klarinetten-Duett über Harfe und Streichern mit einem bewegten Schlußteil des gesamten Orchesters; VII. Coda (Allegro molto).

Es folgt ein Divertissement mit Nationaltänzen:

Nr. 20 Danse hongroise. Czardas

Ungarischer Csárdás mit Moderato-assai-Einleitung, einem verhaltenen, rhythmisch aufgestauten Allegro moderato und einem wirbelnden Vivace mit akzentuierten Synkopen.

Nr. 20 a Danse russe

Russischer Tanz mit Moderato-Einleitung (Kadenz der Solovioline), Andante semplice und Allegro vivo – insgesamt mit virtuos geführter Solovioline.

Nr. 21 Danse espagnole. Allegro non troppo (Tempo di bolero)

Nr. 22 Danse napolitaine

Allegro moderato – Andantino quasi moderato mit solistischem Cornet à piston – Presto im süditalienischen Tarantella-Charakter.

Nr. 23 Mazurka

Der strahlende Abschluß des Divertissements für Solisten und Corps de ballet (Tempo di mazurka).

Nr. 24 Scène

*Die Prinzessin freut sich sehr, ruft Wolfgang herbei und teilt ihm mit, daß dieser Gast ihren Sohn offenbar beeindruckt habe. "O ja", antwortet Wolfgang, "wartet ein wenig; der junge Prinz ist nicht aus Stein, in kurzer Zeit wird er sich ohne Sinn und Verstand verlieben!"*

Die Musik (Allegro) knüpft an die Walzermotivik aus Nr. 17 an, und zwar in der Form, wie sie – in den Vierviertel-Takt übertragen – in der Szene Nr. 18 reine Tanzmusik und Handlung miteinander verband. Zur Crescendo-Durchführung des Oboenmotivs heißt es in der Partitur: *Der Prinz fordert Odile zum Walzertanzen auf*, während das Libretto allgemein formuliert: *Unterdessen dauern die Tänze fort und während ihrer Dauer gibt der Prinz deutlich Odile den Vorzug, die kokett vor ihm einherstolzert*. Es folgt ein Teil des aus Nr. 17 bekannten Walzers, von Odile und Siegfried getanzt.

*In einem Moment der Begeisterung küßt der Prinz Odile die Hand – der Walzer bricht plötzlich ab; dann erheben sich die Prinzessin und der alte Rotbart von ihren Plätzen und treten in die Mitte, zu den Tanzenden*. Ein unruhiges rezitatives Allegro vivo begleitet die pantomimische Aktion von Prinzessin-Mutter und Rotbart, wobei die Soloklarinette den Worten der Mutter und die Fagotte, mit derselben chromatisch dunklen absteigenden Melodielinie, der Rede Rotbarts musikalische "Sprache" verleihen. *"Mein Sohn", sagt die Prinzessin, "die Hand kann man nur seiner Braut küssen!" "Ich bin bereit, liebe Mutter!" "Was sagt ihr Vater dazu?" sagt die Prinzessin. Rotbart nimmt feier-*

## Schwanensee

lich die Hand seiner Tochter und übergibt sie dem jungen Prinzen. Die Bühne wird plötzlich dunkel, es ertönt der Schrei einer Eule, die Kleidung fällt von Rotbart ab, und er erscheint in Gestalt eines Dämons. Odile lacht laut ... Laut schlägt das Fenster auf, und am Fenster erscheint ein weißer Schwan mit einer Krone auf dem Kopf (Schwanenmotiv). Der Prinz läßt entsetzt die Hand seiner neuen Freundin los, greift sich ans Herz und eilt aus dem Schloß. Allgemeine Verwirrung.

### Vierter Akt (Nr. 25-29)

Siegfried hat den Schwur gebrochen und Odettes Schicksal besiegelt; sie verzeiht ihm – die Liebenden versinken in dem über seine Ufer tretenden See.

#### Nr. 25 Entr'acte (Moderato)

Die musikalisch "neutrale" Zwischenaktmusik entspricht der Introduction zum III. Akt von Čajkovskijs Oper *Voevoda* op. 3 (1867/68).

#### Nr. 26 Scène (Allegro non troppo)

Motivisch knüpft die Musik an das punktierte aufsteigende Motiv der Nr. 25 an.

*Dekoration des zweiten Akts. Nacht. – Die Freundinnen Odettes erwarten ihre Rückkehr. Einige von ihnen sind im Zweifel, wohin sie sich verlieren konnten; ohne sie sind sie traurig und bemühen sich, sich zu zerstreuen, indem sie selbst tanzen und die Schwanenjungen tanzen lassen:*

#### Nr. 27 Danses des petits cygnes (Moderato)

*Die Schwanenmädchen lehren die kleinen Schwäne tanzen.*

Eine musikalisch in sich geschlossene Nummer: A. mit einer melancholischen volksliedhaften Quintraum-Melodie (Holzbläser-Ensemble); B. ein eleganter Gesang von Solo-Oboe und Streichern; C. ein hüpfender Staccato-Einschub – den Rahmen schließen B und A.

#### Nr. 28 Scène

*Aber da eilt Odette auf die Bühne; ihre Haare hängen unter der Krone heraus wirr über ihre Schultern, sie ist in Tränen aufgelöst und verzweifelt; ihre Freundinnen umringen sie und fragen, was ihr geschehen ist. "Er hat seinen Schwur gebrochen; er hat der Prüfung nicht standgehalten!" sagt Odette. Die Freundinnen sind empört und wollen sie überreden, nicht mehr an den Betrüger zu denken. "Aber ich liebe ihn!" sagt Odette traurig. "Arme, Arme! Laß uns schnell fortfliegen! Da kommt er!" "Er?!" sagt Odette erschrocken und eilt zur Ruine, aber plötzlich hält sie inne und sagt: "Ich will ihn zum letztenmal sehen!" "Aber du wirst dich zugrunde richten!" "O nein! Ich werde vorsichtig sein; geht, Schwestern, und erwartet mich!" Allegro agitato. Zu einem Sechzehntel-Lauf der Violinen eilt Odette auf die Bühne. Auch ihr Erzählmotiv ist*

drängend, drückt ihre Verzweiflung aus. Nach dem *da kommt er* (Fortissimo-Tuttischläge) folgt eine Passage (Molto meno mosso), in der die Holzbläser im Wechsel ein zartes absteigendes Motiv intonieren, das die Violinen sequenzenartig aussingen: Odettes Liebe zu Siegfried. Das folgende Allegro vivace ist eine großartige Sturm-Musik (Čajkovskijs nur wenig spätere, vollendetere *Francesca da Rimini* op. 32 mit ihren musikalischen Sturm-Bildern vorwegnehmend) mit chromatischen Bläserläufen, gebrochenen Dreiklangsfiguren in den Streichern und großen dynamischen und klanglichen Steigerungseffekten: *Alle gehen in die Ruine. Man hört Donner ... erst entferntes Grollen und dann immer näher und näher; die Bühne wird dunkel von heraufziehenden Wolken, die von Zeit zu Zeit vom Blitz erleuchtet werden; der See beginnt sich zu bewegen.*

#### Nr. 29 Scène finale

*Der Prinz kommt auf die Bühne gelaufen. "Odette ... hier!" sagt er und eilt zu ihr. Eine hymnische Andante-Einleitung zur folgenden Szene Siegfried - Odette: Allegro agitato. Das Schwanenthema in der Oboe, begleitet von drängenden synkopischen Streicherakkorden. "O verzeih mir, verzeih, liebe Odette." "Es liegt nicht in meinem Willen, dir zu verzeihen; alles ist zu Ende; wir sehen uns zum letztenmal!" Der Prinz fleht sie glühend an; Odette bleibt unbeugsam. Sie blickt scheu um sich auf den wogenden See, reißt sich aus den Umarmungen des Prinzen los und eilt zur Ruine. Der Prinz holt sie ein, faßt sie an der Hand und sagt verzweifelt: "So nicht, nicht! Ob du willst oder nicht, du wirst für immer mit mir zusammenbleiben!" Er reißt schnell die Krone von ihrem Kopf und wirft sie in den stürmischen See, der schon über seine Ufer getreten ist. Über ihrem Kopf fliegt schreiend eine Eule vorbei, in den Krallen trägt sie die vom Prinzen geworfene Krone Odettes. "Was hast du getan! Du hast dich und mich vernichtet! Ich sterbe!" sagt Odette, fällt dem Prinzen in die Arme, und durch das Grollen der Donnerschläge und das Rauschen der Wellen ertönt das traurige, letzte Lied des Schwans: Alla breve. Moderato e maestoso, Schwanenthema in Holzbläsern und Streichern, im Meno-mosso-Teil in Cornets à piston und Trompeten. Die Wellen laufen eine nach der anderen über den Prinzen und Odette, und bald verschwinden sie unter dem Wasser. Das abschließende Moderato malt mit seinen repetierten Achtel-Akkorden in den Streichern und dem ruhigen Arpeggio der Harfe das friedvolle Schlußbild: Das Gewitter beruhigt sich; in der Ferne ist kaum noch schwächer werdendes Donnernrollen zu hören; der Mond läßt seinen bleichen Strahl durch die sich zerstreuen Wolken dringen, und auf dem ruhig werdenden See erscheint ein Schwarm weißer Schwäne.*

## Dornröschen

Libretto und musikalisch-choreographisches Programm von Čajkovskijs *Dornröschen*-Ballett folgen dem Märchen *La Belle au bois dormant* aus den *Contes de ma mère l'Oye* von Charles Perrault. Vor der Einführung in das Werk seien hier Szenarium und Handlung kurz skizziert. (Beim Szenarium folgen wir den allgemeinen Hinweisen zu Beginn jedes Bildes in Petipas Programm, bei der Handlung der Zusammenfassung, die Modest Čajkovskij in seiner Biographie gibt; dazu weiter unten.) Wir ergänzen knappe Hinweise zu den einzelnen Nummern:

Prolog (Introduktion und Nr. 1-4)

Erstes Bild. Taufe der Prinzessin Aurora. Festsaal im Palast König Florestans XIV. Rechts eine Erhöhung für den König, die Königin und die Feen (die Patinnen der Prinzessin Aurora). Im Hintergrund eine Tür zum Flur. Hofdamen und Würdenträger erwarten, in Gruppen stehend, den Einzug des Königs und der Königin.

*Alle guten Feen kommen herbei und überschütten das Taufkind mit Geschenken. Nur die böse Fee Carabosse ist nicht eingeladen worden. Sie erscheint trotzdem und rächt sich, indem sie das Kind verflucht, in der Blüte seiner Schönheit durch ein Spinnrad zu sterben. Die gute Fee des Flieders mildert den Fluch durch die Weissagung, die Prinzessin werde nicht sterben, sondern für 100 Jahre einschlafen, um durch den Kuß des Geliebten zu neuem Leben erweckt zu werden.*

Nr. 1 *Marche*: Auftritt des Hofstaates, vom Zeremonienmeister Catalabutte geordnet, Auftritt von König und Königin (*Salonmarsch*, wie Petipa schreibt, mit eingefügten "Erzählungen" Catalabuttes; Petipa: "*der Marsch wird etwas ernster und halbkomisch*").

Nr. 2 *Scène dansante*: Auftritt der Feen, Auftritt der Fliederfee, Geschenke des Königs an die Feen; Walzer der Pagen und Mädchen.

Nr. 3 *Pas de six*: Introduktion, 6 Variationen und Coda; die Feen (6 Variationen) beschenken ihr Patenkind: 1) Fee der Aufrichtigkeit, 2) Fee der blühenden Ähren, 3) Fee, die Brotkrümel verstreut, 4) Fee "Zwitschernder Kanarienvogel", 5) Fee der heftigen, feurigen Leidenschaften, 6) Fliederfee (Walzer).

Nr. 4 *Final*: die Fee Carabosse mit ihrem scheußlichen Gefolge, Weissagung und Fluch; Milderung des Spruchs durch die Fliederfee.

Erster Akt (Nr. 5-9)

Zweites Bild. Zwanzig Jahre später. Die vier Freier der Prinzessin Aurora. Park beim Palast Florestans XIV. Rechts vom Zuschauer der Palasteingang. Die oberen Etagen des Palastes sind mit Laub von Bäumen überdeckt. Im Hintergrund ein marmorner Springbrunnen im Stil des 17. Jahrhunderts.

*Aurora ist bereits eine schöne Jungfrau. Sie wird von allen Seiten umworben. Aber der Fluch der Fee Carabosse geht in Erfüllung, und sie stirbt, nach-*

dem sie sich an einem Spinnrocken gestochen hat, den sie eines Tages bei einer armen alten Frau (der Fee Carabosse selbst) sieht. Vater und Mutter der Prinzessin sind verzweifelt. Da erscheint die gute Fee des Flieders, verwandelt den Tod Auroras in Schlaf und läßt auch die ganze Umgebung der Prinzessin in tiefen Schlaf sinken. Das ganze Schloß wird von Dornen überwuchert.

Nr. 5 *Scène*: 20. Geburtstag der Prinzessin, Vorbereitung des Festes; Szene mit den Strickerinnen, die bestraft werden sollen, weil sie den Erlaß des Königs, in der Umgebung des Schlosses keine Nadeln zu benutzen, mißachtet haben. Begnadigung der Frauen nach der Fürsprache der vier Prinzen.

Nr. 6 *Valse*: *Allégresse générale* (Allgemeine Festfreude).

Nr. 7 *Scène*: Die vier Prinzen werben um Aurora; Auftritt der Aurora.

Nr. 8 *Pas d'action*: die Prinzen und Aurora; Hofdamen und Pagen; *Variation d'Aurore*; Coda: Aurora und die Alte mit der Spindel.

Nr. 9 *Final*: Aurora sticht sich; *Danse-vertige d'Aurore* ("Tanztaumel" und Tod); Verzweiflung des Hofes, Hohn der Fee Carabosse; die Fliederfee läßt alles erstarren und verzaubert den Garten in einen undurchdringlichen Wald.

Zweiter Akt (Nr. 10-20)

Drittes Bild. (Nr. 10-18). 100 Jahre später. Jagd des Prinzen Désiré. Waldige Gegend. Im Hintergrund windet sich ein breiter Fluß. Der gesamte Horizont ist von dichtem Wald bedeckt. Rechts vom Zuschauer ein Felsen, der von Gewächsen überdeckt ist. Eine strahlende Sonne beleuchtet die Landschaft.

*Prinz Désiré ist mit seinem Gefolge auf der Jagd. Die Fee des Flieders erscheint und zeigt ihm das Bild Auroras. Der Prinz verliebt sich. Die Fee führt ihn in das Reich des Schlummers.*

Nr. 10 *Entracte et scène*: Ruhepause auf der Jagd (typische Jagdmusik). Auftritt des Prinzen Désiré und seines Erziehers Gallifron. Dieser schlägt vor, Blindkuh zu spielen.

Nr. 11 *Colin-maillard* (Blindkuh-Spiel).

Nr. 12 *Scène et danses*: Gallifron schlägt eine Reihe von Tänzen vor; vier Tänze: *Danse des duchesses* (Herzoginnen, "die vornehm und hochmütig sind" – so Petipas Programm; Menuett); *Danse des baronesses* ("die arrogant und affektiert sind"; Gavotte); *Danse des comtesses* (Gräfinnen, "die kokett und zum Lachen aufgelegt sind"); *Danse des marquises* ("die mutwillig sind").

Nr. 13 *Farandole* (eigentlich ein alter provenzalischer Tanz, bei Čajkovskij im Charakter und *Tempo di Mazurka*).

Nr. 14 *Scène*: Aufbruch zur Bärenjagd, Désiré bleibt zurück; die Fliederfee kommt in einem Perlmutter-Boot, zeigt dem Prinzen die Erscheinung der Prinzessin Aurora und ruft diese herbei.

Nr. 15 [*Pas de deux*]: Désiré und die ihm unerreichbare Aurora (*Pas d'action*; *Variation d'Aurore*); Coda: die Erscheinung verschwindet. Die Melodie des *Pas d'action* (Violoncello solo) erinnert stark an das B-Thema im II. Satz von Čajkovskijs 5. Sinfonie (ein Jahr vor *Dornröschen* entstanden). Petipa zur Coda: "Musik *con sordino* im 2/4-Takt, wie im 'Sommernachtstraum'" (von Mendelssohn).

Nr. 16 *Scène*: Désirés Sehnsucht nach Aurora.

Nr. 17 *Panorama*: Die Fliederfee bringt Désiré zum verzauberten Schloß.

Nr. 18 *Entracte*: Zwischenaktmusik mit Solovioline (bei der Uraufführung mit Čajkovskijs Zustimmung gestrichen).

Viertes Bild (Nr. 19–20). Schloß der schlafenden Schönen (Dornröschen). Zimmer, in dem die Prinzessin Aurora auf einem großen Bett mit Baldachin ruht. König Florestan und die Königin sitzen in Sesseln, ihrer Tochter gegenüber. Die Hofdamen, Würdenträger und Pagen schnarchen, aufeinander gestützt, um die Wette ...

*Désiré erweckt Aurora durch einen Kuß. Mit ihr erwacht die ganze Umgebung.*

Nr. 19 *Entracte symphonique (Le sommeil) et scène* (mit dem Leitmotiv der Verwandlung und den Motiven der Fee Carabosse und der Fliederfee): Ankunft im Schloß. Auroras Zimmer. Der Kuß.

Nr. 20 *Final*: Der Zauber ist gebrochen. Leuchtendes Erwachen.

Dritter Akt (Nr. 21–30)

Fünftes Bild. Hochzeit von Désiré und Aurora. Platz vor dem Schloß in Versailles. Einzug des Balletts (entsprechend dem Carrousel Ludwigs XIV.). Aufzug der Märchenfiguren, Vorbeizug vor dem König und dem Brautpaar. Apotheose.

Nr. 21 *Marche*: Aufzug des Hofstaats.

Nr. 22 *Polacca*: Aufzug der Märchenfiguren (Polonaise) aus Perraults *Contes de ma mère l'Oye*: Blaubart, seine Frau, Marquis de Carabosse, Goldlockige Schöne, Prinz Avenant, Prinzessin "Eselsfell", Prinz Charmant, Schönes Mädchen, Wildes Tier, Prinz Schopf, Prinzessin Aimée, Menschenfresserin.

Nr. 23 *Pas de quatre* der Feen Gold, Silber, Saphir (schneller 5/4-Takt; in seinen ersten Skizzen nennt Čajkovskij diese Musik "Les 5 facettes") und Diamant: Introduction, 4 Variationen und Coda.

Nr. 24 *Pas de caractère*: Charaktertanz gestiefler Kater und weiße Katze.

Nr. 25 *Pas de quatre*: Aschenbrödel und Prinz Fortuné, blauer Vogel und Prinzessin Florine. Adagio, Variation I (Aschenbrödel, Fortuné) und II (blauer Vogel, Florine), Coda.

Nr. 26 *Pas de caractère*: Charaktertanz Rotkäppchen und Wolf, Aschenbrödel und Prinz Fortuné.

Nr. 27 *Pas berrichon*: Däumling, seine Brüder und der Menschenfresser.

Nr. 28 *Pas de deux*: Aurora und Désiré. Entrée, Variation I (Désiré) und II (Aurora; mit Solovioline), Coda.

Nr. 29 *Sarabande*: römisch, persisch (4 Tänzerinnen), indisch, amerikanisch, türkisch (jeweils mit 4 Paaren).

Nr. 30 *Final* (Tempo di Mazurka), *Apothéose (Gloire des Fées* heißt sie im Libretto).

★

Čajkovskijs *Dornröschen*-Ballett ist nicht nur eines der gelungensten Werke des Komponisten, es ist auch das größte, anspruchsvollste und ausgewogenste Werk der gesamten Ballett-Literatur bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert. Das trifft gleichermaßen für Sujet, Tanzprogramm und Musik zu.

Als der Direktor der Kaiserlichen Theater in Petersburg, Ivan A. Vsevoložskij (1835-1909), Čajkovskij am 13. Mai 1888 mitteilt, er plane ein Ballett-Libretto nach dem Märchen *La Belle au bois dormant* (Dornröschen) von Charles Perrault (1628-1703) zu schreiben, und ihm später ein Szenarium ("im Stile Louis' XIV.") schickt, äußert sich der Komponist am 22. August "unbeschreiblich bezaubert und entzückt". Bevor er jedoch an die Komposition gehen will, möchte er sich "ausführlich mit dem Ballettmeister besprechen". Dies geschieht im November 1888 während seines Petersburg-Aufenthaltes. Wie wir aus der umfangreichen Čajkovskij-Biographie des Bruders Modest wissen (3 Bände, Moskau 1900-1902), bat Čajkovskij, "bevor er an die Arbeit ging, den [berühmten französischen] Ballettmeister Marius Petipa [1822-1910], die Tänze, die Zahl der Takte, den Charakter der Musik, die Dauer jeder Nummer aufs genaueste zu bezeichnen".

Das detaillierte szenisch-musikalische "Programm" Petipas zu *Dornröschen* erhielt Čajkovskij am 6. November 1888 (Prolog), 18. Dezember (I. und II. Akt) und im Dezember 1888 / Januar 1889 (III. Akt). Es ist erhalten und ebenso wie das Libretto Vsevoložskijs gedruckt in ČPSS 12 g, Moskau 1952 (Libretto S. 365 bis 367, Petipas Programm S. 368-375 – beide in russischer Sprache). Das Programm zeigt sowohl die dramatische Begabung und musikalische Phantasie Petipas als auch, indirekt, das Genie Čajkovskijs, der trotz der minutiösen, ihn musikalisch zunächst einengenden Vorschriften des Choreographen eine seiner einfalls- (und umfang)reichsten Partituren konzipiert hat. Und dies in 40 Tagen, wie er auf der letzten Seite des Particells vermerkt: "Ich habe die Skizzen am 26. Mai 1889 um 8 Uhr vollendet. Gelobt sei Gott! Insgesamt habe ich 10 Tage im Oktober, 3 Wochen im Januar und eine Woche jetzt daran gearbeitet." Instrumentiert hat Čajkovskij sein zweites Ballett op. 66 (nach *Schwanensee* op. 20 von 1875/76 und vor *Nußknacker* op. 71 von 1892) von Ende Mai bis Mitte August 1889 in Frolovskoe, seinem damaligen Wohnsitz in der Nähe von Klin (ca. 90 km nordwestlich von Moskau). Am 25. Juli schrieb er seiner Vertrauten und Gönnerin Nadežda F. fon-Mekk: "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 Qualität eines Werkes sind." Und am 13. August an dieselbe Adressatin: "Ich habe mit besonderer Sorgfalt und Liebe an der Instrumentierung gearbeitet und einige ganz neue Kombinationen für das Orchester gewählt, die, wie ich hoffe, sehr schön und interessant sein werden."

Zu diesen Orchestereffekten – an denen die *Dornröschen*-Partitur reich ist – gehört zum Beispiel die Einbeziehung des Klaviers im III. Akt (Nr. 23, 28, 30): colla parte mit Oktavgängen der Flöten, kombiniert mit Glockenspiel (Nr. 23, Variation II); akkordisch mit Holzbläsern und Hörnern (ebendort, Variation III);

mit Glissandi oder Arpeggien (Nr. 28b, 30) usw. (Im *Nußknacker*-Ballett drei Jahre später flüht Čajkovskij seinem Orchester als neue Farben Celesta und Chor bei.) Interessanter als diese Äußerlichkeit ist jedoch der große Reichtum an neuen Farben, die durch ungewohnte Kombinationen verschiedener Instrumente und besondere charakteristische Lagen entstehen: Posaunen und tiefe Trompete in Halben unter Streicherpizzicati in Achteln (Nr. 3, Variation III); die Kanarienvogel-Fee mit zwitschernder und flatternder Piccoloflöte zu den Achteln von Glockenspiel und Pizzicato-Violinen (ebenda, Variation IV); die höhnisch lachenden, meckernden Holzbläser des Carabosse-Auftritts (in Nr. 4, Takt 37 ff.). Ein wahres Feuerwerk leichter, glitzernder Farben entfacht Čajkovskij im *Pas de quatre* (Nr. 23) der Feen Gold, Silber, Saphir und Diamant. Und mit einer besonders farbigen Palette malt er die Charaktere beim Reigen der Märchenfiguren aus Perraults Sammlung *Contes de ma mère l'Oye* (aus der auch *Dornröschen* stammt) in den Charaktertänzen der Nummern 24 bis 27: Da maunzen, fauchen und schreien gestieflter Kater und weiße Katze (Nr. 24), singt der blaue Vogel, flieht Aschenbrödel vor dem Prinzen Fortuné, ängstigen sich der Däumling und seine Brüder vor dem Menschenfresser.

Wie genau sich Čajkovskij an Petipas Programm gehalten hat, sollen zwei Beispiele zeigen. Im ersten Akt heißt es bei Petipa unter Ziffer 5 (entspricht Nr. 5 der Partitur, T. 119 ff.): "Der König, die Königin und die vier Prinzen auf der Terrasse. Charakteristische und edle Musik." Hier, T. 119 ff., schlägt Čajkovskij jenen zopfigen, altertümelnden Ton an (oft schon an den schnörkelhaften Doppelschlägen und Punktierungen der Melodik zu erkennen), den er vielfach im *Dornröschen*-Ballett, aber auch in anderen Werken (z.B. in den Opern *Čerevički* und *Pique Dame*) benutzt, um Stil und Satz- oder Tanzcharaktere des 18. Jahrhunderts als historisches Kolorit einzubeziehen. Auch schreibt er alte Tänze wie Menuett, Gavotte und Sarabande als historisierende Charakterstücke. "Vier Takte für die Frage und vier Takte für die Antwort – das vollzieht sich viermal. Breite 2/4." Čajkovskij schreibt einen 4/4-Takt, *moderato*. "Zum Beispiel die Frage: 'Wohin führt Ihr diese Frauen?' – vier Takte. Antwort: 'Ins Gefängnis' – vier Takte. Frage: 'Welches Verbrechen haben diese Dorfbewohnerinnen begangen?' – vier Takte." Die Fragen des Königs (T. 129-132, 137-140) und die Antworten des Catalabutte (T. 133-136 und 141 ff.) hat Čajkovskij dem Programm-Vorwurf gemäß ungemein sprechend vertont, sozusagen als musikalische Pantomime: die Fragen mit einer einleitenden fallenden verminderten Septime und einer aufsteigenden, "fragenden" Dreitonfigur über Pizzicato-Bässen, die jeweils unvermittelt abbricht; die Antworten mit den wilden 16tel-Figuren, die schon vorher in derselben Szene Catalabuttes Zorn über die Strikerinnen darstellten. Die Wiederaufnahme des Motivs schafft in der Musik eine bedeutungsvolle gedankliche Verbindung.

Das zweite Beispiel, Ziffer 14 des Programms, bezieht sich auf den *Pas d'action* Nr. 8, nach Auroras *Pas seul* (*Variation d'Aurore* mit Violinsolo): "Plötzlich bemerkt Aurora eine alte Frau, die mit ihrer Spindel den Takt schlägt (2/4)" – es handelt sich um die Coda (Nr. 8, T. 264 ff.) mit ihrem motorischen Gleichmaß einer Spinn-Musik – "und die, immer weiter mit ihrer

Spindel schlagend," — Tempo und Intensität der Musik nehmen ständig zu — "in das Tempo eines 3/4-Taktes übergeht, das fröhlich und sehr melodisch ist. Wenn der 3/4 beginnt, ergreift Aurora den Spinnrocken, den sie wie ein Szepter schwingt." Die 2/4 der Spinn-Musik gehen, nach den geschickt vorbereiteten triolischen 3/4 der Blechbläser (T. 395 ff.) in einen regelrechten 3/4-Walzer über (T. 409 ff.), wobei die melodische Substanz aber beibehalten wird. — Auch hier hat Čajkovskij Petipas Programm aufs sorgfältigste in Musik übertragen. Er hat die dramatische Entwicklung der Handlung in musikalische Bewegung und musikalische Charaktere übersetzt. In *Dornröschen* haben ein überaus musikalischer Choreograph und ein Komponist mit einer phantasievollen Begabung fürs Tänzerische ein großartiges Tanzdrama geschaffen.

Schon in seinem ersten Ballett, *Schwanensee*, hatte Čajkovskij eine Art Leitmotiv (das Schwanenmotiv) verwendet. In *Dornröschen* — nach der *Manfred* und der 5. Sinfonie entstanden, die beide mit einer *Idée-fixe*-Technik in Anlehnung an Berlioz arbeiten — geht er ähnlich vor. Die musikalischen und dramatischen Hauptfiguren des Balletts sind nicht Dornröschen und der Prinz, sondern die gute Fliederfee und die böse Fee Carabosse, die sich grausam an dem Täufling, Prinzessin Aurora, rächen will, weil sie nicht zu seiner Taufe geladen wurde. Die beiden Feen haben ihr Leitmotiv, das mit ihnen zugegen ist oder im dramatischen Geschehen für sie steht. Exponiert werden die beiden Themen — sie stehen ganz allgemein für das "gute" und das "böse" Prinzip — gleich in der Introduction des Balletts, als scharfe Gegensätze: schreiend, heftig, häßlich das Motiv der Fee Carabosse (T. 1-27), duftig-zart und melodisch wiegend das 6/8-Thema der Fliederfee (T. 28-65; der Schluß der kurzen Ouvertüre, T. 66-76, geht direkt in den Marsch der Nr. 1 des Prologs über). Diese beiden Hauptmotive findet man überall dort, wo sich das Geschehen aufgrund des Fluchs der Carabosse und des mildernden Eingreifens der Fliederfee dramatisch zuspitzt: Prolog, Nr. 4 *Final* (T. 37 bis Schluß); I. Akt, Nr. 9 *Final* (T. 1 ff., 85 ff., 119 ff.); II. Akt, Nr. 14 *Scène* (T. 34 ff.), Nr. 19 *Entracte symphonique (Le sommeil) et scène* (T. 11 ff., 19 ff., 96 ff.). Die beiden Leitmotive fehlen im III. Akt. Denn die dramatische Handlung ist am Ende des II. Akts abgeschlossen. Im III. Akt wird die Hochzeit von Aurora und Désiré gefeiert. Er besteht aus großen Aufzügen, unterhaltenden Divertissements und Charaktertänzen sowie dem prächtigen Finale — enthält also so gut wie keine szenische Handlung mehr. Das Thema der Carabosse wird am vielfältigsten im Finale des Prologs (Nr. 4) ausgebildet, beim ersten entscheidenden Auftritt der bösen Fee "in einem Wagen, vor den 6 Ratten gespannt sind, und in Begleitung häßlicher Pagen" (so das Libretto, gedruckt im Petersburger *Jahrbuch der kaiserlichen Theater*, Saison 1890/91).

Zu den beiden musikalisch-dramatischen Hauptmotiven tritt ein drittes. Es ist nicht mit einer Person verbunden, sondern einem Vorgang zugeordnet. Es stellt musikalisch den Akt der Verzauberung bzw. Verwandlung dar und kommt nur im ersten und zweiten Aufzug des Balletts vor. Am Ende des Finales im I. Akt heißt es in der Partitur (original in Französisch, der internationalen Ballettsprache): Die Fliederfee "hebt ihren Zauberstab. Alles erstarrt": In den

Bässen erklingt nach einem Schlag des Tamtams in vierfachem *forte* eine chromatische Akkordfolge — dazu pfeifen die hohen Streicher ein flirrendes 32stel-Tremolo. Die gleiche Musik — mit einem sordinierten c"-Tremolo der Violinen über mehr als 80 Takte hinweg — erscheint in Nr. 19 wieder, zu Beginn des zweiten Bildes im II. Akt. Čajkovskij nennt diese Nummer "Sinfonische Zwischenaktmusik (Der Traum) und Szene". Zu Beginn und später (T. 77 ff., 111 ff.) erklingt die Musik der Verzauberung mit ihren träumerischen Harmoniefolgen der Holzbläser; dann treten die beiden Leitmotive (Carabosse, Fliederfee) dazu. Und schließlich wird das Motiv noch einmal am Schluß des II. Akts zitiert (Nr. 20 *Final*, T. 66 ff.): Hier haben die dramatische Handlung und der Kampf der beiden Feen ihr Ende.



*Dornröschen* übertrifft die beiden anderen Ballette Čajkovskijs — so herrlich diese musikalisch auch sind — bei weitem. Und es war wohl auch deshalb Čajkovskijs erfolgreichstes Ballett. In nicht ganz zwei Jahren wurde es im Petersburger Mariinskij-Theater fünfzigmal aufgeführt. Die 50. Aufführung fand am 18. November 1892 in Anwesenheit des Komponisten statt. Heute kann man eher *Schwanensee* und *Nußknacker* sehen; sie sind weniger lang, schwierig und aufwendig. *Dornröschen* hat über 50 solistische Rollen und fast 200 Corps-Rollen — man stelle sich vor, welcher Aufwand allein für die Kostüme erforderlich ist —, wobei einzelne Tänzer natürlich verschiedene Rollen übernehmen können. Dennoch: die Besetzungsliste der Uraufführung nennt 59 Solotänzer (einschließlich der Corpstänzer mit Soloverpflichtung), zusätzlich 66 Corpstänzer und 30 Schüler der kaiserlichen Ballettschule, also insgesamt 155 Tänzer.

Vorbedingung für die besonderen Qualitäten des Balletts sind das gute Libretto von Vsevoložskij und das vorzügliche szenisch-musikalische Programm von Petipa. Sie gewährleiten einen musikalisch und dramatisch befriedigenden Wechsel von *Scènes* und *Pas*, Handlungsballett und *Divertissements* (unterhaltenden Einlagen), reinen Musiknummern und typischen "klassischen" Tanznummern (z.B. *Pas de deux*). Das Ballett kennt ja wie die Oper Rezitativ bzw. Szene und Arie; Solo, Duett, Terzett usw., Ensemble und Chor. Analog sind dies im Ballett *Scène* bzw. *Pas d'action* und *Pas*; *Pas seul*, *Pas de deux*, *Pas de trois* usw., *Ensemble* und *Corps*. In *Scène* und *Pas d'action* findet Handlung statt (z.B. mit den Mitteln der Pantomime). Im *Pas* (»Schritt« im Sinne von Tanz) wird sie lyrisch vertieft und reflektiert. Wie schon die Nummern-Titel in der Aufstellung oben zeigen, kennt Čajkovskij eine Vielzahl von Bezeichnungen und entsprechenden Formen bzw. Sätzen, auch solche, die die genannten Grundtypen mischen. Im *Pas d'action* (Nr. 8) etwa findet man charakteristische Züge von *Ensemble*, *Divertissement*, *Pas seul* und *Scène*. Die insgesamt 30 Nummern des Balletts könnte man folgendermaßen in Typengruppen zusammenfassen. Da gibt es einmal reine Musiknummern (*Introduction*, *Entracte* Nr. 18), große allgemeine Tänze ohne besondere Handlungsakzente (Walzer Nr. 6, Finale des II. und III. Akts Nr. 20 und 30), "Sinfonische Bilder" wie das *Panorama* (Nr. 17) oder großartige Aufzüge (Marsch Nr. 21; Aufzug des Hof-

staates vor dem *Divertissement* der Märchenfiguren Nr. 22-27; Polonaise Nr. 22: Aufzug der Märchenfiguren vor den Charaktertänzen Nr. 23-27). Dazu kommen die klassischen »Tänze«, die *Pas*, des lyrischen, noblen Genres: die beiden *Pas de deux* Aurora/Désiré (Nr. 15 und 28) und *Désirés Scène* (Nr. 16) bzw. *Auroras Pas seul* (*Variation d'Aurore*, Nr. 8 c). Von ihnen zu unterscheiden sind die *Divertissements* und Charaktertänze: *Pas de six* der Feen (Nr. 3), die Tänze der Jagdgesellschaft (in Nr. 12 und 13), auch die *Sarabande* (Nr. 29), vor allem aber das lange und köstliche *Divertissement* mit den Märchenfiguren aus Perraults "Erzählungen meiner Mutter Gans" im III. Akt (Nr. 22-27). Dramatische Szenen, typisch für das Handlungsballett des 19. Jahrhunderts, findet man als große Gruppenszenen in Nr. 2, 7, 10 und 20; als eingefügte kleine Szenen in größeren Musiknummern, z.B. Catalabottes "Erzählungen" in der *Marche* Nr. 1 — oder Nr. 14; und umgekehrt als große Handlungsszenen, in die charakteristische kleine "Musiknummern" eingeschoben werden, so im Finale des Prologs Nr. 4 (eingeschoben wird hier z.B. ein kurzer grotesker Tanz des Carabosse-Gefolges), in der Eingangsszene des I. Akts Nr. 5 (z.B. mit "Geschwätz und Tanz der Strickerinnen"), im Finale des I. Akts Nr. 9 und in Nr. 19.

Čajkovskijs *Dornröschen* ist zweifellos eines der schönsten und prächtigsten Ballette überhaupt. Seine insgesamt eher sinfonische Breite bei minutiöser Ausarbeitung der dramatischen Details, seine prägnante motivische Zeichnung der Personen und Charaktere mit einer unendlich reichen Instrumentationspalette, sein ausgewogener Bau aus Szenen, Tänzen und *Divertissements*, sein Gedankenreichtum und seine Formenvielfalt vermögen beim bloßen Anhören der Musik sogar über das Fehlen der Bühne hinwegzuträsten.

## Nußknacker

Nach dem fulminanten Erfolg von Čajkovskijs zweitem Ballett, *Dornröschen*, das Anfang Januar 1890 im Petersburger Mariinskij-Theater Premiere hatte und in knapp zwei Jahren fünfzigmal aufgeführt wurde – während der 1877 in Moskau uraufgeführte *Schwanensee* erst nach des Komponisten Tod Ballettgeschichte machte – regte Ivan A. Vsevoložskij (1835–1909), Direktor der kaiserlichen Theater, Čajkovskij an, für die Saison 1891/92 zwei Bühnenwerke zu schreiben, die zusammen an einem Abend aufgeführt werden sollten: eine Oper und ein Ballett. Im Januar und Februar 1891 besprach Čajkovskij diesen Vorschlag mit Vsevoložskij, der übrigens das Libretto zu *Dornröschen* geschrieben hatte, und Marius I. Petipa (1822–1910), dem großen, aus Marseille stammenden Ballettmeister in Petersburg, der das Čajkovskij beflügelnde Tanzprogramm zu *Dornröschen* entworfen hatte. Man einigte sich auf eine einaktige Oper (*Iolanta*, op. 69) nach dem lyrischen Schauspiel *König Renés Tochter* (1845) des dänischen Dichters Henrik Hertz und auf ein zweiaktiges Ballett, *Der Nußknacker* (op. 71).

E.T.A.Hoffmanns phantastisches Märchen *Nußknacker und Mausekönig* (zuerst 1816, dann 1819 im ersten Band der *Serapionsbrüder* erschienen) – mit dem ironischen Selbstporträt des Dichters in der Figur des Paten Droßelmaier – hatte Čajkovskij schon 1882 mit "mit größtem Vergnügen" in russischer Übersetzung gelesen. Das Tanzprogramm verfaßte nun wieder Marius Petipa, wobei er seinem Landsmann Alexandre Dumas (Père) folgte, der Hoffmanns Märchen in einer freien Bearbeitung 1845 als *Histoire d'un casse-noisette* herausgebracht hatte. In Petipas Einrichtung blieb vom ursprünglichen Text nur ein äußeres Handlungsgerippe übrig, das ohne Kenntnis der ursprünglichen Fassung(en) kaum verständlich ist. Die Mehrschichtigkeit des Originals, seine Mischung von Alltags- und Märchenwelt, von behäbigem Erzählton und unheimlicher Dämonie, vor allem aber das Märchen (von der harten Nuß) im Märchen, das die verschiedenen Realitätsebenen kunstvoll verbindet – all dies wird aufgegeben in Petipas *ballet-féerie*.

So ist das *Nußknacker*-Ballett zweifellos das dramatisch schwächste von Čajkovskijs Tanzstücken, auch wenn es – oder gerade weil es? – das anspruchsvollste Sujet hat. Seine Unausgewogenheit haben auch zahlreiche spätere Bearbeitungen des Librettos nicht beheben können: Auf einen ersten Akt vom Typ des Handlungsballetts folgt als zweiter Akt ein reines *Divertissement*. Beide stehen so gut wie unverbunden nebeneinander. Die Feindschaft zwischen *Nußknacker* und *Mausekönig* wird, da das Märchen von der harten Nuß im Libretto unberücksichtigt bleibt, nicht begründet. Unerwähnt im ersten Akt bleibt auch ein Geschenk des Paten Droßelmaier: das maschinell belebte Schloß – aber eben in diesem spielt der gesamte zweite Akt. (Einen Vergleich von Märchen und Libretto bringt Elisabeth Cheauré in: *E.T.A.Hoffmann. Inszenierungen seiner Werke auf russischen Bühnen*, Heidelberg 1979, S. 105–115. Zu späteren Fassungen des Balletts vgl. Cheauré, S. 111–115, sowie: *Ballett*, hrsg. von Mario Pasi, deutsche Fassung Wiesbaden 1980, S. 144.)

Čajkovskij schrieb die Musik zum *Nußknacker* in der Zeit vom Februar 1891 bis zum März 1892 – die Premiere mußte auf die Spielzeit 1892/93 verschoben werden. Noch vor Abschluß der gesamten Partitur hat der Komponist eine Suite von acht Sätzen zusammengestellt und instrumentiert (Ouverture, Nr. 2, 14 Variation II, 12 g, b, v, d und 13). Sie wurde am 7. März 1892 in Petersburg mit großem Erfolg aufgeführt – unter der Leitung des Komponisten. (Die *Nußknacker-Suite* ist im übrigen die einzig authentische der Čajkovskijschen Ballett-Suiten.) Die Uraufführung des Balletts – im Anschluß an den lyrischen Einakter *Iolanta* – wurde nicht von Petipa, der schwer erkrankt war, sondern von seinem Mitarbeiter Lev Ivanov (1834–1901) vorbereitet, einem hochmusikalischen Mann, dessen spätere Choreographie des II. Akts von *Schwanensee* eben aufgrund ihrer der Musik kongenialen Konzeption bis in unsere Zeit überlebt hat. Allerdings scheint er mit dem *Nußknacker*-Ballett keinen großen Erfolg gehabt zu haben. Die Kritik reagierte zwiespältig auf das Werk. Und Modest Čajkovskij hatte bei der überaus prachtvoll ausgestatteten Uraufführung den Eindruck, "daß das Werk nicht sehr gefiel. Daran war nicht nur das Sujet schuld, welches von der Ballett-Tradition bedeutend abwich, indem es die ganze Handlung des ersten Akts statt Tänzerinnen – Kindern überließ, sondern auch der Ballettmeister [Ivanov ...], dem es an Erfindungsreichtum und Phantasie fehlte."

Die überragende musikalische Qualität des Balletts haben die dramatischen Mängel des Librettos nicht mindern können. Čajkovskij, damals auf der Höhe seines – sich international festigenden – Ruhms, hat mit dem *Nußknacker* zweifellos eine seiner brilliantesten, in Charakterisierungskunst und Farbenreichtum faszinierendsten Partituren geschaffen. Sicher, die elegischen Sehnsuchtstöne der romantischen Erlösungstragödie *Schwanensee* fehlen hier ebenso wie der geradezu symphonische Duktus von *Dornröschen*. Auch vermißt man die subtile Leitmotivtechnik der beiden ersten Ballette. *Nußknacker* ist ein kulinarisches Ausstattungsballett, auch in musikalischer Hinsicht, ein weihnachtlich winterliches Kinderstück, freilich aus dem sentimental Blickwinkel der Erwachsenen, ein kurzweiliges, gaumenbetörendes Arrangement miniaturenhafter Zuckerkunst, ein pompöses *Konfitürenburg* (so heißt der Schauplatz des zweiten Akts), eine raffinierte musikalische Bonbonnière. Doch fehlen weder Witz noch Charme und – bedrohliche Töne. Die Musik, die Čajkovskij zur changierenden Figur des Paten "Drosselmayer" (so die von Hoffmann abweichende Orthographie im französischen Tanzprogramm) erfindet, zur Eulenuhr und zur mitternächtlichen Szene der Mäuseschlacht, scheint wenig in die unbeschwertere und elegante Atmosphäre des glänzenden Ballettspektakels zu passen. Hier am ehesten vermag sich das Tanzstück – dank Čajkovskijs Musik – Hoffmanns unheimlicher Vielschichtigkeit und der Bedrohlichkeit seines komplexen "Märchen"-Stoffes zu nähern.



Zwei Dokumente geben detaillierte Hinweise auf Handlung und Tanzprogramm des Balletts. Da ist zum einen das Libretto, erschienen im *Jahrbuch der kaiser-*

lichen Theater, Saison 1892/93: eine ausführliche Inhaltsangabe, ohne Bezug auf die Musik. (In russischer Sprache gedruckt in der alten Čajkovskij-Gesamtausgabe, ČPSS 13 b, Moskau 1955, S. 295 f.) Und da ist zum anderen Marius Petipas Tanzprogramm, gleichermaßen Grundlage für Inszenierung und Choreographie wie für die Komposition des Balletts. Dieses (original französische) Programm enthält nicht nur alle nötigen Angaben zu Szene, Besetzung, Handlung und Tanzgenre, sondern es gibt dem Komponisten auch präzise Hinweise zum Charakter und zur Dauer der Musik. Čajkovskij ist diesem Programm weitgehend gefolgt. Ganz ähnlich hatte sich im übrigen die Zusammenarbeit zwischen ihm und Petipa bei der Konzeption und Ausführung des so erfolgreichen *Dornröschen*-Balletts abgespielt. Erstaunlich, wie der Komponist sich hier dem Choreographen untergeordnet hat; und bewundernswert, wie wenig ihn die minutiösen Tanzprogramme eingeengt, sondern, im Gegenteil, wie sehr sie ihn zu seinen glänzendsten und erfindungsreichsten Partituren animiert haben: Sternstunden des klassischen Handlungsballetts.

Petipas *Nußknacker*-Programm hat der Komponist (natürlich ohne die musikalischen Vorschriften) mit roter Tinte in seine Partitur eingetragen. In den weiter unten folgenden Angaben zu den einzelnen Nummern fassen wir Petipas Tanzprogramm zusammen (nach der russischen Fassung in ČPSS 13 b, S. 297-301) und ergänzen wenige Hinweise zur Musik, die dem Hörer die Zuordnung von Handlung, Tanzprogramm und Musik ermöglichen sollen. (Eine komplette deutsche Übersetzung – nicht ohne einige Ungereimtheiten – bietet Elisabeth Cheauré, a.a.O., S. 252-260. Zu unterscheiden sind die verschiedenen Numerierungen: bei Petipa 1-28 im ersten, 1-18 im zweiten Akt; bei Čajkovskij 1-9 im ersten, 10-15 im zweiten Akt. Sie sind folgendermaßen zuzuordnen – Nummer in Čajkovskijs Partitur / Nummer in Petipas Tanzprogramm: Erster Akt, erstes Bild: 1/1-4, 2/5, 3/6, 4/7-11, 5/12-17, 6/18-21, 7/22-27; zweites Bild: 8/[fehlt], 9/28; zweiter Akt, drittes Bild: 10/1-3, 11/4-8, 12a/9, 12b/10, 12v/11, 12g/12, 12d/13, 12e/14, 13/15, 14/16, 15/17-18.)

Die Personen der Handlung, erster Akt: Präsident Silberhaus, seine Frau, seine Kinder Klara (Claire bzw. Marie) und Fritz, Marianne (Nichte des Präsidenten; alle drei Rollen wurden von Kindern ausgeführt), Rat Drosselmayer (Pate von Klara und Fritz), Verwandte des Präsidenten, Nußknacker (ebenfalls von einem Tanzschüler ausgeführt), Lakai des Präsidenten. In den Tänzen des ersten Akts: Incroyables und Merveilleuses; Marketenderin und Soldat, Colombina und Harlekin (Automaten-Puppen). Personen im zweiten Akt: Fée Dragée und Prinz Coqueluche (Orgeat), Majordomus, Solisten für das Divertissement. Außerdem: Verwandte, Gäste, Kostümierte, Kinder, Diener, Mäuse, Puppen, Häschen, Spielsachen, Zinnsoldaten, Zwerge und Schneeflocken im ersten Akt; Feen, Süßigkeiten, Backwerk, Konfekt, Kandis, Mohren, Pagen, Prinzessinnen, Gefolge, Hanswurst, Hirten, Blumen u.a. im zweiten Akt.

Orchesterbesetzung und Chor: Kinderinstrumente auf der Bühne im ersten Akt, wie sie in den "Kindersinfonien" von J.Haydn (L.Mozart?) und Bernhard Heinrich Romberg (*Symphonie burlesque* op. 62) gebraucht werden: Trombe infantile (in C) und Tamburi infantili, Cuculo und Quaglia (beide in C), Piatti

infantili, zwei Tamburi coniglli; das sind: Kindertrompeten und -trommeln; Kuckuck und Wachtel sowie Becken ad libitum und nicht ausnotiert, sie spielen "colla parte" mit den vorgenannten Instrumenten – sämtlich in Nr. 5; und schließlich zwei *Lapins à tambour* ("Tambourhasen"), Kindertrommeln schlagende Hasen – in Nr. 7. Außergewöhnlich an der Besetzung der *Nußknacker*-Musik ist neben der Verwendung der Kinderinstrumente und der zahlreichen anderen Schlag- und Effektinstrumente (siehe unten) die Einbeziehung eines zweistimmigen Chors im Schneeflocken-Walzer (Nr. 9), der a-Vokalisen in Terzengängen singt. Der Komponist merkt an: Chor unsichtbar, aber auf der Bühne postiert, mit 24 Frauen- oder Kinderstimmen besetzt (Sopranen).- Orchester: 3 Flöten (davon 2 auch Piccolo), 2 Oboen und Englischhorn, 2 Klarinetten und Baßklarinetten, 2 Fagotten; 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Tuba; Pauken, Triangel, Castagnetten, Trommel und Kindertrommel, Becken, Ratsche (Raganella), Große Trommel und Tamtam; Glockenspiel, Celesta und 2 Harfen; Streicher.



Übersicht über die einzelnen Nummern:

#### Ouverture

Eine hingetupfte, elegante Miniatur in Sonatinenform bereitet die märchenhaft-phantastische Atmosphäre des Balletts vor. Gleich hier offenbart sich Čajkovskijs instrumentatorische Meisterschaft; er beschränkt die Partitur auf Holzbläser (plus zwei Hörner), Triangel und hohe Streicher (Violinen I und II und Viola, jeweils geteilt).

Erster Akt. Erstes Bild (Im Hause des Präsidenten Silberhaus)

Beim Aufgehen des Vorhangs ein großes Gastzimmer, von nur einem Kandelaber erleuchtet.

1. Scène. L'ornement et l'illumination de l'arbre de Noël

*Allegro ma non troppo*, 4/4-Takt: Der Präsident, seine Frau und die Gäste schmücken den Weihnachtsbaum. Es schlägt neun. Bei jedem Ton schlägt die Eule auf der Uhr mit den Flügeln. *Più moderato*: Wie durch Verzauberung beginnt der Weihnachtsbaum zu leuchten. *Allegro vivace*, 6/8-Takt, staccato: Die Kinder kommen herein. *Meno*, Tremolo: Sie bleiben, von Erstaunen ergriffen, stehen.

2. Marche

Der Präsident gibt Anweisung, einen Marsch zu spielen. Die Kinder erhalten Geschenke. Alle kostümieren sich.

### 3. Petit Galop des enfants et entrée des parents

*Presto*, 2/4-Takt: Galopp der Kinder. *Andante*, 3/4-Takt: Aufzug der Erwachsenen, mit "Incroyables" (als "Unglaubliche" wurden die in Frankreich um 1800 getragenen Zweispitze bzw. deren Träger bezeichnet) oder als "Merveilleuses" kostümiert (die "Wunderbaren" nannte man spöttisch allzu modisch gekleidete Damen des Directoire-Stils um 1800). Die Musik gibt sich entsprechend geziert als Menuett im französischen Geschmack. *Allegro*, 6/8-Takt: Die Melodie ist ein volkstümliches französisches Lied, *Bon voyage, cher Dumollet* (Nachweis bei John Warrack, *Tchajkovsky. Ballet Music*, BBC Music Guides, London 1979, S. 62 und 69).

### 4. Scène dansante (Pate Drosselmayer und seine Geschenke)

*Andantino*, 4/4-Takt: Ankunft des Paten Drosselmayer. Die Uhr schlägt, die Eule auf ihr schlägt mit den Flügeln. Die Kinder ängstigen sich. *Allegro vivo*: Doch beruhigen sie sich, als sie sehen, daß ihr Pate Geschenke mitgebracht hat. *Andantino sostenuto*: Drosselmayer läßt seine Geschenke heranbringen: Aus einer Kiste zieht er einen großen Kohlkopf für Klara, aus der anderen eine riesige Pirogge (Pastete) für Fritz. *Allegro molto vivace*, 3/4-Takt: Aus dem Kohlkopf steigt eine Puppe, aus der Pirogge ein Soldat, mechanische Puppen. *Tempo di Valse*: Pas de deux der beiden Puppen *La permission de dix heures* (Erlaubnis, bis 10 Uhr aufzubleiben). *Presto*, 2/4-Takt: *Pas diabolique* der beiden Puppen (in Petipas Programm heißt es: Aus zwei großen Tabatieren steigen Teufel und Teufelin bzw., geändert, Harlekin und Colombina).

### 5. Scène et Danse Gross-Vater

*Andante (Tempo di Valse)*, 6/8-Takt: Die Kinder danken dem Paten für die Geschenke und wollen sie mitnehmen. Die Eltern verbieten es, die Kinder sind enttäuscht. Um sie zu trösten, zieht der Pate ein drittes Geschenk aus der Tasche: einen Nußknacker. *Andantino*, 2/4-Takt: Klara ist entzückt und läßt sich die Funktion des Geschenks erklären. Nun will auch Fritz den Nußknacker ausprobieren. Mutwillig nimmt er eine so große Nuß, daß dessen Zähne brechen. (Das Knacken der Nüsse wird in der Partitur durch die Ratsche dargestellt.) *Moderato assai*: Klara versucht, den Nußknacker zärtlich zu trösten und legt ihn ins Bett ihrer Puppe. Ihr Wiegenlied für den Kranken wird durch den martialischen Lärm von Fritz und seinen Freunden gestört (Kinderinstrumente). *L'istesso tempo*, 6/8-Takt: Um das Gezänk zu beenden, bittet der Präsident die Gäste, zum Schluß der Weihnachtsfeier den Großvater-Tanz zu tanzen. *Tempo di Gross-Vater*: Wechsel von behäbigem 3/8-Takt und *Allegro vivacissimo* im 2/4-Takt, seit dem 17. Jahrhundert bekannt als "Kehraus" (Schumann z.B. zitiert den Großvater-Tanz in den *Papillons* op. 2 und im *Carnaval* op. 9; Čajkovskij entnahm ihn der Sammlung *Danses favorites et modernes*, vgl. Warrack, a.a.O., S. 64).

6. Scène (erste Nachtszene: Klara, Nußknacker und Mäuse)

*Allegro semplice*: Abschied der Gäste, die Kinder werden ins Bett geschickt. *Moderato con moto*: Nacht, Mondschein. Klara kommt zurück, um nach ihrem kranken Liebling, dem Nußknacker, zu sehen. *Allegro giusto*: Als sie sich seinem Bettchen nähert, scheint er unheimlich zu leuchten. Generalpause: Es schlägt Mitternacht. Die Eule auf der Uhr hat sich zum Schrecken Klaras in den Paten Drosselmayer verwandelt, der spöttisch auf sie herabsieht. *Più Allegro*, Tremolo: Klara will weglaufen, kann aber nicht. Sie hört das Trippeln von Mäusen, die von allen Seiten herankommen. Erschreckt sinkt sie auf einen Stuhl. Alles verschwindet. *Moderato assai*: Die Szene öffnet sich, der Weihnachtsbaum wächst riesengroß auf (Petipa: "phantastische Musik in einem grandiosen Crescendo").

7. Scène (zweite Nachtszene: die Schlacht mit den Mäusen)

*Allegro vivo*, 4/4-Takt. Der Wachtposten stört mit seinem Warnschuß Puppen und Tambourhäschen auf. Die Mäuse besiegen in der ersten Schlacht die Lebkuchensoldaten und fressen sie auf. Nun mobilisiert der Nußknacker seine Garde. Der gräßliche Mäusekönig tritt auf und führt seine Truppen in die zweite Schlacht. Zweikampf Nußknacker - Mäusekönig. Um ihren Liebling zu retten, wirft Klara mit ihrem Pantoffel nach dem Mäusekönig — und fällt in Ohnmacht. Geschrei und Rückzug der Mäuse. Der Nußknacker verwandelt sich in einen Prinzen, er bemüht sich um Klara, die wieder zu sich kommt (nur sechs Überleitungstakte zu Nr. 8). Die Szene verwandelt sich (aber unmittelbarer Übergang in das zweite Bild).

Zweites Bild (Winterlicher Tannenwald)

8. Scène (der von Klara erlöste Nußknacker-Prinz)

*Andante*, 3/4-Takt: Zwerge mit Fackeln stellen sich beim Weihnachtsbaum auf, um den Prinzen und Klara sowie die Spielsachen zu grüßen, die sich in den Baum setzen. Ein hymnisches musikalisches Tableau, das von der mitternächtlichen Spukszene zum flirrenden Schneeflocken-Walzer überleitet.

9. Valse des flocons de neige

*Tempo di Valse, ma con moto*: "Es beginnt zu schneien. Plötzlich erhebt sich ein Schneesturm. Es wirbeln weiße, leichte Schneeflocken. Kreisender Walzer, 60 Tänzerinnen. Sie drehen sich endlos ..." (Kinderballett). Der unsichtbare Chor auf der Bühne singt wiegende Terzengänge auf a-Vokalisen (24 Frauen- oder Kinderstimmen in Sopranlage).

Zweiter Akt. Drittes Bild.

Der Zauberpalast von Konfitürenburg. Phantastische Dekoration.

10. Scène (das Reich der Zuckerfee)

*Andante*, 6/8-Takt: die Fée Dragée (Zuckerfee) mit ihrem Gefolge.

11. Scène (Klara und der Prinz halten Einzug in Konfitürenburg)

*Andante con moto*, 4/4-Takt: Der Rosenwasser-Fluß beginnt anzuschwellen, Klara und der Prinz erscheinen in einem Muschelboot, das von Delphinen gezogen wird. Großer Empfang. *Moderato*, 6/8-Takt: Zwölf kleine Pagen führen vier Damen: die Prinzessinnen von Konfitürenburg, des Prinzen Schwestern. *Allegro agitato*, 4/4-Takt: Der Nußknacker-Prinz erzählt seine Geschichte, und wie ihn Klara gerettet hat (Anklänge an die Mäuse- und Schlachtenmusik der Nr. 7). *Tempo I*: Alle huldigen Klara. Fanfaren: Auf ein Zeichen der Zuckerfee erscheint ein üppig gedeckter Tisch auf der Bühne: Ihm entsteigt das lukullische Personal des folgenden Divertissements, Schokolade, Kaffee und Tee, sowie die Figuren der übrigen Charaktertänze:

12. Divertissement

Bunte Tanzfolge zur Unterhaltung Klaras und des Prinzen:

- a) *Le chocolat* (Spanischer Tanz).
- b) *Le café* (Arabischer Tanz).
- v) *Le thé* (Chinesischer Tanz)
- g) *Trépak* (Russischer Tanz).
- d) *Danse des mirlitons* (Tanz der Rohrflöten).
- e) *La mère Gigogne et les polichinelles*. Tanz von 32 Hanswürsten mit Mère Gigogne an der Spitze und ihren kleinen Kindern, die unter ihrem Rock hervorkriechen. *Allegro giocoso*, 2/4-Takt: die Hanswurst zu Melodie des französischen Liedes *Que t'as de belles filles, Giroflé, girofla* (Nachweis bei Warrack, a.a.O., S. 69 f.). *Andante*, 6/8-Takt: Mère Gigogne zu Melodie des französischen Liedes *Cadet Rousselle a trois maisons* (ebenda). Zum Schluß wieder das *Allegro*: Mère Gigogne inmitten der Hanswurst.

13. Valse des fleurs

Walzer von Blumen und großen Girlanden, die dem Brautpaar einen riesigen Blumenstrauß überreichen.

14. Pas de deux

*La fée Dragée avec le prince Orgeat* (Zuckerfee und Prinz Mandelmilch). Hier würde man einen Pas de deux von Klara und dem Prinzen erwarten – die Klara der ersten Aufführung war aber, wie das Tanzprogramm Petipas mit den Kinderrollen vor allem im ersten Akt vorsah, ein (zwölfjähriges) Mädchen. So führen Fée Dragée und Prinz Orgeat diesen groß angelegten Pas de deux von "kolossalem Effekt" (Petipa) aus:

*Andante maestoso*, 4/4-Takt: à deux; *Variation I pour le danseur: Tempo di Tarantella*, 6/8-Takt; *Variation II pour la danseuse, Andante ma non troppo*,

2/4-Takt; *Coda: Vivace assai*, 2/4-Takt. Petipa hatte zur Variation II in seinem Programm ergänzt: "Man muß das Fallen der Wassertropfen in den Fontänen hören." Čajkovskij fand dazu die angemessene Klangfarbe. Im Frühsommer 1891 hatte er in Paris die Celesta Mustel kennengelernt und versprach sich von diesem Instrument einen "kolossalen Effekt". Für die perlenden und glitzernden Wassertropfen der Zuckerfee-Variation scheint die Celesta in der Tat wie geschaffen.

#### 15. Valse finale et Apothéose

*Valse finale*: "große allgemeine Coda für alle, die sich auf der Bühne befinden, und für die, die ihre Tänze schon absolviert haben". *L'apothéose*: "verschiedene Fontänen usw. usw. Grandioses Andante", *Molto meno*, Wiederaufnahme der Musik der Zuckerfee aus Nr. 10 (dem Beginn des zweiten Akts). Im Libretto heißt es: "Die Apotheose des Balletts stellt einen großen Bienenstock dar mit um ihn herum fliegenden Bienen, die aufmerksam ihren Reichtum bewachen."



Wie die vorangehende Übersicht über die musikalischen Nummern des Balletts zeigt, überwiegen im ersten *Nußknacker*-Akt Szenen, im zweiten reine Tänze. Das klassische Ballett unterscheidet ja Nummern mit Handlung und Pantomime (*Scène, Scène dansante, Pas d'action*) und reine Tanznummern, die als große lyrische solistische *Pas* (*Pas seul, Pas de deux, Pas de trois* usw. mit *Entrée, Adagio, Solo*-"Variationen" und *Coda*), als knappe, unterhaltende solistische Charaktertänze und kleine Ensemble-*Divertissements* oder als große *Corps*-Tänze (Ballabiles, Walzer, Finales und Apotheosen) gestaltet sein können. Nicht immer sind diese Tanzgattungen freilich in separaten choreographischen und musikalischen Einheiten getrennt. So zeigen zum Beispiel vor allem die Nummern 4 und 5 des ersten *Nußknacker*-Akts, wie Ballettmelster und Komponist Aktion und Tanzeinlage, repräsentativen Aufzug und Charaktertanz geschickt zu übergeordneten Szenenkomplexen verbinden konnten. Beide Nummern beginnen mit locker gereihten Handlungsepisoden und münden in Charaktertänze in der Art eines kleinen *Divertissements* (*La permission des dix heures* und *Pas diabolique* am Ende von Nr. 4) oder in einen repräsentativen Aufzug in der Art eines Finales (*Großvater-Tanz* am Schluß von Nr. 5).

Nr. 4, *Scène dansante* ("Szene mit Tänzen"), sei hier beispielhaft herausgegriffen. Sie beginnt mit dem Auftritt des Paten Drosselmayer, *Andantino*. Dieser wird charakterisiert durch eine staksig bizarre Violenmelodie, die von Posaunen und gestopften Hörnern begleitet wird. Düster und komisch zugleich wirkt diese Musik, aber auch kraftvoll (Takt 1-11). Petipa hatte in seinem Tanzprogramm vorgeschlagen: "Gravitätische, etwas erschreckende und sogar komische Musik". Die folgenden Takte (12-19) entwickeln, *stringendo*, über lastenden Posaunenklängen in repetierten Achteln zwei kurze Seufzerfloskeln in Streichern und Oboen/Hörnern (die Angst der Kinder). Das *Allegro vivo* (T. 20-43) löst die Spannung durch eine leichte, wie hingetupfte Violinmelodie, an die sich

perlende Flötenfiorituren reihen (erwartungsvolle Freude der Kinder). Im *Andante sostenuto* (T. 44–53) wird Drosselmayers Thema wiederholt, im *Più andante* (T. 54–66) wird es weiterentwickelt (die beiden Geschenkboxen mit Kohlkopf und Pirogge werden hereingebracht). Zum überraschend einsetzenden *Allegro molto vivace* (T. 67–98) mit seiner künstlichen, ostinaten punktierten Melodik und rhythmisch starren Begleitung (zunächst in tiefem Bläasersatz – einer vielfältig variierten Spezialität der *Nußknacker*-Partitur) steigen Puppe und Soldat – Automatenfiguren – aus Kohlkopf und Pirogge. Es folgen die beiden unterhaltenden Charaktertänze der mechanischen Puppen: der kleingliedrige Walzer (T. 99–154) als *Pas de deux* mit dem aktuellen Kinderthema des Weihnachtsabends: "die Erlaubnis, bis 10 Uhr aufzubleiben". Und der *Pas diabolique* (T. 155–283); "ziemlich schnelle und synkopierte 2/4-Takte" hatte Petipa für ihn vorgeschlagen. Und Čajkovskij schrieb eine faszinierende Crescendo-Studie, *Presto*, für das volle Orchester.

Von einheitlicher Handlung, aber kontrastreicher Stimmung sind die beiden instrumentatorisch besonders reichen Nachtszenen des ersten Akts (Nr. 6 und 7) mit dem Erscheinen der Mäuse und der grotesken Schlacht. Die erste (Nr. 6) geht zunächst von einem epilogartigen Ausspielen des Wiegenlieds (der Nr. 5) in ein Holzbläser-Notturmo über (T. 1–40). In die sordinierten Streichertriller setzen Holzbläser und Harfen bizarre Mondlichter (T. 41–69). Der musikalische Lichtzauber wird unterbrochen durch Bläserakkorde über einem Paukenwirbel (T. 69 f., Klara "hat Angst"). Es folgt eine kurze, prägnante Bewegungsstudie: Klarinetten und Fagotte spielen eine aufgeregte Staccato-Musik (Klara nähert sich dem Nußknacker), in die hinein die Streicher ihr unheimliches Leuchten setzen (T. 71–79). Nach dem Mitternachtsschlag (in die Generalpause hinein) erklingt die erste Mäusemusik. Doch verschwinden Trippeln, Rascheln und Fiepsen (ein faszinierend anschaulicher Holzbläasersatz) zunächst wieder, wie ein alptraumähnlicher Spuk (T. 80–106). Es folgt ein langwieriges, zweimal neu ansetzendes Sequenzcrescendo (T. 107–161), das der Bühnentechnik die nötige Zeit läßt, den Weihnachtsbaum ins Unermeßliche wachsen zu lassen ... Musikalisch wie aus einem Guß dagegen ist die aus wenigen charakteristischen kurzen Motiven (Wachtpostenruf, Angstschreie, Trommelwirbel, Kriegsfanfaren, ostinate Begleitrhythmen, Mäusegeschrei) zu sinfonischer Breite entwickelte Schlachtmusik der Nr. 7.